



¿ERES TÚ UN MONTESCO?:

LA TRANSMUTACIÓN FÍLMICA DEL CONFLICTO DE ROMEO Y JULIETA A TRAVÉS DEL DRAMA, EL MUSICAL Y LA PARODIA.

TRABAJO TERMINAL DE LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN
SOCIAL QUE PRESENTAN:

SERVIN REYES DIANA

HERNANDEZ ROMERO CARLOS

Asesor responsable: Dr. José Lauro Zavala Alvarado

Asesor interno: Mtro. Carlos Gómez Castro

México, CDMX.

24 de marzo de 2026

¿ERES TÚ UN MONTESCO?: LA TRANSMUTACIÓN FÍLMICA DEL
CONFLICTO DE ROMEO Y JULIETA A TRAVÉS DEL MUSICAL, LA
PARODIA Y EL DRAMA.

UN ANÁLISIS DE LA ICÓNICA ESCENA DEL BALCÓN.

RESUMEN

A través del análisis de los filmes, Romeo y Julieta (1968), Romeo + Julieta (1996), West Side Story (1961) y Romeo y Julieta (1943), esta investigación indaga las estrategias filmicas presentes en cuatro adaptaciones de Romeo y Julieta, su importancia e impacto en la narrativa del filme, mediante una comparativa de dichos recursos cinematográficos como el sonido, la imagen, la puesta en escena y cuestiones como los diálogos concentrados en la escena del balcón.

ABSTRACT

Through the analysis of the films Romeo and Juliet (1968), Romeo + Juliet (1996), West Side Story (1961) and Romeo and Juliet (1943), this research investigates the film strategies present in four adaptations of Romeo and Juliet, their importance and impact on the film's narrative, through a comparison of these cinematic resources such as sound, image, staging and issues such as the dialogues concentrated in the balcony scene.

ÍNDICE

Contenido

Agradecimientos.....	7
Introducción	8
Planteamiento del problema.....	9
Hipótesis	10
Justificación.....	10
Pregunta de investigación.....	10
Objetivos	11
Capítulo 1: Marco teórico/ Adaptación cinematográfica y lenguaje formal	12
1.1-La obra Shakespeariana y el Canon	12
1.2-Teoría de la adaptación.....	15
1.3-La representación del amor en el cine: función social y conceptualización.....	22
1.3.1-Teorías sobre la emoción, empatía y recepción afectiva.	26
1.4- La teoría triangular del amor de Robert J. Sternberg.....	30
1.5-Conceptos Clave de Análisis Fílmico	35
1.5.1-Puesta en escena y Plano (imagen)	36
1.5.2-Montaje y Ritmo.....	40
1.5.3 Diseño sonoro y música	41
Capítulo 2: La interpretación de la pasión en el drama fílmico	54
2.1-La escena focalizada: El encuentro de Romeo y Julieta y su función narrativa	54
2.3-Análisis 1: Fidelidad estética y lírica (Zeffierelli,1968)	61
2.4-Disrupción Postmoderna y Urgencia (Luhrmann,1996)	64
2.5-Análisis formal comparativo de secuencias (Zeffirelli y Luhrmann)	68
Capítulo 3: La contextualización cultural y genérica	89
3.1-La secuencia equivalente funcional: El encuentro de los amantes en géneros no dramáticos	89
3.2- Análisis 3: Transposición al Musical (Amor sin Barreras,1961)	91
3.3-Análisis 4: Transposición a la Parodia (Cantinflas, 1943)	95

3.4-Análisis formal comparativo de secuencias/la interrupción genérica (Robbins, Wise y Delgado)	98
Capítulo 4: Discusión de resultados y conclusiones	111
4.1- Síntesis de Hallazgos fílmicos.....	111
4.2-Validación de la hipótesis	113
Referencias y Anexos	118
Anexos	122
Filmografía (100 adaptaciones de Romeo y Julieta)	122

Agradecimientos

A nuestras familias pilares y guionistas de todo lo que somos, gracias por su apoyo incondicional, por ser el refugio donde siempre hallamos consuelo y fuerza para persistir en cada paso de nuestra travesía, porque este trabajo es reflejo de su fe en nosotros y triunfo a su entrega.

También dedicamos este trabajo a la memoria de nuestros abuelos, a la abuela de Carlos y el abuelo de Diana, por su sabiduría compartida, su amor incondicional y por ser quienes habitan en nuestros corazones y memoria. Aunque hoy no puedan sostener este libro entre sus manos, sabemos que sus nombres están grabados en cada letra. Gracias por su nobleza, somos el resultado de sus esperanzas y hoy honramos su memoria entregando lo mejor de nosotros.

A nuestros amigos por su paciencia, sus chistes y su compañía en cada desvelo, por las risas, los enojos y los aprendizajes. Gracias por su amistad y el legado de Cine Moreno, siempre en nuestros corazones.

Att: Diana y Carlos.

A mi novio por acompañarme en cada paso, gracias por estar en cada uno de mis procesos y cada página de mis sueños, por tu amor y presencia constante. Eres el mejor capítulo de mi historia, gracias por transformar cada obstáculo en anécdota y por volver cada triunfo en una celebración compartida, te amo hoy y siempre.

Att: Diana

Introducción

A través de los años se han realizado miles de adaptaciones filmicas de obras literarias, sin embargo, estas han sido muy controversiales en cuanto a su afinidad con la obra original, pese a ello esta tendencia adaptativa ha permitido a muchas obras alcanzar a nuevas generaciones, generar nuevos impactos y permanecer vivas, aunque no sea en su esencia real.

Es debido a estas conceptualizaciones sobre las adaptaciones filmicas que la presente investigación a través de sus páginas desglosa un análisis de 4 films basados en la obra de Romeo y Julieta de William Shakespeare con el fin de conocer las tendencias estéticas dentro de los recursos filmicos empleados en cada una de ellas, estableciendo una guía que ayude a comprender la identidad de cada film desde su propia construcción, así como la función de cada recurso en la finalidad educativa de cada película.

Dicha investigación está dividida en 3 capítulos base, cuyo primer capítulo (Marco Teórico/Adaptaciones cinematográficas y lenguaje formal) desglosa de manera sintetizada datos importantes sobre la obra original de Shakespeare, cuestiones sobre la vida del autor e implicaciones de sus obras incluidas Romeo y Julieta, así como el contexto de construcción de esta misma, además de una contextualización sobre la teoría de la adaptación de Robert Stamp con la que se establece los campos a analizar dentro de las adaptaciones, las complicaciones que estas implican y algunas opiniones sobre esta tendencia, por último este capítulo ofrece un desglose del modelo analítico de filmes diseñado por Lauro Zavala, ya que este fue empleado para la construcción analítica de los elementos cinematográficos de cada filme.

El segundo capítulo titulado La interpretación de la pasión en el drama filmico establece la primera comparación analítica entre dos adaptaciones Zeffirelli y Luhrmann, dos filmes fieles en lírica a Shakespeare, en las páginas del capítulo se muestra un análisis detallado de cada elemento cinematográfico, además de un desglose por escenas de la secuencia del balcón de cada filme con el fin de establecer las comparaciones propias de la investigación.

En última instancia se presenta el tercer capítulo La contextualización cultural y genérica, en el que se establece la comparativa entre adaptaciones filmicas de dos géneros distintos, comedia y musical, ofreciendo una comparativa por escenas en cuanto a la equivalencia funcional a la secuencia del balcón de Shakespeare.

Planteamiento del problema

Desde sus orígenes el cine se ha encargado de representar diversas situaciones de la vida apelando a un lenguaje universal, representando una carga de emociones a través de una expresión artística que envuelve al espectador y lo conecta sentimentalmente con la historia. Esto gracias al potencial del cine como generador de emociones, lo que se manifiesta cuando el público se logra identificar con la narrativa o con algún personaje, facilitando que el espectador se apropie del relato y lo viva como propio, pero también gracias a la adaptación filmica de diversos contextos, obras o situaciones que permiten a los espectadores conocer obras clásicas mediante una adaptación actual y una forma filmica diversa y contemporánea.

Bajo esta visión, las obras clásicas demuestran carácter de ser versátiles en forma y adaptación cultural, situación aprovechada por el séptimo arte para la creación de adaptaciones nuevas de obras emblemáticas como *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, (cuya primera versión fue realizada en 1990 como un cortometraje francés titulado *Roméo et Juliette*, dirigido por Clément Murie) contemplando que dichas adaptaciones se inscriben en contextos culturales, narrativas y géneros distintos lo que evoca fluctuaciones en la concepción de algunos elementos que de acuerdo con el psicólogo Sternberg complementan el amor: la pasión, la intimidad, y el compromiso.

A pesar de la vasta investigación sobre las adaptaciones de Shakespeare y el análisis del amor en el cine, existe una necesidad de profundizar en la relación directa entre la construcción filmica formal y la recontextualización de los componentes del amor en obras clásicas, específicamente *Romeo y Julieta*.

Todo esto se debe a que este sentimiento puede contemplarse como un lenguaje universal fácil de conectar y empatizar con el espectador. Este lenguaje universal del amor genera una sensación de conexión y reconocimiento, símbolo que se ve en muchas películas de amor, debido a este alcance emocional las narrativas de temas caóticos o traumáticos involucran el romance como vehículo de conexión.

Bajo su carácter educativo y socializador concebimos el cine como un agente social que genera un contexto del entorno social en el que se inscribe, además de servir como vehículo para la conexión social. Por ello buscamos dar respuesta a ¿Cómo la transformación de los elementos cinematográficos (puesta en escena, género, narrativa, sonido, etc.) en las adaptaciones de *Romeo*

y Julieta altera o configura la representación de la pasión, la intimidad y el compromiso para reflejar el contexto cultural y social de su producción?

Hipótesis

La investigación se inscribe bajo la hipótesis de que la estrategia cinematográfica (montaje, sonido, género, puesta en escena, imagen) presente en la escena del balcón o su equivalente funcional en diversas transposiciones filmicas (Zeffirelli 1968, Luhrmann 1996, Amor sin barreras 1961 y Cantinflas 1943) es el principal vehículo para la contextualización cultural y la modificación del tono dramático. Analizar estas variaciones demuestra que las transformaciones de género y cultura redefine los temas de Shakespeare sobre Pasión, Intimidad y Compromiso, adaptando su significado a la sensibilidad estética y social de la época.

Justificación

Esta investigación se centra en el análisis comparativo de las adaptaciones filmicas de Romeo y Julieta de William Shakespeare, con el objetivo de comprender cómo la construcción narrativa y formal de estas películas se transforma en función de su contexto cultural de producción.

Entendemos que la persistencia de las obras clásicas reside en su capacidad para ser contextualizadas y reflejar las problemáticas sociales de diversas épocas y lugares. El cine bajo su capacidad de generador de emociones y agente educativo y socializador es el medio ideal para examinar dicha dinámica. Estudiar estas transformaciones de Romeo y Julieta no solo revela la vitalidad del texto de Shakespeare, sino también ofrece un campo para analizar la evolución de la narrativa cinematográfica y su interacción con los contextos culturales específicos (Nueva York, Hollywood, México), el análisis permitirá identificar patrones en la interpretación de elementos formales, temáticos y genéricos a lo largo del tiempo.

Pregunta de investigación

¿Cómo la transformación de los elementos cinematográficos (sonido, montaje, puesta en escena, narración) en las adaptaciones de Romeo y Julieta de Zeffirelli, Luhrmann, Robbins/Wise y M. Delgado altera o configura la representación de la pasión, la intimidad y el compromiso para reflejar el contexto cultural y social de su producción?

Objetivos

Analizar y comparar las estrategias cinematográficas utilizadas en cuatro adaptaciones de Romeo y Julieta para evaluar como la forma fílmica (plano, montaje, imagen, puesta en escena, sonido, género) reinterpreta y transforma la comunicación de la pasión, intimidad y compromiso en diferentes contextos culturales.

Específicos:

- Comparar cómo los elementos formales en el drama, el posmodernismo, el musical y la parodia redefinen la representación de la pasión y la intimidad en la escena del balcón como eje principal de la obra.
- Identificar los recursos cinematográficos específicos utilizados en las adaptaciones genéricas (Amor sin barreras y cantinflas) para sustituir o transformar el diálogo lírico de Shakespeare.

Capítulo 1: Marco teórico/ Adaptación cinematográfica y lenguaje formal

1.1-La obra Shakespeariana y el Canon

William Shakespeare fue un dramaturgo, poeta y actor nacido el 23 de abril de 1564 en Stratford-upon-Avon en Londres, poco se sabe de su vida, pero sus escritos lo volvieron el genio de la literatura inglesa y lo han llevado a la posteridad. Algunos datos inciertos sobre el dramaturgo es su integración al catolicismo, pues se cree que en varias de sus obras habría plasmado algunos fragmentos de la religión, sin embargo, debido a la monarquía inglesa de Isabel I que instauró la iglesia anglicana separaba y criticaba a los ingleses que se mantenían fieles al catolicismo sufriendo de acoso y persecución Shakespeare no habría dado mucho contexto sobre esto.

En cuanto a sus comienzos en el teatro de acuerdo con un artículo en el portal de National Geographic escrito por Michael Alpert en 2025, se menciona que desde su juventud William observo representaciones dramáticas debido a la presencia de compañías itinerantes en su lugar de origen Avon,

Debido a la popularidad del teatro entre los londinenses comenzaron las creaciones de nuevos teatros comerciales, por lo que más tarde, William crearía su propia compañía Lord Chamberlain's Men junto a seis socios y con apoyo y protección del chambelán, jefe de personal del palacio real, de ahí su nombre. En 1603 cambió a King's Men, donde además del dramaturgo estarían actores como William Kemp y Richard Burbage quien se encargó de los grandes papeles como Hamlet, Otelo o el Rey Lear. (Alpert & Romero, 2025)

Después de diversos cambios de teatros, la compañía se trasladó a un teatro en un barrio con un ambiente tenso rodeado de peleas y burdeles, para finalmente establecerse en el Teatro The Globe, donde actualmente se encuentra el Shakespeare's Globe, en este teatro la gente pagaba un penique por entrar y entre peleas y tragos observaba las inmortales obras de William (Romeo y Julieta en 1595, El mercader de Venecia 1597 (una historia basada en un médico judío - portugués residente en Londres quien fue acusado y ejecutado por tramar envenenar a la reina en 1594), Hamlet 1602, Macbeth 1606, entre otras) (Alpert & Romero, 2025).

Curiosidades sobre sus obras

La periodista de cultura Aitana Palomar en su artículo para National Geographic habla sobre la interpretación de Harold Bloom un crítico literario que a partir de su ensayo Shakespeare, la

invención de lo humano afirma que Shakespeare inventó la naturaleza humana tal y como la conocemos actualmente, que a través de sus más de 36 obras transformar los arquetipos que hasta ese momento existían en la literatura dando vida a personajes diversos con historias complejas, hombres y mujeres individuales con capacidad de cambiar.

La fascinación por la muerte, las historias románticas caóticas y sus representaciones históricas con personajes fantásticos son ejemplo del dramaturgo ha sido consolidado a través de los años, sin embargo esto también fue posible gracias a dos actores de su compañía John Hminges y Henry Condell quienes publicaron el First Folio en 1603 que compila gran parte de la literatura de William y gracias a la cual podemos tener registro de sus obras, aunque a pesar de constar de 750 páginas condensa obras incompletas, sin cuentos, ni poemas líricos ni obras como Pericles, Los dos Nobles parientes y Eduardo III (Romero, 2023).

Pero Shakespeare es más que poemas y obras, gracias a su literatura creo aproximadamente 1.700 palabras y expresiones en inglés como:

- | | |
|---------------------------|--|
| ● Assasination =Asesinato | ● For goodness sake=Por amor a |
| ● Bloody= Sangriento | díos |
| ● Hurry=Apresurarse | ● Naked truth=Verdad desnuda |
| ● Suspicious=Sospechoso | ● Heart of gold=Corazón de oro |
| ● Amazement=asombroso | ● Green eyed monster=monstruo |
| ● Undress=Desvestirse | de ojos verdes, que hace referencia a los celos. |

En cuanto a su obsesión por la muerte esta se expresa con 60 de sus personajes quienes fallecen en sus distintas obras en los trágicos finales entre los que resaltan los jóvenes Romeo y Julieta, Hamlet y su Ophelia, Lord y Lady Macbeth, el rey Lear y más (Romero, 2023).

Las aportaciones de Shakespeare van más allá de una sola época, pues tras varios años de sus nacimientos sus obras aún siguen vigentes, debido a esto ha sido objeto de diversos estudios que van desde su incidencia en la cultura juvenil, su omnipresencia en el espacio digital, en la música popular y su impacto en el vivir cotidiano en cuanto a su concepción de poder, la mujer y el amor que revela en sus obras (Zavala, 2022, p.239).

Es debido a esto que su presencia en las diversas expresiones artísticas como el cine, pues hasta el 2022 eran más de quinientas adaptaciones, dichas producciones podrían considerarse como un género más del cine comercial.

Sin embargo, estas adaptaciones literarias como cualquier otra contemplan especificaciones de producción y temáticas que las convierten en nuevos modelos de consumo adaptados a nuevos públicos y tiempos, es por ello por lo que existen diversas clasificaciones para las adaptaciones literarias en el cine, como lo es la propuesta por el Dr. Lauro Zavala un académico reconocido por su influencia en los campos de la teoría literaria, la semiótica y el análisis cinematográfico. Zavala propone tres estrategias clasificándolas en adaptaciones clásicas, modernas y posmodernas, dicha clasificación pertenece a su modelo paradigmático considerado como una matriz de rasgos formales que permiten entender cómo funciona una obra y que tipo de experiencias propone al espectador, dichos rasgos contemplan cuestiones como la estructura, el final, los personajes, el espacio-tiempo y la hipertextualidad o bien su relación con el exterior, es decir, otros textos.

De esta manera el paradigma clásico corresponde a las cualidades tradicionales de producción, mantienen mayor fidelidad al texto original y los elementos formales e ideológicos de esta. Mientras que el paradigma moderno sólo es fiel al espíritu de la obra bajo componentes de un género cinematográfico específico que suplen a los elementos teatrales originales, y por último el paradigma posmoderno es la yuxtaposición de ambos convirtiéndose en un producto cinematográfico más lúdico (Zavala, 2022, p240).

Adaptaciones clásicas

Versiones canónicas caracterizadas por mayor fidelidad al texto original bajo sutiles elementos cinematográficos, sin embargo, conserva cuestiones como la estructura narrativa, diálogos, espacio escénico y vestuario, con cambios sutiles debido a las capacidades propias del cine como la musicalización, elementos de géneros como el film noir, el melodrama y la comedia romántica (Zavala, 2022, p. p 243 a 244).

Adaptaciones modernas

Se basa en usar recursos del cine para enfatizar las cuestiones dramáticas de las obras, con apoyo de directores formados en el teatro tradicional, combinando ambas artes, estas adaptaciones

son fieles al espíritu de la obra bajo un género del cine, principalmente en las adaptaciones de Shakespeare se contemplan géneros como el film noir, el cine bélico, cine político, cine histórico, cine musical, terror, western, spaghetti western, cine de acción, cine de gánster, comedia, comedia romántica, comedia de enredos y cine de autor (Zavala, 2022, p. p 245 a 247).

Adaptaciones posmodernas

Una cualidad peculiar de estas adaptaciones es la combinación de elementos clásicos y modernos, que lleva a hibridar géneros cinematográficos dentro de una película con tendencia a la metaficción (Zavala, 2022, p. p 247 a 253).

1.2-Teoría de la adaptación

Robert Stam profesor de estudios Cinematográficos en New York University, a través de sus libros “Teoría y práctica de la adaptación”, “Literature through Film:Realism, Magic, and the Art of Adaptation” y “Literature and film: A Guide to the theory and Practice of film Adaptation”, da cuenta de las implicaciones de las adaptaciones de la literatura al film a través de un análisis narratológico para precisar las estrategias de manipulación del tiempo narrativo en el cine y las estrategias empleadas para la construcción de este punto de vista.

De Acuerdo con el autor podemos entender la adaptación como un marco general para entender cualquier película y no solo las que adaptan un texto literario, pues toda la película (como todo producto cultural) es resultado de diversos procesos de traducción y reescritura, lo que llama “continuos procesos amorosos de intercambio de flujos textuales”.

Stam propone una vista a las adaptaciones no como mutaciones de novelas que las ayuda a sobrevivir en los años, sino en formas de adaptarlas a nuevos gustos y demandas institucionales propias de cada época, como presiones comerciales y normas estéticas, de manera que las adaptaciones podrían entenderse como formas híbridas (Stam, 2014, pp.6-11).

Sin embargo, las adaptaciones han sido criticadas por la literatura principalmente debido a la idea de que el cine no le ha hecho justicia a la literatura, debido a que categorizan a algunas adaptaciones como infidelidades, deformaciones, bastardización o vulgarización de la forma literaria original, esto bajo el argumento de superioridad de esta arte por su antigüedad, que busca superponerse al cine, pues plantea que la evolución al cine es una forma de volver obsoleta la literatura.

Bajo esta línea el ataque a los medios o artes visuales se argumenta debido a su supuesta capacidad de corrupción del público a través de ficciones ilusorias que alimentan la ilusión y bajas pasiones, contemplando que la literatura está guiada a un plano cerebral que estimula la imaginación a través de la lectura, dejando de lado lo visto, es decir, la corporalidad que implica el cine generando una respuesta corporal debido a esquemas visuales y motores.

Otros factores que Robert categoriza como hostilidades hacia las adaptaciones son las cuestiones de que son contempladas como fáciles, así mismo el prejuicio de clases debido al concepto de las adaptaciones para tontos, o personas sin capital humano.

Sin embargo, estas hostilidades se vieron refutadas con la teoría de la intertextualidad de Kristeva que conjuga el dialogismo de Bajtín y la transtextualidad de Genette, entendiendo que más allá de fidelidad los textos están en constantes cambios ante el modelo previo, de manera que la idea de “original” y “copia” dejó de ser jerárquica, entendiendo ahora a las copias como aquellas que dan prestigio a la versión original. Además de que todas las copias proceden de alguna anterior, por lo que introduce el término de “construcción híbrida” de Bajtín, que especifica la mezcla de discursos, algo que vemos en las adaptaciones, ya que, son construcciones a partir de mezclas de diferentes medios, recursos, discursos y colaboraciones (Stam, 2014, pp.11-22).

De esta manera se introduce la noción del cine como medio narrativo que cuenta historias a través de imágenes en movimiento, entendiendo que la narratología según Robert especifica que los seres humanos usan historias como principal medio para dar sentido a las cosas, no solo en ficciones escritas, sino todo el tiempo y en todas las situaciones, dichas narraciones se derivan de núcleos narrativos que pueden transformarse de varias formas desde las personales (vida diaria) hasta las narraciones públicas a través de medios de comunicación y el cine.

Bajo esta concepción las adaptaciones de novelas literarias al cine se realizan a través de textos que representan el núcleo narrativo del que se desprenden nuevas determinantes, por lo que el texto juega el papel de acontecimiento y sus indeterminaciones se completan y realizan a través de la lectura o al ver la película, de esta manera las novelas y el cine son emisiones comunicativas, situadas socialmente y formadas históricamente, de manera que la adaptación de textos literarios en una forma visual como es el cine sólo colabora para suplementar los vacíos del texto literario, es decir, contar lo no dicho, mostrando las ausencias estructurales de las novelas.

Por lo que el autor plantea que el cine crea una nueva situación audiovisual-verbal, más que simplemente imitar la vieja situación como se representa en la novela fuente. Sin embargo, estas representaciones o adaptaciones se ven definidas por cuestiones como los avances tecnológicos y las propias limitaciones de fidelidad ante lo escrito y lo que se puede representar a través de la cámara.

Gracias a los avances tecnológicos el cine puede igualar a la literatura ante la representación artística de sueños abstractos, a través de recursos que abaratan los costos de producción, lo que se traduce en una mutación del concepto de escritura cinematográfica, ya que, durante la Nueva Ola francesa se concibe la filmación como una forma de escritura improvisada que utilizaba la cámara como pluma, mientras en el mundo digital se representa más como un collage hipertextual bajo la reedición digital en la fase de postproducción (Stam, 2014, pp.28-34).

Es debido a estas transformaciones en las formas de producción que las cuestiones de fidelidad a la obra literaria han sufrido cambios, pero también se debe a cuestiones como las capacidades de producción, pues un escritor no tiene restricciones, solo necesita, papel, pluma e imaginación, mientras que las películas se encuentran en un rango de tecnologías y comercio, debido a su carácter de medio con múltiples pistas que puede representar no solo con palabras, sino también con música, efectos de sonido e imágenes fotográficas móviles, se ve restringido en cuestión de presupuestos para hacer que la fidelidad en la adaptación sea posible.

Por lo anterior la teoría de la adaptación propone nuevos términos menos agresivos para nombrar las adaptaciones, tomándolas como reescrituras, transmutaciones, metamorfosis, recreación, actualización, significación, dialogización, re-acentuación. Robert también habla acerca de los aspectos intertextuales de las adaptaciones que se engloban bajo la etiqueta de género, debido a la diferencia de algunos géneros entre la novela y el cine, pues, aunque comparten la comedia, la tragedia y el melodrama existen otros como las animaciones que pertenecen únicamente al cine, ya que, pertenecen a un lenguaje visual específico que depende de imágenes en movimiento, sonido, edición, entre otros (Stam, 2014, pp.34-43).

Es debido a estas clasificaciones de tipos o géneros que las adaptación de la literatura a la gran pantalla involucran cuestiones de doble conjunto de convenciones genéricas, es decir, vincula el género original de la novela con las compuestas por los géneros utilizados en su traducción al cine, es por ello que el arte de estas adaptaciones reside también en la elección de los medios y la elección de géneros que son posibles y cuáles no, sin embargo, es importante

mencionar que el cine como medio está abierto a todo tipo de energías y simbolismos literarios y pictóricos, a todas las representaciones colectivas, corrientes ideológicas, tendencias estéticas y un infinito juego de influencias dentro de este medio, las artes y culturas, debido a esto y su carácter de medio multipista, que las adaptaciones consisten en simplificar el texto fuente a través de estos múltiples Inter textos (Stam, 2004, pp 6-7).

De esta forma la teoría de la adaptación contempla conceptos clave para el análisis y entendimiento de dichas construcciones, algunos de estos conceptos son los de Bajtín, Genette sobre la transtextualidad, en este sentido introduce el término “cronotopo” que conlleva una forma de entender el espacio-tiempo en las películas y novelas (Stam, 2004, pp 61-62).

De acuerdo con Stam, Bajtín define el cronotopo como “la relación necesaria entre tiempo y espacio en la novela” de esta forma nos ayuda a comprender el ambiente que del mundo diegético presente en el texto pero también el independiente de éste, cuyo cambio en las adaptaciones cinematográficas se transforma, al ser la película el sitio textual donde se materializan y dan fuerza a estos momentos, pues el tiempo se vuelve algo artísticamente visible y el espacio se convierte en algo receptivo (Stam, 2004, p.p 61-62).

Bajo la construcción de estos conceptos la teoría presenta la clasificación de relaciones transtextuales de Genette como un elemento base para la teoría y el análisis de las adaptaciones; contemplando el primer tipo como la intertextualidad es decir aquella donde se presentan de forma paralela dos textos ya sea en forma de cita, plagio o alusión genérica ya sea de forma oral o escrita, de forma explícita o no, dentro del cine esto puede ser un movimiento de cámara, tomas diferentes, que conforman diversas alusiones a una serie de películas previas (Stam, 2004, p.63).

El segundo tipo denominado paratextualidad se refiere a la relación del texto original con todos aquellos que lo rodean, es decir todo aquello que lo conforma, ya sean frases, carteles, ilustraciones, títulos y más, de esta forma podemos traducirlo al cine como aquellas escenas post créditos, errores de grabación, entrevistas de los directores, etc., donde se muestra un mundo alternativo al film permitiendo al espectador generar alternativas narrativas de la historia final, de esta forma las versiones alternativas de las adaptaciones permiten aplaudir o lamentar la pérdida de estas secuencias. Sin embargo, estos paratextos también contemplan formas mercantiles como la mercancía que se genera a raíz de una película, contemplando juguetes, dulces, peluches, libros, música y otros (Stam, 2004, p.p 64-65).

Otra concepción de la transtextualidad es la metatextualidad donde los textos se relacionan de manera crítica, es decir, el texto es mencionado de forma explícita o evocado de forma crítica la novela fuente o adaptaciones previas, esto incluye un fenómeno dentro de la literatura donde se reescribe la historia desde el punto de vista de un personaje secundario o alternativo, además de la parodia del texto fuente (Stam, 2004, p.p 66-69).

Un cuarto tipo es la architextualidad o taxonomía genérica de los títulos o subtítulos del texto, contemplando que las adaptaciones usan el mismo título de la obra original, sin embargo, existen adaptaciones “no marcadas” y adaptaciones genéricas difusas, y aquellas a las que se les da un nombre nuevo, aunque, la architextualidad introduce un concepto de falsa adaptación “donde la película aparentemente no tiene nada que ver con la novela, pero estimula al espectador literario a buscar alguna conexión” (Stam, 2014, p.70).

Stam clasifica la quinta categoría de Genette como la más importante en el campo de la adaptación, debido a que la hipertextualidad concentra la relación entre textos a los que Genette denomina “hipertexto” e “hipotexto” siendo este último el texto anterior que es transformado, modificado y expandido. Por lo que se menciona a las adaptaciones cinematográficas como hipertextos derivados de hipotextos que son transformados por operaciones de selección, ampliación, concreción y actualización (Stam, 2004, p. 61).

Propuestas para estudios de adaptación

Robert Stam propone un modelo analítico/práctico para las adaptaciones con el fin de observar las modificaciones y permutaciones que se realizan a través de este fenómeno, menciona las categorías narratológicas de Genette: Orden (responde la pregunta ¿cuándo y en qué secuencia?, duración ¿durante cuánto tiempo?, frecuencia ¿qué tan seguido? (Stam, 2014, p.73).

Dentro de la clasificación del orden identifica la consecución de secuencias ya sea lineales o no, es decir la forma en la que se cuenta la historia, debido a que los cambios en la linealidad narrativa generan anacronías como analepsis contempladas en el lenguaje cinematográfico como flashbacks, así como prolepsis o flash forwards.

En cuanto a las analepsis menciona los tres tipos analepsis externas que son aquellas historias narradas en flashbacks que van más allá del punto de partida de la narrativa principal, mientras que las analepsis internas son aquellas que empiezan en un punto dentro de la narrativa principal,

y por ultimo las analepsis mixtas que empiezan en un punto más cercano, pero inciden o invaden el presente de la narrativa principal (Stam, 2014, p.73).

Por otro lado la duración hace referencia las relaciones entre el tiempo del discurso (en que tarda en leerse una novela) y el tiempo en duro un hecho ficcionista, debido a que algunas adaptaciones condensan las narrativas de las novelas lo cual ataca la velocidad de la narración, por lo que Genette genera el concepto de “velocidad narrativa”, es decir, los cambios entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, por lo que Stam introduce la pregunta ¿Es una adaptación más lenta o más rápida que una novela en términos de densidad de incidentes y velocidad de acción?, contemplando aquellos elementos como movimientos de cámara, encuadre e incluso diálogos que pueden ser usados en el cine como recurso para dar sentido de velocidad.

Otra propuesta de Genette es lo que llama velocidad constante con lo que busca marcar una forma analítica de la velocidad del discurso estableciendo una velocidad normal estable en la narración en relación con la cual un determinado momento seria rápido o lento, entendiendo la velocidad máxima como la elipsis donde los acontecimientos principales o menores son emitidos de forma completa, mientras la velocidad mínima estaría representada por una pausa descriptiva, o una suspensión del tiempo donde la ficción se parece detenerse (Stam, 2014, p.74).

Un último momento es la frecuencia, que se refiere a el número de veces que ocurre un evento en la historia y cuantas veces es narrado por lo que Genette vuelve a proponer 3 variantes, la narración singulativa donde un evento es contado solo una vez, también está la narración repetitiva que contempla una narración simultánea o variada de un evento ya sea desde una o múltiples perspectivas, por último contempla la narración itinerante que comprende un evento que ocurrió muchas veces y a su vez es contado una sola vez, mientras que un evento ocurrido y contado muchas veces lo denomina narración homologa.

Stam propone una quinta clasificación para las películas y novelas en la que combina las dos primeras definiciones de Genette, denominándola narración acumulativa lo que ejemplifica con aquellos eventos a los que se les va sumando información a través de recursos como flashbacks dentro de la película (Stam, 2014, p. 75).

Otro aspecto que plantea relevante estudiar a la hora de analizar adaptaciones es la metonimia visual poniendo de ejemplo un grifo que gotea para transmitir el lento y repetitivo paso del tiempo, la cámara lenta o la dilatación de una toma mediante edición, sin embargo debido a las diferencias

semánticas entre la adaptación filmica y la novela las aproximaciones analíticas presnetan ventajas y desventajas por lo que tanto Stam como Genette contemplan la pregunta ¿Que eventos de la novela han sido eliminados, agregados o cambiados en la adaptación, y lo que es más importante, por qué?, esto derivado de que algunos directores introducen o eliminan personajes y eventos por lo que la narratología comparada también examina la manera en que las adaptaciones añaden, eliminan o condensan elementos y personajes (Stam, 2014, p.p.76-78).

Dentro del mundo filmico sus distintos elementos juegan un papel importante, lo que destaca a la hora de generar análisis sobre adaptaciones, en este caso Stam también hace énfasis en la cuestión narrativa, mencionando las formas de narrador existentes y la interpretación de analistas como André Gaudreault, quien expresa que la narración filmica superpone la monstration (mostrar: el gesto que crea el mundo ficcional), y la narration (contar: donde la edición y otros procedimientos cinematográficos inscriben las actividades de un narrador cinematográfico que evalúa y comenta el mundo ficcional) (Stam, 2014, p.p 87-).

Contempla al cine como vococéntrico o bien orientado hacia la voz humana donde los diversos narradores ofrecen información y un foco de atención utilizado por el espectador para identificar lo que ocurre, entendiendo que la voz en off se dirige a los espectadores por encima de los personajes, mientras que los personajes diegéticos se dirigen unos a otros generando una sensación de ignorancia al espectador.

Otro elemento importante es el punto de vista o focalización que puede referirse a la orientación ideológica, postura emocional o ángulo desde el que se cuenta la historia, es decir, desde el punto de vista de un personaje. El punto de vista puede ser literal en cuanto al emplazamiento de cámara y figurativo en cuanto al empleo de recursos cinematográficos como la visión del director o narrador quien forma la organización y selección de secuencias que dan forma a los materiales.

Dentro del cine todo elemento como vestuario, actuaciones, cámara, foco, música o diseño de producción representan un punto de vista. Genette introduce términos como narración (quien habla o cuenta) y focalización (quien observa), esta última la clasifica entre focalización cero en la que el narrador omnisciente sabe más que cualquier personaje; focalización interna que hace referencia a la filtración de los eventos a partir de un personaje ya sea fija (limitado a un personaje) o variable (pasa de un personaje a otro).

En cuanto a los contextos de producción Stam introduce la noción de que las diversas adaptaciones surgen de la necesidad de innovar y reescribir obras a nuevos contextos, entendiendo que muchas adaptaciones previas bajan la presión de la búsqueda de fidelidad, pero estimulan la necesidad de innovación o actualización más cercana a discursos contemporáneos (Stam, 2014, p.94).

Contemplando estas concepciones sobre las adaptaciones de la literatura a un nuevo arte, es que la presente investigación se centrará en analizar las diferencias cinematográficas presentes en 4 adaptaciones de la obra Romeo y Julieta de William Shakespeare, debido a que como es mencionado con anterioridad, Shakespeare ha sido un gran influenciador en la literatura y otros campos, sus obras siguen vivas en el mundo moderno debido a su enfoque temático que continúa vigente aún en las nuevas culturas y sociedades como los arquetipos sobre, hombre, mujer, entre otros. Dicho análisis se llevará a cabo tomando en cuenta principalmente la escena del balcón, debido a que es una de las principales escenas de las obras de Shakespeare que son más reconocidas, además de que dentro de la obra representa el núcleo amoroso de la narrativa, es decir, es el eje central de la obra y leitmotiv, debido a esto el análisis no se centrará sólo en cuestiones de producción cinematográfica, sino también en la interpretación de elementos sentimentales transmitidos por los filmes, entendiendo que el cine bajo su carácter de generador de emociones, es capaz de transmitir diferentes concepciones del amor o sus componentes (pasión, compromiso, intimidad) dentro de los elementos formales que emplee.

1.3-La representación del amor en el cine: función social y conceptualización

A Través de su historia el cine ha demostrado ser un medio masivo de gran alcance emocional, conectando con sus espectadores a través de historias que les brindan un espacio de relajación, distracción del mundo.

Dentro de las construcciones audiovisuales del desarrollo de la comunicación, el cine, contempla una serie de factores que lo destacan debido a que la construcción de su lenguaje contempla una convergencia de sus artes predecesoras como lo son la pintura, la música, la poesía, la literatura, la arquitectura y la escultura, permitiendo que el denominado séptimo arte construye historias que den pie a los sueños tanto de sus creadores como de los espectadores, sin embargo, lejos de su belleza estética el cine significa algo aún más profundo pues no solo se contempla como un arte, sino también como una industria en la que convergen intereses económicos y sociales lo que influye en las representaciones del mundo que vemos en pantalla.

De esta forma el cine puede contemplarse como una industria que conecta lo social y lo individual, y que muchas veces construye una memoria colectiva representando ciertas cuestiones sociales, esto bajo la idea de que el cine como el resto de los medios de comunicación nos conecta como seres humanos, pues bajo su narrativa y estética permite que el espectador se apropie de algún fragmento de la película tras verse reflejado en ella a través de una conexión emocional.

Esto se refleja en la concepción de hipnosis de Roland Barthes en su libro “Lo obvio y lo obtuso” (1979), en la cual también menciona que las imágenes fílmicas se presenta frente a el individuo al que mantiene ligado entre el yo y el imaginario atrapándolo en una imagen o visión ficticia de la realidad que pretende representar y bajo la cual se identifica, sin embargo bajo esas imágenes se puede esconder una trampa o quizás algún ideal que buscan, lo que me lleva a pensar si, ¿en realidad el cine es ideología, o bien una forma de comunicación ideológica?, como todo medio de comunicación el cine busca dejar un mensaje ya sea intencionado o no, este obedece a una ideología sea la institucional o la del propio director, tomando en cuenta que dicha sociedad está inscrita bajo ciertas normas e ideologías propias, cabe resaltar que los espectadores son individuos independientes con la capacidad de cuestionar la ideología y las historias vistas en la gran pantalla.

Ahora bien en cuestiones de representaciones cercanas al ser humano, podemos mencionar al género romántico como uno de los principales representantes de lo cotidiano, desde 1896 con el primer cortometraje “The Kiss” de apenas 18 segundos dirigido por Thomas Edison reconocido como la primer película romántica, pues causó controversia, ya que, fue el primer beso en la gran pantalla lo que mostraba la posibilidad de esta industria para representar cada detalle de la vida humana (Film Symphony Orchestra, 2025).

Ahora bien, a lo largo del tiempo el concepto de amor ha sufrido diversas modificaciones infligidas por las transformaciones que experimenta nuestra vida y la época, sin embargo, este concepto se ha relacionado mucho con lo sentimental y lo simbólico.

Retomando el trabajo hecho por alumnas de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco en su trabajo “La significación del amor romántico en la música pop en el siglo XXI y su repercusión en el imaginario adolescente” nos mencionan lo siguiente “La biología, sociología y psicología, por mencionar algunas áreas, tienen su propia definición y esto influye en las diferentes interpretaciones” (Martínez García, Pilar Flores, Et al, 2023).

Lo anteriormente mencionado nos deja ver como la definición de amor tendrá una distinta significación de acuerdo a la rama desde la cual sea estudiada, en el caso del autor Erich Fromm en su libro “El arte de amar” nos plantea como el amor es algo espontáneo y no instintivo, una habilidad que debe ser aprendida y practicada como cualquier tipo de arte ya que hemos sido parte de un entorno donde esta visión del amor ha sido mal interpretada con la atracción y el enamoramiento inicial, de acuerdo a Fromm la sociedad se ha dedicado más en ser amado que en amar, generando relaciones superficiales sustentado en un intercambio de cualidades deseables.

Asimismo, hace mención de que existen diferentes formas de amar, en esta clasificación entran los siguientes: amor fraternal, amor materno, amor erótico, amor a uno mismo y el amor a dios, cada una de ellas plantea sus características, aunque esta investigación acerca del amor pondrá en juego la teoría sobre el amor donde se menciona que esta surge como respuesta a la existencia humana, donde somos conscientes de la individualidad bajo la experimentación de la angustia. Fromm menciona “La vivencia de la separatividad es la fuente de toda angustia, produciendo vergüenza y un sentimiento de culpa” (Erich Fromm,2000) alusión a que el amor es una forma saludable de superar una ruptura sin perder la individualidad.

Así como Fromm se cuestionó la definición acerca del amor, vemos el mismo caso en Bauman quien fuera interpretado por Andrés Avila en su libro El concepto de amor líquido El romance hollywoodense: Una comparativa entre filmes románticos de 1950, 2010, 2025 en Zygmunt Bauman: Un examen crítico de Andrés Robert Espíritu Avila donde cita a Bauman sobre la definición de amor líquido, la cual es una forma de relación afectiva propia de la modernidad tardía, caracterizándose por su fragilidad, superficialidad y falta de compromiso, para Ávila el amor es un fenómeno biopsicosocial que integra elementos filosóficos, psicológicos y culturales, donde hace una propuesta acerca de rescatar al amor como un acto ético y transformador.

Bauman coloca este concepto de amor líquido al referirse a la modernidad líquida que contiene lo efímero y lo flexible. Comparado lo que menciona Fromm y Bauman podemos concluir donde uno propone que el amor es un acto de voluntad y madurez, pero, para el contrario es una emoción volátil; esta emoción significa que cambia rápidamente de intensidad y dirección, sin causa aparente, caracterizándose por su inestabilidad y por ser un generador de reacciones emocionales intensas que pueden dar alegría a la tristeza en cuestión de minutos.

Otra compañía que se suma estas comparaciones son las que nos dan Aparicio Barba y Alesón Badía en su trabajo titulado “Aproximación al mito del amor romántico en el cine: análisis y

propuesta de intervención” donde mencionan como el cine contribuye a la construcción de un mito sobre el amor romántico en la cultura contemporánea, este se ve configurado bajo una construcción social que idealiza el vínculo afectivo, dejan conceptos e ideas interesantes como lo son la función emocional, la exclusividad, la idealización de pareja y la renuncia personal que puede detonar en relaciones dependientes o violentas.

Como se logra ver en esta serie de libros y textos podemos ver que el concepto de amor es una construcción que la sociedad le da y con ello tienen un significante para cada uno de nosotros, pero estos conceptos están bajo tela gracias a ramas como la psicología, biología y sociología, el cine ha ayudado a esta construcción bajo su realización de historias que nos moldean un tipo de patrón que todos debemos seguir para conseguir el amor deseado o al menos lo que uno esperaría bajo su concepto que tiene del amor.

Y para retomar un poco más estas ideas y hacer una explicación más detallada hemos de remontarnos a los años setenta donde surgen los primeros autores en salir a dar su punto de vista acerca de los estudios y efectos que tenía el cine en nuestra sociedad, es así como llegaron a la conclusión de que el cine es un medio de comunicación social, si bien comparte elementos comunes con otros medios tradicionales, este se distingue por tener características propias que lo hace ver singular y único en su capacidad para comunicar y conectar con su audiencia.

Pero de acuerdo a Ana Sofia Cardona Segura en su trabajo “El cine como agente socializador del amor romántico en la adolescencia: Un estudio con mujeres adolescentes en relación a su orientación sexual” retoma la idea de Gutiérrez, Pereira y Valero quienes plantean que los mensajes cinematográficos se estructuran bajo una red compleja de tres niveles interconectados entre sí; el primer nivel se centra en la percepción sensorial mediante el oído y la vista, el segundo nivel implica una serie de lenguajes asociado a estos sentidos como lo son: la música, el sonido, la imagen, ruidos por los cuales generamos una serie de referencias culturales y códigos de reconocimiento.

Para el tercer nivel encontramos un enfoque en la composición visual y técnica, que incluye elementos como la iluminación, el espacio y los movimientos de cámara; dichos elementos funcionan como un nivel subconsciente, combinados para generar una serie de respuestas emocionales y afectivas en el público.

Debemos de entender que el cine es un medio educativo al igual que lo es la escuela ya que se ha convertido en un medio social contribuyendo un nuevo concepto del mundo en el que nos encontramos, su función es multiplicar de manera universal la creación de contenidos que nos dan pauta a un imaginario social compartido.

Y es que todos hemos vivido la experiencia de que en cuanto se apagan las luces en el cine todos quedamos atentos y concentrados en ver la proyección y es una situación compartida con la comunicación en la pantalla, por lo que Sofia Cardona menciona “Ningún otro agente de socialización posee esta capacidad de seducción sobre las masas, así como entretener y formar al mismo tiempo” (Cardona,2021, p.45)

1.3.1-Teorías sobre la emoción, empatía y recepción afectiva.

El cine no es una simple proyección de ideas plasmadas en diálogos, imágenes con movimiento, melodías u otras. Sino que van más allá, pues moldea una conexión emocional profunda entre el individuo y el filme mediante la empatía, lo que permite al espectador adoptar ciertas cualidades del personaje, conllevando una identificación que puede llegar a ser cognitiva, emocional o estética.

En el contexto acerca del amor romántico en filmes sobre temas sensibles podemos ver que este funciona como un factor clave para abordar esto de una manera más amena y digerible, logrando así una recepción afectiva más profunda. Sin embargo, para entender de manera más concreta esto, hemos de explicar las definiciones de emoción, empatía y recepción afectiva de manera más concreta y precisa para su entendimiento y futuro desarrollo del tema.

Partiendo desde el psicoanálisis podríamos definir que las emociones son una serie de manifestaciones complejas del aparato psíquico que nos revelan deseos reprimidos y conflictos internos, dándonos, así como punto de expresión del inconsciente que se ve mediado por el lenguaje, la fantasía y la historia personal del sujeto. De acuerdo con Freud en su libro “Más allá del principio del placer” (1920) nos menciona que las emociones se ven determinadas por una interacción entre el principio del placer y de la realidad, las cuales emergen como resultado de una serie de tensiones entre el deseo del inconsciente y las restricciones sociales.

Para entender un poco más lo dicho por Freud hemos de explicar que el inconsciente es una parte fundamental en la historia de psicología y la filosofía moderna ya que permite una mayor

comprensión ante las expresiones y represiones de nuestras emociones, pero en específico de aquellas que se hacen ver de manera consciente o racional.

Es así que el médico neurólogo austriaco Sigmund Freud en su libro “La interpretación de los sueños” (1900) menciona que “el inconsciente es aquel lugar donde se encuentran los deseos reprimidos, que no son accesibles al lado consciente pero estos influyen en la creación de eventos como los sueños, síntomas neuróticos y actos fallidos” (Freud, 1900, Cap.VII) lo que para él era la parte más fundamental y menos racional de la psique, es aquí donde se encuentran los recuerdos y deseos reprimidos, así como las pulsiones que incentivan el comportamiento humano, en otras palabras la pulsión es aquel impulso interno que busca satisfacer nuestras necesidades y deseos fundamentales.

Freud menciona que “Las personas que han vivido una experiencia traumática, como un accidente, una catástrofe o una enfermedad grave, suelen revivir repetidamente en sueños, sin que el aparato psíquico logre dominarla. Esta compulsión de repetición parece desafiar el principio del placer.” (Sigmund Freud, 1973, p. 17.) lo que puede ser interpretado en como nuestras emociones intensas pueden venir de restos sobre nuestros recuerdos traumáticos los cuales no han sido integrados por el aparato psíquico, dejando de función al afecto como huella mnémica, la cual se convierte en una huella que marca el pasado y retorna al presente.

Pero al mencionar a Freud no podemos dejar pasar el mencionar a Jacques Lacan quien señala, “el afecto no es representable. Lo que se representa es el significante. El afecto, en cambio, se experimenta, se padece” (*El Seminario XI*, Paidós, 1981, p. 66), el cual implica que las emociones no pueden ser plenamente simbolizadas, pero sí evocadas por imágenes o gestos que remiten al deseo inconsciente, esto es un punto de anclaje para poder comprender como el cine, en específico el romántico, funciona como un mediador simbólico entre la esfera íntima y la esfera social, lo cual nos permite a nosotros como espectadores experimentar, conectar con emociones que no podemos expresar o en todo caso nombrar dependiendo el contexto u evento en él se encuentre.

Pero a manera de entender un poco más esto hemos de explicar que Lacan utiliza al significante para definir de manera clara al inconsciente y a la construcción del sujeto; se basó en lo propuesto por el lingüista y filósofo suizo Ferdinand De Saussure quien definió al significante como una imagen acústica y al significado como el concepto a manera de definir al signo en la unión de dichas definiciones.

De esta manera Lacan definirá al significante como “el significante representa al sujeto para otro significante” (Lacan, Escritos, 1966, p.495) mencionándonos que el significante no remite de manera directa en un significado estable, al contrario, este es capaz de lograr reproducir sentidos de acuerdo con su posición en una cadena de otros significantes.

Lo que más adelante aparecería en la obra titulada “El seminario XI” donde reafirma esta idea de que “el significante es lo que causa el efecto de significación, pero no de lo que contiene” (Lacan, 1964, p.201) en este planteamiento se introduce que el sujeto no es capaz de dominar el lenguaje, más bien está siendo atravesado por ello que en otras palabras quedaría como el significante antecede al sujeto y los constituye en su falta, en su deseo, y este funciona como un modelo que se encarga de guiar el deseo.

Ahora bien, de acuerdo con Christian Metz quien introduce el psicoanálisis al cine en su obra El significante imaginario: Psicoanálisis y cine (1977) menciona que “El cine no es un espejo, sino una máquina deseante. No reproduce emociones: las suscita, las organiza, las canaliza.” (Metz p. 15) lo cual deja implícito que el cine no nos muestra emociones como simples objetos, sino, que las produce activamente en el espectador, esto debido a que no observamos dichas emociones en la pantalla, sino que las estamos viviendo en constantes procesos de identificación, proyección o transferencia y es que el cine activa nuestro inconsciente para movilizar afectos que pueden estar reprimidos o latentes en ese preciso momento.

Pero para Eva Illouz en su libro “El consumo de la utopía romántica” hace mención de que las emociones pueden ser consideradas una estructura compleja de procedimientos que adhieren a la percepción, interpretación y los resultados obtenidos de estímulos fisiológicos; con ello se ha arrojado que las emociones representan un punto de cruce entre lo biológico y lo cultural, donde convergen factores corporales, cognitivos y culturales. Con ello el amor romántico se ha comprendido como una práctica cultural, dicho resultado queda sujetado a una influencia dual de factores políticos y económicos, destacando así su experiencia corporal inmediata y distinción con respecto a otras prácticas culturales.

Para comenzar hablar y acercarnos a una definición acerca de lo que es la empatía debemos regresar un poco atrás en el tiempo, específicamente cuando éramos unos simples bebés que estaban apenas reconociendo el mundo que nos rodea, para Daniel Goleman en su libro La Inteligencia emocional: Porque es más importante que el coeficiente intelectual menciona que desde nuestra edad temprana somos capaces de empezar a desarrollar la empatía ya que nuestro

primer encuentro con este sentimiento es cuando nacemos y estamos junto a otros niños que comienzan a llorar, nosotros repetimos el mismo patrón ya que somos capaces de experimentar estas angustias empáticas antes de ser conscientes de nuestra existencia separada.

El en su libro retoma a dos psicólogos que mediante una serie de experimentos fundamentan lo que él menciona acerca de la empatía en temprana edad, el primero de ellos es Martin L. Hoffman quien mediante una investigación en la Universidad de Nueva York dedujo que existe una imitación motriz ya que los niños de un 1 año de edad pueden empezar a imitar la angustia que percibe de su alrededor, lo cual los hace capaces de comprender de una mejor manera los sentimientos ajenos; Hoffman lo denominaría *etopha*, dicha definición viene del segundo psicólogo norteamericano llamado E.B. Titchener quien lo denominó así por el significado original que viene del griego *empathia* que significa “sentir dentro” dicho término es utilizado para hacer referencia a la capacidad de experimentar indirectamente los sentimientos y pensamientos de alguien más.

Para Titchener la empatía era “una suerte de imitación física del sufrimiento ajeno con el fin de evocar idénticas sensaciones en uno mismo” (Goleman,2022,p.117) lo cual deja claro que nosotros como personas al desarrollar la empatía mayormente estamos abiertos a hallar nuestras emociones y por ende las de nuestro entorno y no debemos olvidar que muchas veces el expresar sentimientos no vienen de expresiones verbales directamente ya que no siempre se pueden expresar de esta manera ya que las podemos encontrar en: los tonos, las acciones, los temblores voz, las posturas y los significativos silencios por lo cual llegan a pasar desapercibidos a menos que se logre desarrollar una gran capacidad de empatía que resalte estas acciones.

De acuerdo a Christian Metz y quien ha abordado dichos temas en su libro *El significante Imaginario: Psicoanálisis y cine* (1977) donde menciona que “el cine es una formación significativa que se dirige al deseo, no al reconocimiento” (Metz, 1977, p. 11) esto mientras se basa en que el cine no produce nuestras emociones como si fueran objetos visibles, sino que son producidas mediante una serie de pasos de identificación y proyección, asimismo involucra que la empatía no solamente es una comprensión hacia el otro, sino una activación sobre el deseo y el afecto.

Ante esto podemos definir a la empatía como un proceso múltiple que tiene la capacidad de percibir, comprender y compartir emociones con otro sujeto, ya que, es una experiencia que no solamente se trata de poder sentir uno mismo sino también de poder sentir con el otro y esto

implica que estemos dispuestos emocionalmente a reconocer al otro sujeto individuo como modelo de experiencia.

Adentrándonos en el mundo fílmico podemos notar que esta capacidad sufre un ligero cambio y pasa a llamarse “empatía fílmica”, la cual nos deja ver que el espectador puede establecer una conexión emocional con los personajes, las diversas situaciones o distintos ambientes de las películas, pero dicha conexión no queda en la esfera de lo superficial hablando intelectual y estéticamente, sino que es más profunda activamente. Dicha empatía se ve activa por medio de distintos mecanismos narrativos y estéticos como lo son: la música, el ritmo, el encuadre, el montaje, el desarrollo emocional de los personajes etc., estos propios elementos son los que nos permiten a nosotros como espectadores experimentar emocionalmente lo que tenemos enfrente de la pantalla y que no solo quede en una conexión meramente comprendida.

La recepción afectiva se puede definir como el proceso que toma como medio el espectador no para interpretar cognitivamente solamente un filme u obra artística, sino, que experimenta emocionalmente los diversos contenidos, esto sirve de puente para establecer una relación más íntima y simbólica con estas distintas narrativas, ambiente fílmico y personajes; esta recepción se ve involucrada en una apropiación emocional de la historia, cuando nosotros los espectadores nos vemos atravesados por nuestros sentimientos que resuenan en nuestra historia personal, en nuestros deseos inconscientes o incluso con nuestros vínculos sociales.

Hablando desde un punto de vista psicoanalítico la recepción afectiva se ve vinculada con los mecanismos de identificación, proyección y transferencia, con los cuales nosotros los espectadores nos relacionamos inconscientemente con los personajes y las situaciones narrativas que los rodean. Christian Metz menciona que “El cine es una máquina que produce significaciones, que organiza el deseo.” (Metz, 1977, p. 15) lo cual deja más claro esta afirmación de que la experiencia fílmica activa en los espectadores un deseo inconsciente, el cual trae consigo una propuesta emocional que no puede ser simbolizada racionalmente.

1.4- La teoría triangular del amor de Robert J. Sternberg

La teoría triangular del amor nace a finales de los años 80's con el objetivo de poder estudiar y explicar las relaciones de pareja, por el psicólogo estadounidense Robert J. Sternberg, profesor de la universidad de Yale.

Sternberg define al amor como un “conjunto de sentimientos, emociones, valores, pensamientos y deseos, que, al ser experimentados simultáneamente, dan como resultado la compleja experiencia que llamamos amor” (Sternberg, 1988), entendiendo al amor como algo no unitario compuesto por tres elementos fundamentales o críticos como lo es la intimidad, y dos secundarios como el compromiso y la pasión. Dichos elementos conforman lo que él llamó “teoría triangular del amor” donde los componentes fueron elegidos por su carácter atemporal, pues en comparación con otras concepciones estos trascienden la época y el lugar en que se interpreten, pues, aunque en diferentes culturas tengan diversos pesos estos siguen presentes en las relaciones.

Intimidad



El componente de intimidad lo define como aquel sentimiento que dentro de una relación promueve el acercamiento y facilita el vínculo y la conexión, Sternberg propone que este sentimiento se conforma de al menos 10 elementos.

1. Deseo de promover el bienestar de la persona amada: se basa en el interés de la pareja por el bien del otro a expensas del propio, con la esperanza de que sea recíproco.
2. Sentimiento de felicidad junto a la persona amada: el disfrute de la compañía mutua.
3. Gran respeto por el ser amado a pesar de los defectos que la pareja encuentra en el otro, lo respeta y admira.
4. Capacidad de contar con la persona amada en momentos de necesidad: en momentos difíciles la persona puede o busca acudir a su pareja sintiendo que está presente.
5. Entendimiento mutuo: conocimiento del otro, sus debilidades y fortalezas, reconocimiento emocional.
6. Entrega de uno mismo y de sus posesiones a la persona amada: Comparten objetos ya ellos mismos cuando es necesario, uno desea entregarse y entregar su tiempo y posesiones a la persona amada
7. Recepción de apoyo emocional a la persona amada: La persona se siente amada especialmente en momentos de necesidad, se siente apoyado y renovado por la persona amada
8. Entrega de apoyo emocional: Apoyo a la persona amada, simpatizando con ella

9. Comunicación íntima: la pareja es capaz de comunicarse profunda y honestamente con la persona amada, compartiendo sentimientos íntimos

10. 10 valoración de la persona amada: La pareja siente la gran importancia de su pareja en el esquema de su vida

De esta forma la intimidad en una relación de pareja se experimenta cuando existe una combinación en gran medida de estos factores, bajo ciertas claves como la confianza, honestidad, respeto, compromiso, seguridad, generosidad, lealtad, reciprocidad, constancia, comprensión y aceptación, en resumen, podríamos definir la intimidad como la auto exposición al otro (Sternberg, 1988).

Pasión

Este se compone del estado intenso de unión con el otro, constituye la expresión de deseos y necesidades como autoestima, entrega, pertenencia, sumisión y satisfacción sexual. Esta puede ser despertada por la intimidad, y aunque puede acercar en primera instancia a una pareja, esta unión depende de la intimidad para ser duradera, tanto la pasión como la intimidad fluctúan dentro de las relaciones, pero interactúan de una forma u otra en las relaciones íntimas. La pasión según el mismo Robert perdura en base a un refuerzo intermitente, es decir, cuando uno quiere a alguien, a veces siente que está aproximado y a veces no, lo que mantiene una relación y una pasión viva (Sternberg, 1988).

Decisión y compromiso

Este componente contempla dos fases, a corto y largo plazo, a corto plazo hace referencia a la decisión de una persona de amar a otra y a largo plazo es la decisión de mantener ese amor. Este es el componente más vital dentro de las relaciones, lo que la mantiene incluso en los altibajos, pues es un elemento esencial dentro de los momentos de caos, además de que de este se desprenden componentes secundarios como la pasión (Sternberg, 1988).

Propiedades de los componentes

Al ser emociones, los tres componentes tienen propiedades que permiten a la persona ser más consciente de su sentir, teniendo un mayor grado de control y compromiso con las decisiones en

las relaciones, lo que Sternberg resume en la siguiente tabla recuperada de su libro sobre la teoría triangular:

TABLA 2.1
Propiedades del triángulo

Propiedades	Intimidad	Pasión	Decisión/ Compromiso
Estabilidad	moderadamente alta	baja	moderadamente alta
Control consciente	moderado	bajo	alto
Relevancia experiencial	variable	alta	variable
Importancia típica en relaciones de corta duración	moderada	alta	baja
Importancia típica en relaciones de larga duración	alta	moderada	alta
Frecuencia dentro de las relaciones amorosas	alta	baja	moderada
Grado de compromiso psicofisiológico	moderado	alto	bajo
Susceptibilidad de conciencia	moderadamente baja	alta	moderadamente alta

Cabe mencionar que estos elementos varían en intensidad dependiendo de la relación, al ser sentimientos íntimos requieren de cierta cantidad de compromiso psicofisiológico y a su vez se necesitan mutuamente (Sternberg, 1988).

Tipologías de amor

La suma de estos componentes en diversas combinaciones da paso a lo que Robert define como tipos de amor, o formas de amar según su teoría triangular, que resume en la siguiente tabla:

TABLA 2.2
Taxonomía de los tipos de amor

Tipo de amor	Intimidad	Pasión	Decisión/ Compromiso
No-amor	-	-	-
Cariño	+	-	-
Amor apasionado	-	+	-
Amor vacío	-	-	+
Amor romántico	+	+	-
Amor-compañerismo	+	-	+
Amor fatuo	-	+	+
Amor consumado	+	+	+

Nota: + = componente presente; - = componente ausente. Estos tipos de amor representan casos idealizados basados en la teoría triangular. La mayor parte de las relaciones amorosas estarían dentro de categorías intermedias, debido a que los componentes del amor se presentan en grados variables, en vez de estar simplemente presentes o ausentes.

Intimidad solamente: cariño

Se caracteriza por la presencia de intimidad, dada en relaciones casuales y pasajeras, o bien en relaciones de amistad donde sentimos un acercamiento hacia la persona sin necesidad de experimentar pasión ni compromiso a largo plazo. Lo podemos distinguir

del amor en el grado en el que la ausencia de la otra persona puede afectarnos, es decir, cuando extrañamos activamente a la otra persona y tendemos a aferrarnos a ella, su ausencia tiene un efecto importante en nuestras vidas despertando sentimientos de intimidad, pasión o compromiso lo que significa que la relación ha trascendido el cariño (Sternberg, 1988).

Pasión: amor insensato

Nombrado amor a primera vista, amor fatuo o apasionado, este se experimenta de manera instantánea sin necesidad de intimidad ni compromiso con el otro, conlleva un despertar psicofisiológico, acompañado de síntomas físicos como taquicardia, palpitaciones, aumento de la secreción hormonal y erecciones de los genitales.

Decisión-compromiso solamente: amor vacío

Es más común en relaciones que han durado bastante tiempo, donde se ha perdido alguno de los otros componentes, el compromiso mutuo y la atracción física, comúnmente se considera como la fase final de una relación amorosa, aunque en ciertas culturas representa la primera fase donde el amor implica una relación que puede llegar a llenar ese vacío con intimidad y pasión marcando un inicio (Sternberg, 1988).

Intimidad pasión: amor romántico

Se contempla como la evolución inicial del cariño, caracterizado por la atracción física y emocional, por lo que la unión deja de ser solamente atracción física hacia el otro, un ejemplo de ello es Romeo y Julieta.

Intimidad compromiso: Amor y compañerismo

Presente en la relación de amistad comprometida, o en matrimonios donde la atracción física o pasión se ve disminuida, por lo que se considera solamente una relación de amigos.

Pasión + compromiso: Amor Vano

Amores relacionados con Hollywood debido a su carácter fugaz, en los que la pareja se conoce y se compromete en poco tiempo, este tipo de amor se basa en la pasión sin estabilidad de la relación como es la intimidad, por lo que este tipo de relaciones no suelen durar mucho tiempo.

Intimidad + pasión+ compromiso: Amor consumado

Es el amor esperado por todos, pues contempla la combinación de los tres componentes en igual proporción, aunque su construcción no garantiza la duración de la relación este debe cuidarse y preservarse.

La ausencia de componentes: El no-amor

Representa la mayor parte de las relaciones humanas, causales que no toman amor ni cariño.

1.5-Conceptos Clave de Análisis Fílmico

Cuando hablamos de cine es imprescindible mencionar su capacidad de representar la realidad y su carácter evocador de emociones en los espectadores, desde la construcción de su narrativa, la estética con que se presenta en pantalla que generan el ambiente propicio para la experiencia de conexión e interiorización del film. Como lo menciona Frank D. McConnell en su libro El cine y la imaginación Romántica, el cine ha llegado a ser nuestro arte por su capacidad para explorar temas de la realidad, percepción, significado y conciencia que constituyen un aspecto vital de la literatura del romanticismo que explora la realidad como principal fuente artística.

De este modo Frank relaciona la experiencia del cine con la idea que tenían los poetas sobre las obras literarias en la época del romanticismo, que relacionaba el sueño de Adán con la complacencia de la lectura. Este sueño habla sobre la realidad fantástica recreada por la imaginación, ya que, plantea que Adán en su deseo por tener una compañera fue sumergido por Dios en un sueño profundo, donde soñó con Eva quien al desaparecer entre sombras provocó el despertar de Adán quien antes de que perdiera las esperanzas observó a Eva tal y como la había soñado (McConnell, 1977).

Esto lo argumenta bajo la idea de que el cine nos transporta a un estado de semihipnotismo, donde el film nos ayuda a redescubrir un mundo que nunca ha dejado de estar, pero que ahora concebimos como nuestro, haciendo énfasis en el uso del cine para penetrar y modificar nuestras ideas sobre la realidad gracias a sus recursos estéticos y su cercanía con nuestras experiencias reales, ya que, un film al construir una comunicación humana, el tránsito del sueño a la sociedad, la historia y el amor hace añicos nuestro sentido de “fantasía” del film (McConnell, 1977).

1.5.1-Puesta en escena y Plano (imagen)

Para poder comenzar con el desglose de los elementos cinematográficos que hemos de desarrollar a continuación (puesta en escena y plano (imagen), montaje, ritmo, diseño sonoro y música) debemos entender que para llegar a este punto hemos de cruzar dos caminos diferentes, el primero de ellos es la crítica la cual se encarga en emitir juicios de valor sobre las películas, los cuales no caen necesariamente en profundizar en la estructura y elementos para una mayor comprensión.

El siguiente camino y por el cual nos basaremos, es el análisis cinematográfico, éste busca comprender la estructura y elementos por los cuales está construida el filme, esto mediante el uso de distintas categorías teóricas para analizar y validar distintos juicios de valor; dicho análisis y de acuerdo a Lauro Zavala en su libro “Elementos del discurso cinematográfico” (2003) menciona “el análisis es precisamente lo opuesto, la fragmentación de su objeto con el fin de examinar sus elementos específicos” (Zavala,p.6) es así como dicho análisis se verá implicado en descomponer los elementos cinematográficos de manera individual para un análisis detallado y así poder utilizar conceptos y teorías cinematográficas para una mayor profundización y comprensión.

Por último se ha de realizar una interpretación sistemática la cual realiza de manera precisa, rigurosa y metódica del filme, todo bajo el uso de argumentos concretos para validar los juicios de valor y es por eso que Zavala lo menciona así “el análisis tiene como contexto de validación los criterios de fragmentación y los métodos de interpretación”(Zavala,p.6) y es así como también es importante mencionar a Jacques Aumont/ Michel Marie en su libro “Análisis del film” (2002) que menciona “el objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas”(Aumont,p.18) y esto con el fin de dejarnos claro que el análisis es una herramienta valiosa para la educación y nuestra formación cultural ya que con ello podemos desarrollar distintas habilidades con el objetivo de ser más críticos y apreciativos.

A modo de cerrar esta breve introducción del análisis cinematográfico es importante dejar claro que para diferenciar ambas maneras de poder desglosar un film hemos de contar con ciertas diferencias, la primera de ellas y de acuerdo a Jacques Amount menciona que “La función crítica desempeña tres funciones principales: informar, evaluar y promover” (Amount,p.20) ya que de acuerdo a él podemos dejar claro que dichas funciones se relacionan de maneras diferentes con el

análisis ya que estas últimas solamente sirven para proporcionar información, evaluar la calidad y promover la obra.

En cambio y de acuerdo a Jacques Amount “el análisis, pues, ni define, las condiciones y medios de la condición artística, aunque pudiera contribuir a esclarecerlos, ni aporta juicios de valor, ni establece normas “ y esto sirve para que logremos dar una diferencia entre la crítica y el análisis ya que esta última está más apegada a lo denominado “teoría del cine” pero ojo, el término no quiere decir que exista algún guion o guía para la creación de materiales filmicos, sirve de parámetro para la representación de fenómenos encontrados en las películas ya que esta es considerada una actividad más descriptiva.

Así mismo hemos de comprender que para realizar un análisis cinematográfico debemos contemplar distintos elementos ya que la película en sí es el enfoque, pero a la hora de decidarnos por una película entramos en un proceso ideológico, es así como podemos decir que “la película, entonces, dice más sobre sus espectadores que sobre sus propios personajes” (Zavala, p.12)

Ya que de primer impacto nos seduce y con ello hemos de descubrir de manera indirecta sobre lo que trata el filme; además del título nuestro proceso creativo y analítico comienza desde la elección de los lugares, los alimentos a consumir, la zona en la que se encuentra el cine, la sala, la plataforma, el espacio ya sea privado o abierto, nuestros gustos etc.

Es por ello que Lauro Zavala define estas características como un sustrato mítico el cual definiría como “el sustrato mítico de cada espectador consiste en el conjunto de creencias y valores que se ponen en juego en sus prácticas culturales” (Zavala, p.10) y es así como la construcción que engloba este sustrato define nuestras expectativas como espectadores antes de poder contemplar un filme, sumado al conocimiento previo que portamos debido al catálogo individual de filmes que portamos, es por ello que la conjunción de dichos elementos Zavala la denomino como el inconsciente cinematográfico.

Para poder comenzar con la descripción de lo que llamamos puesta en escena y planos (imagen) tomaremos en cuenta el modelo de 12 elementos que plantea Lauro Zavala en su libro “Elementos del discurso cinematográfico” (2003) en el cual él pone las siguientes características:

3. Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Color / iluminación / composición

Lentes: profundidad de campo / zoom

b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Cámara (punto de vista narrativo e ideológico):

emplazamiento, distancia, participación, movimiento

En este modelo Zavala plantea dos preguntas que ayudarán al desglose de dicho apartado, la primera nos cuestiona la manera en que están estructuradas las imágenes, la apariencia que tienen, el color que manejan, la iluminación que poseen y como están compuestas de acuerdo con el lente y al zoom; la segunda aborda principalmente el objetivo de la cámara, en la manera en que está siendo utilizada, los diferentes ángulos que muestra, los encuadres que maneja, si cuenta con desplazamientos etc.

La imagen se puede definir como aquella representación visual en la cual vemos plasmada la apariencia de un objeto real o imaginario, esta misma permite contar historias y transmitir emociones, los directores usan la imagen para interpretar y transformar a través de su visión creativa; es así como las imágenes sirven como un medio de diálogo y análisis, Zavala menciona “ese material inflamable por excelencia, es también el disparador de un proceso de diálogo que se continúa más allá de la sala, entre el espectador de cine y el mundo de la calle” (Zavala.p.15) y es cierto, cuantas veces no hemos salido del cine con alguna imagen grabada que nos hizo deslumbrarnos y que con esa misma referencia podemos explicar a detalle lo que sucede a lo largo del filme, cada ida al cine deseamos salir con un goce total tras estar un largo lapso de tiempo prestando atención.

La imagen es de vital importancia dentro del cine tanto que el psicoanalista Jacques Alain Miller propuso la utilización del concepto sutura, el cual de acuerdo con la interpretación de Zavala tras lo dicho por Daniel Dayan y Jean-Pierre Oudart definen a la sutura como el proceso de unificar distintos fragmentos de imágenes y sonidos para crear una narrativa coherente y significativa, ayudando a crear continuidad lo que ayudará a los espectadores a seguir la historia de manera fluida. De dicha definición salieron diferentes mecanismos que permiten identificar distintas construcciones que le damos como espectadores:

- Sutura inconsciente: Surge de manera involuntaria ya que proyecta en las imágenes los elementos que pertenecen a su persona y muy en específico a su memoria personal como fanático cinematográfico, así relaciona las imágenes con su propia realidad y con las expectativas latentes.
- Sutura preconsciente: El espectador proyecta las imágenes del filme en su forma de ver el mundo, permitiendo una interpretación ideológica con lo cual tendrán una perspectiva más personal.
- Sutura narrativa: Es el proceso mediante el cual reconstruimos y damos sentido a la narrativa a partir de las imágenes y secuencias fragmentadas, formando una interpretación global y verosímil del filme.

Para hablar de la puesta en escena hemos de ocupar nuevamente lo propuesto por Zavala, quien desglosa mediante dos preguntas como es el espacio donde ocurre la historia y como es que cada elemento nos permite identificar a los personajes. Esto se responde mediante la construcción de los espacios naturales, por ejemplo, si se habla de guerra como nosotros identificamos este escenario, donde debemos de ver bombas, muertes, humo, aviones, tanques etc. En el caso de las películas que estaremos analizando más adelante como cada una acopla el escenario del balcón a sus distintos tiempos y con ello ubicar si realmente están planteando dicha escena.

Y así como estamos hablando del espacio también debemos contemplar a los personajes ya que estos mismos también deben tener ciertas características que los hagan ser identificados entre sí, esto por la posición, color o corte de cabello, sus expresiones faciales a la hora de hallar o expresarse, el uso del tono de su voz y la vestimenta la cual es de las más importantes ya que te permite identificar la personalidad del personaje, así como también la época, su estatus económico etc.

6. Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)

a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Espacios naturales: relación simbólica con la historia

Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño

Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio

Elementos de análisis cinematográfico

b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal

Vestido y peinado: connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas

Casting / miscast

Para Jacques Aumont/ Michel Marie menciona en su libro “Análisis del film” (2002) que “la puesta en escena está basada en los gestos, en las miradas, a veces dirigidas hacia fuera de campo, y el cambio de plano” (Amount,p.62) ya que para él esta sección se ocupa de lo que va a ocurrir dentro de cámara y como es organizado dentro de ella, es así como el propone un análisis llamado Decoupage, el cual se centra en analizar las acciones en secuencias, escenas, planos numerados que proporcionan indicaciones técnicas, faciales, descripción de lo presentado en pantalla y el tiempo, es así como lo considera indispensable ya que nos permite ubicar de manera más exacta la narración y el montaje que tiene el film.

1.5.2-Montaje y Ritmo

Siguiendo el mismo modelo de análisis que propuso Zavala y que anteriormente venimos desglosando, toca abordar el montaje y ritmo, lo que para él sería edición donde él se cuestiona como es que se organizan la sucesión de las imágenes en cada una de las secuencias y como se da esta organización de las imágenes; aquí es evidente que podemos ubicar como son colocadas las imágenes, el tiempo en pantalla de dichas imágenes, el uso de elementos como flashback, flash forward que permitirán darles una secuencia distinta y es aquí que entra la interacción entre ellas sobre todo de qué manera aportan a la historia el uso de dichos elementos, se remitirán algún recuerdo, si sirven para mostrar algún salto del tiempo etc.

Entonces podemos definir al montaje como esta relación que existe entre los planos, la unión de las secuencias, dándole sentido y continuidad espacial y temporal de la narrativa; Jacques Amount en su libro “Análisis del Film” (2002) “ lo define como “la segunda etapa, que comienza cuando termina la filmación, concierne al montaje, es decir, el hecho de cortar y pegar los distintos

fragmentos rodados para dar a la película su forma definitiva” (Amount,p.28) y este montaje es el que dará el ritmo que se determinará por la extensión de los planos, el ritmo de los cortes y la naturalidad de sus transiciones ya que no es lo mismo ver una secuencia debidamente repartidas a una donde está muy acelerada y cuesta trabajo entender la historia.

5. Edición (Relación secuencial entre imágenes)

a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica)

Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)

b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Integración y/o contraste entre secuencias:

Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica

Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica
(secuencial, flashback, flashforward)

Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia

1.5.3 Diseño sonoro y música

A lo largo de la historia cinematográfica hemos visto como el cine ha evolucionado de color a blanco negro, de mudo a tener diálogos etc. Pero un recurso muy importante que siempre lo ha acompañado es el diseño sonoro y la música, gracias a esto es el motivo más grande por el cual todos recordamos los clásicos de Disney, ¿quién no recuerda alguna película de Disney sin sus canciones? ¿Quién no ha quedado fascinado con Hans Zimmer? si me lo preguntas nadie, todos hemos pasado ese momento de grabarnos algún coro, alguna melodía por días, semanas, meses e incluso años de varias escenas que hemos visto en el cine y nos ha acompañado en distintas etapas de la vida.

Por lo que en el modelo de análisis de Lauro Zavala existe un apartado para esta categoría, en el cual nos cuestionamos como es la relación que existe entre imagen y sonido, esto va desde si la música previamente seleccionada fue muy útil para transmitir un momento de tensión, uno triste, uno feliz, algo trágico etc. Si las voces de los actores y actrices quedan con el sentimiento a transmitir y el uso de los silencios para esos momentos de alta tensión o dramatismo, el tiempo en pantalla que se exponen así como la función verdadera por la cual se encuentran en la trama, en palabras de Jacques Amount en su libro “Análisis del Film” (2002) “la música también se encarga, aunque de una manera más local y ms episódica, tanto de “describir” como de “expresar” (y en ocasiones de las dos cosas a la vez)” (Amount,p.209)

4. Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)

a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis

Temas y motivos sonoros: iteración y variantes

Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica
(consonancia dramática) / función dialógica (resonancia analógica)/
función contrastiva (disonancia cognitiva)

b) ¿Qué función cumplen los silencios?

Hemos de comprender que el sonido está a la disposición de la imagen, lo cual si los jerarquizamos la imagen va primero y después el sonido, como lo menciona Chion y Amount “el sonido fílmico no puede ser “un sonido en sí mismo”, puesto que es siempre vehículo de un sentido o indicio de una fuente” (Amount,p.208) y es por eso que normalmente lo encontramos de manera extradiegética, esto quiere decir que solamente lo percibimos nosotros como público, nunca los personajes, en cambio de manera diegética es cuando está en presencia de los mismos personajes ya sea para un baile, acompañamiento musical en un carro o algún hogar etc.

Incluso el valor representativo que uno le da y el valor de expresión dependen de elementos históricos y culturales ya que no es lo mismo ambientar una pelea de superhéroes con música griega a una banda sonora que acompañe de manera abrupta y agresiva (dependiendo el conflicto) ya que para colocar y diseñar de manera correcta el acompañamiento musical el director y compositor comienza tras haber avanzado el rodaje y posteriormente el montaje. La presencia se del uso de la voz, si contamos con narrador (este normalmente se vuelve extradiegético), si tenemos la presencia de algún recuerdo o sueño narrado del personaje entran en esta serie de elementos que acompañarán este núcleo del análisis del sonido ya que forman parte importante y vital del diseño sonoro.

Título	Sinopsis
West Side Story (1961) Directores: Jerome Robbins y Robert Wise	La película está narrada en los años 1960 en West Side, New York. Donde encontramos dos pandillas, por un lado están los Jets que están conformados por chicos estadounidenses con rasgos europeos y por el otro lado a los Sharks que están conformados por chicos puertorriqueños, es aquí donde comienza la trama ya que

	vemos a ambos bandos teniendo enfrentamientos y miradas cada vez que se miran, es aquí cuando Bernardo líder de los Sharks protege a su hermana Maria que recién llego a los Estados Unidos, ella trabajó de costurera con Ana la novia de Bernardo. Es así como un día deciden acudir a su primer baile de Maria, quien será acompañada por Chino el pretendiente asignado de la banda, aunque este no es correspondido ya que Maria no le gusta; en dicho baile ambas bandas se encuentran en el lugar por lo cual se genera un momento de tensión, es en este mismo lugar conoce a Anton (Tony) quien es amigo de los Jets y trabajador del lugar, mientras todos bailan ellos dos se miran y se atrae a primera vista, es así como deciden bailar y estando a punto de besarse Bernardo los separa, sin embargo esa misma noche Tony acude a ver a su amada en su balcon. Días después ambas bandas pactan una batalla, donde el mejor de cada bando peleará, momentos antes Mari y Tony se ven, donde ella le suplica que por favor intervenga ya que están haciendo planes a futuro sobre una posible relación; Tony acude y trata de evitar una tragedia, pero aquí Bernardo y Riff entran en duelo ya que Bernardo comienza a atacar y burlarse de Tony, su mejor amigo, los ánimos explotan, es así como Bernardo mata a Riff de un navajazo tras forcejear, Tony lleno de ira decide vengarse y mata a Bernardo, ambos grupos pelean, después se van tras escuchar las sirenas de policias. Chino le informa a Maria la muerte de su hermano, mientras reza llega Tony a su ventana, es así como tienen relaciones y después de ello deciden huir juntos, pero en medio de esto las bandas deciden venganza una de la otra, es así como los Jets tienen a Tony en un bar, lo cual hace que Anita vaya a darle un mensaje de Maria quien está siendo interrogada por Ishram, tras ser humillada esta les comunica que Chino mató a Maria, Tony se entera y sale gritando que lo mate a él, e así como ambos se ven en
--	--

	las canchas de basquetbol, pero a punto de abrazarse Chino le dispara lo cual deja a Tony herido y muriendo rodeado de ambas bandas.
Romeo+Julieta-1996 Director: Baz Luhrmann	Es una adaptación de la historia ya conocida de William Shakespeare, nos cuenta la historia del joven Romero y Julieta, quienes en este filme vemos que están de acuerdo a la época donde se filmó, tenemos el enfrentamiento entre dos bandas los Montesco y los Capuleto quienes representan a ambas familias ya que estas sus líderes son primos de nuestros personajes principales. Julieta está siendo pretendida por París, pero esta no le es correspondida, en medio de esto Romeo se encuentra hablando con un amigo suyo, posteriormente llega otro amigo vestido de Drag para ir a una fiesta de disfraces en la cual se encuentra Julieta, este decide ir pero antes toma una droga el cual al estar en la fiesta lo hace ir al baño y es ahí donde conoce a Julieta. A partir de eso surge un romance que atraviesa el conflicto entre dos familias y dos bandas que no permitirán dicho compromiso.
Romeo y Julieta (1968) Director: Franco Zeffirelli	La película se desarrolla en la ciudad de Verona, una ciudad que se ha visto rodeada de diversos conflictos entre los Capuleto y Montesco, una pelea en el centro de la ciudad hace enfadara al Príncipe Escalus, quien previamente ya los había amenazado de ser castigados por los problemas que han desarrollado. Tras esta trifulca y varios muertos, el primo de Romeo le cuenta de lo sucedido pero éste rechaza el conflicto; del otro lado aparece una joven Julieta de apenas 14 años, quien está siendo comprometida con París, un gran amigo de su padre. Los capuleto realizan su típica fiesta en su casa, en dicha fiesta se cuelan Mercucio, Romeo, su primo y otros amigos con antifaces, en un

	momento Romeo se descuida y es así como Teobaldo (primo de Julieta) lo descubre y reclama a su tío, pero este lo detiene de no hacer cualquier cosa ya que no quiere tener problemas por la sentencia que le puede traer con el Príncipe, en la reunión conoce a una joven Julieta, quien de primeras se ve apenada, pero tras una confesión y un beso se logra enamorar de Romeo, un llamado de su nana por parte de la madre arruina el momento, pero también hace descubrir a ambos que están enamorados por integrante de su máximo rival. La confesión deja a Romeo pensativo y le hace quedarse en la casa para encontrar respuesta, tras escuchar a su amada hablar se acerca y para sorpresa de ella decide acceder a hablar nuevamente con él, quedan de confirmar su boda tras enviar a un comunicante (la nana de Julieta) quedan y confirman la boda, pero después Romeo se ve rodeado en una situación ya que Mercutio tendrá una pelea con Teobaldo, al interrumpir este último asesina a Mercutio, pero Romeo al enfadarse decide ir por él y lo asesina, el Príncipe al enterarse de los hechos decide exiliar a Romeo. Tras esto Romeo se va a Mantua, el padre de Julieta arregla con Paris casarse un jueves pero tras la inconformidad de Julieta la amenaza de desheredar, Julieta acude con el padre el cual le da una pócima para que se la beba y con ella se duerma hasta ser despertada por su amado Romeo y así poder escapar; el mensaje es enviado a Romeo, pero no llega ya que un amigo de él se adelantó y así Romeo decide ir a donde está enterrada y ahí mismo se bebe una pócima para morir, Julieta reacciona y al ver el cuerpo de su amado decide matarse con una espada, terminando con el Príncipe en la plaza y los cuerpos de ambos jóvenes y sus familias, donde les menciona que ese es el precio y el castigo por tan arrogante rivalidad.
Romeo y Julieta (1943)	La película se desarrolla en la capital mexicana, el inicio es

Director: Miguel M.Delgado	confuso ya que se muestra una discusión en la oficina de lo que parece ser el comandante de la policía quien tiene detenidos a varios participantes, a la hora de explicar son interrumpidos entre sí por la euforia. El personaje de Cantinflas toma la palabra, comienza a contar anécdotas con el comandante, posterior a eso comienza la historia, donde él tras una fallida cita con su pareja queda varado, logra arrancar nuevamente pero se vuelve a detener enfrente de un bara donde salen dos hombres uno de ellos aún sobrio y el otro con copas de más. Se ofrece a ayudarlos y le comenta un de ellos que quiere un taxi, lo cual el dice que lo tiene enfrente, los lleva a la casa de dichas personas en las Lomas, es ahí cuando ayuda a espavaliar al borracho, en eso le llega una nota de Julieta donde le comenta que su padre no dejara que se case con alguien como el, lo cual hace que generen un plan de contratar a un hombre que se haga pasar por un actor famoso y hace poder robar a la chica y se case con el; es ahí cuando decien agarrar al hombre que los llevo ya que su actitud le daba para ello, los invitan a una cena y es ahí cuando el papa de Julieta convencido del gran actor que tiene enfrente le propone inaugurar un teatro famoso con la mitica obra de Shakespeare “Romeo y Juliet” es así como la película se desarrolla en la interpretacin de dicha obra, solo que tiene el toque comico de este habil personaje, al final se logra ver que termina ahí ya que la novia interrumpe el beso final para reclamarle a Julieta y es así como terminan en la policía y al final Cantinflas siendo golpeado por el verdadero Abelardo (actor por el cual se hizo pasar)
-----------------------------------	--

Contextualización del corpus

WEST SIDE STORY ,1961, JEROME ROBBINS y ROBERT WISE

Jerome Robbins (1918-1998) fue un destacado coreógrafo de danza y de la comedia musical en América, originario de Nueva York, se destacó como profesor de ballet y director del academia New York City Ballet en 1948, formó parte los primeros pasos de la comedia musical americana, autor de musicales como West Side Story (1957), The King and I (1951) y Peter Pan (1954), a partir de sus musicales se le considera pionero de este género, por lo que algunos de sus éxitos de Broadway fueron llevado a la gran pantalla como es el caso de West Side Story dirigida por Robert Wise y que más tarde se convertiría en hito del cine musical (*Jerome Robbins — Danza.es - Biografías*, n.d.).

En cuanto a Robert Wise(1914-2005) fue un director y productor estadounidense sus películas se inscriben dentro de varios géneros, sin embargo, es destacado por sus producciones para el género musical por los cuales ganó dos oscars a mejor director con West Side Story y The Sound of Music, Robert buscaba transmitir la realidad con sus películas, pese a buscar estudiar periodismo lo que fue interrumpido por la Gran Depresión, se desempeñó como trabajador en los estudios RKO, donde más tarde se desempeñaría como editor de sonido, música, efectos especiales y asistente de edición, por lo que fue ascendido a titular de edición en 1939, pudo dirigir su primer película debido a un conflicto con el director inicial así que se desempeñó como director sustituto para La Maldición de la mujer gato (1944), dejando una película inquietante y conmovedora sobre una joven peligrosamente propensa a fantasear (Barson, n.d.).

Debido a sus películas comenzó a generar una reputación sobre su insistencia en la precisión y realismo, Wise pensaba que un director debía conocer su tema, por lo que para sus diversas películas primero estudiaba el contexto.

Pese a nunca haber dirigido un musical, comenzó la década de los 60s como codirector de la comedia musical West Side Story junto a Jerome Robbins quien además de dirigir coreografía el éxito en el que se basó la película, que fue el mayor éxito del director por el cual recibió 10 premios de la academia como mejor película y mejor director, gracias a su ingeniosa adaptación de Romeo y Julieta de Shakespeare bajo el guion de Ernest Lehman, durante la trama Wise buscaba retratar el realismo del mundo en que ambientaba la historia por lo que realizó varias tomas de los barrios de New York (Dupeyrón, 2025, s.n).

La película está considerada como el segundo mejor musical del cine estadounidense por el American Film Institute, en 1997 fue considerada cultural, histórica y estéticamente significativa

por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y seleccionada para su preservación en el National Film Registry. Basada en la obra de Romeo y Julieta se ambienta en los barrios de New York con bandas que se enfrentan los Jets y los Sharks.

De acuerdo con un artículo de la revista Melómano, escrito por Alejandro Santini Dupeyrón la película fue resultado de la idea Jerome quien buscaba hacer una adaptación moderna de Romeo y Julieta, adaptando la ciudad de Verona a la zona marginal del Lower East Side con la trama situada en celebraciones como el Pésaj, la pascua judía. Para la escritura del guion Jerome contó con la participación del dramaturgo y guionista Arthur Laurents, con quien habló del proyecto un 10 de enero de 1949, sin embargo, la negociación de la película quedó en pausa por los proyectos personales de cada uno, por lo que se retomaría seis años después en el verano de 1955, donde le dieron forma al conflicto central descartando la contienda entre religiones y utilizando cuestiones que se veían en aquella época, la lucha entre pandillas de adolescentes (Dupeyrón, 2025.s.n).

Tras otro descanso en 1957 se retoma la idea, y se comienza la materialización comenzando con la adaptación de los diálogos teatrales a lenguaje callejero. Finalmente la película fue estrenada el 18 de octubre de 1961 en New York, siendo la primer película en el país del género comedia música, la película es considerada como una de las mejores en cuestión musical, fue un éxito comercial convirtiéndose en la película más taquillera de ese año, obteniendo ingresos de 19 645 000 de dólares en Estados Unidos y Canadá, recibió 21 nominaciones de las cuales solo ganó 10 premios de la academia incluyendo, Óscar a la mejor película, mejor actor de reparto, mejor fotografía, mejor diseño de vestuario, mejor diseño de producción, mejor sonido, entre otros (Dupeyrón, 2025, s.n). Nominaciones:

- | | |
|---|--|
| 1. Premio Óscar a la Mejor Película 1962 | 6. Premio Óscar al Mejor Montaje 1962 |
| 2. Premio Óscar a la Mejor Actriz de Reparto 1962 | 7. Premio Óscar al Mejor Diseño de Vestuario 1962 |
| 3. Premio Óscar al Mejor Actor de Reparto 1962 | 8. Premio Óscar al Mejor Guion Adaptado 1962 |
| 4. Premio Óscar al Mejor Director 1962 | 9. Premio Óscar al Mejor Diseño de Producción 1962 |
| 5. Premio Óscar a la Mejor Fotografía 1962 | 10. Premio Óscar al Mejor Sonido 1962 |

- | | |
|---|---|
| 11. Premio BAFTA a la Mejor Película 1963 | Actor- Comedia Musical 1962 |
| 12. Premio Globo de Oro al Mejor Director 1962 | 17. Premio Óscar a la Mejor Banda Sonora-Adaptada 1962 |
| 13. Premio Globo de Oro al Mejor Actor de Reparto en una Película 1962 | 18. Premio Globo de Oro a la Nueva Estrella del Año- Actor 1962 |
| 14. Premio Globo de Oro a la Mejor Actriz de Reparto en una Película 1962 | 19. Premio del Sindicato de Directores al Mejor Director 1962 |
| 15. Premio Globo de Oro a la Mejor Película-Comedia Musical 1962 | 20. Premio WGA al Mejor Guion de un Musical 1962 |
| 16. Premio Globo de Oro al Mejor | 21. Premio Satellite al Mejor DVD clásico 2011 |

ROMEO + JULIETA 1996, BAZ LUHRMAN (1962-ACTUALIDAD)

Baz Luhrmann es un actor y director Australiano conocido por películas como Amor Rojo (2001), Australia (2008) y El gran Gatsby (2013), ha tenido 80 nominaciones a los Oscar de los cuales ha ganado 48 (Kidman, n.d.).

El primer acercamiento de Luhrmann con las obras de Shakespeare fue cuando estudiaba en San Pablo un colegio católico en Sidney donde participo como actor en la obra “Enrique IV”, posteriormente comenzó su carrera como intérprete en diversos cortos de cine, hasta obtener un papel en la serie A Country Practice, tras dejarlo comenzó su carrera como escritor y director de cine llevando diversos libros a la pantalla, como “El amor está en el aire (1992) musical que lo llevó al estrellato y le abrió las puertas en Hollywood para filmar Romeo + Julieta en 1996, pues el musical retrata perfectamente la imaginación visual de Baz y su fascinación por la integración de nuevos elementos en el ámbito,

Su visión de Romeo + Julieta retrataba la vida de los años 90s, aunque conservaba elementos de la obra original como los diálogos, esta adaptación se ambienta en un entorno más moderno, donde las familias no son nobles sino empresarios fraudulentos, lo que él llamó “Fidelidad al verso, no al vestuario”, esto debido a que contempla a Shakespeare como un dramaturgo de masas por lo que él buscaba con este filme acercar la trama a las nuevas generaciones (Adamek, 2020).

Esta película deja al descubierto la imaginación visual de Luhrmann, y su pasión por realizar contenido que sea dirigible para su público como lo mencionó en una entrevista con Pauline

Adamek en 1996” No hacemos películas, sino cosas, ..., me interesa abordar Shakespeare en el cine quizás de la misma forma que el abordar el cine si estuviera aquí”, “No existe un estilo consciente, se trata de entender comunicar y revelar una historia” (Aller, 2021, s.n).

Pese a los inconvenientes durante el rodaje como el huracán sucedido mientras grababan en Veracruz la escena de la muerte de Melcocho, hasta el secuestro de Aldo Signoretti maquillista del film en la Ciudad de México, así como el hecho de que la mayor parte del elenco y equipo de rodaje se enfermaron lo que retrasó 3 meses la filmación de la película, Luhmann logró plasmar su estilo y generar una gran película que fue bien recibida por el público siendo fiel a su idea de combinar estilos para sorprender al espectador, yendo siempre un paso adelante (Aller, 2021, s.n).

La película tuvo 29 nominaciones:

- | | |
|--|--|
| 1. MTV Movie Award al Mejor Beso 1997 | 11. Premio BAFTA al Mejor Guion Adaptado 1998 |
| 2. Premio Oscar al Mejor Diseño de Producción 1997 | 12. MTV Movie Award a la Mejor Película 1997 |
| 3. Premios del Festival Internacional de Cine de Berlín: Oso de Oro 1997 | 13. Premio BAFTA al Mejor Diseño de Producción 1998 |
| 4. Premio BAFTA a la Mejor Música de Película 1998 | 14. MTV Movie Award a la Mejor Actriz 1997 |
| 5. MTV Movie Award al Mejor Dúo en Pantalla 1997 | 15. Premio BAFTA al MEJOR Sonido 1998 |
| 6. MTV Movie Award a la Mejor interpretación 1997 | 16. Premio Satellite por Mejor Fotografía 1997 |
| 7. Anexo: Oso de Plata a la mejor interpretación masculina 1997 | 17. Premio Satellite al mejor DVD 2007 |
| 8. Premio BAFTA al Mejor Director 1998 | 18. Saturn Award for Best Costume Design 1996 |
| 9. Premio BAFTA a la mejor fotografía 1998 | 19. Premio Satellite a la Mejor Edición 1997 |
| 10. Premio BAFTA al mejor Montaje 1998 | 20. YoungStar Award a la Mejor Interpretación por una Actriz Joven en una película de Drama 1997 |

21. Premio Satellite a la Mejor Dirección de Arte y Diseño de Producción 1997

22. London Film Critics' Circle Award for Director of the Year 1996

23. Premio del Instituto de Cine Australiano a la Mejor Película Extranjera 1997

24. Premios del Cine Europeo: Premio Screen Internacional a la Mejor Película No Europea 1997

25. London Film Critics' Circle Award for Film of the Year 1996

26. Artios Award for Best Casting for Feature Film, Drama 1997

27. Blockbuster Entertainment Award for Favorite Actor - Drama/Romance 1997

28. Blockbuster Entertainment Award for Favorite Actress - Romance 1997

29. London Film Critics' Circle Award for Actress of the Year (London Critics Circle Film Award all'attrice dell'anno) 1996

De las cuales solo ganó 11: Premio BAFTA a la Mejor Música de Película 1998, Premio BAFTA al Mejor Director 1998, Premio BAFTA al Mejor Diseño de Producción 1998, YoungStar Award a la Mejor Interpretación por una Actriz Joven en una película de Drama 1997, Blockbuster Entertainment Award for Favorite Actress - Romance 1997, London Film Critics' Circle Award for Actress of the Year (London Critics Circle Film Award all'attrice dell'anno) 1996, Anexo: Oso de Plata a la mejor interpretación masculina 1997, Premio Satellite a la Mejor Dirección de Arte y Diseño de Producción 1997, Premio BAFTA al Mejor Guion Adaptado 1998, MTV Movie Award a la Mejor Actriz 1997, Blockbuster Entertainment Award for Favorite Actor - Drama/Romance 1997.

ROMEO Y JULIETA (1968), FRANCO ZEFFIRELLI (1923-2019)

Franco Zeffierelli fue un director y guionista de cine y teatro italiano, cuyo nombre real era Gianfranco Corsi, marcado por una niñez trágica Zeffierelli se graduó como licenciado en arquitectura, sin embargo, se simio más tarde por los medios de comunicación por lo que trabajó como colaborador en Radio Firenze (1946). Congenio sus dos pasiones haciendo uso de su gusto por las artes plásticas y la decoración mediante el empleo de algunas escenografías en el Teatro della Pergola, donde conoció al cineasta Luchino Visconti (1906-1976) con quien también trabajó

como ayudante de dirección en películas como *La tierra trema* (1948), *Bellissima* (1951) y *Senso* (1954).

Posteriormente trabajó en el medio como decorador, escenógrafo y diseñador de vestuario, siendo destacado gracias a obras como *Lulú*, además de ser reconocido por sus trabajos como asistente de director de cineastas como Michelangelo Antonioni (1912-2007), Vittorio De Sica (1901-1974) y Roberto Rossellini (1906-1976), sus inicios como director independiente para la pantalla grande comenzaron con la adaptación de *La Bohème* de Giacomo Puccini (1858-1924), y posteriormente con dos adaptaciones de obras de Shakespeare: *La fierecilla domada* y *Romeo y Julieta*, siendo esta última una de las más reconocidas y apreciadas pues usó sus conocimientos sobre la versión teatral que él había dirigido en 1960 (Fernández & Tamaro, 2004).

Con esta adaptación de *Romeo y Julieta* Zeffirelli marcó su estilo como director, poniendo especial cuidado a la coherencia de la recreación en cuestiones como la ambientación histórica generando una adaptación más fiel, posteriormente continuó realizando adaptaciones, tras fracasar en algunas, recuperó su estrellato con una nueva versión de *Hamlet* (Fernández & Tamaro, 2004).

Sin embargo, su versión de *Romeo y Julieta* es considerada por muchos como la mejor versión del clásico, desde la elección del electo, actores jóvenes entre 15 y 17 años inexpertos pero que representaban a los personajes descritos en la obra original, debido a sus conocimientos de artes plásticas, escenografía entre otras Zeffirelli logró dar vida a la realidad histórica y las condiciones sociales en que se desarrolla la historia (Pfeiffer & Bevington, 2025).

La película contó con 18 nominaciones de las cuales ganó 10, entre ellos el Globo de Oro a la Nueva estrella 1969, Óscar a la mejor fotografía 1969, Óscar al Mejor Diseño de Vestuario 1969, Premio David Donatello al Mejor director 1969, Premio David de Donatello: Placa de Oro 1969 y Nastro d'argento al mejor vestuario 1969.

Nominaciones:

- | | |
|---|---|
| 1. Premio Óscar a la Mejor Película 1969 | 4. Premio Óscar al Mejor Director 1969 |
| 2. Premio Globo de Oro a la Nueva estrella del año- Actriz 1969 | 5. Premio Óscar a la Mejor Fotografía 1969 |
| 3. Premio Óscar al Mejor Director 1969 | 6. Premio Óscar al Mejor Diseño de Vestuario 1969 |

7. Premio BAFTA a la Mejor Actriz de Reparto 1969

8. Premio Globo de Oro al Mejor Director 1969

9. Premio BAFTA al Mejor Actor de Reparto 1969

10. Premio BAFTA a la Mejor Música de Película 1969

11. Premio Globo de Oro a la Mejor Banda Sonora 1969

12. Premio BAFTA al Mejor Director 1969

13. Premio BAFTA al Mejor Montaje 1969

14. Premio BAFTA al Mejor Diseño de Producción 1969

15. Premio BAFTA al Mejor Diseño de Vestuario 1969

16. Premio Globo de Oro a la Nueva Estrella del Año 1969

17. Premio del Sindicato de Directores al Mejor Director 1969

18. Premio Globo de Oro a la Mejor Película Extranjera de Habla Inglesa 1969

19. Nastro d'argento al mejor vestuario 1969

ROMEO Y JULIETA (1943), MIGUEL M. DELGADO (1905-1994)

Miguel Delgado fue un director, productor, guionista y actor mexicano que trabajó en Hollywood de 1928 a 1931 como secretario de Gary Cooper, donde conoció a Miguel Contreras Torres, Emilio Fernández entre otros, además de trabajar para Paramount como asistente de dirección. Tras ser contratado como asistente de dirección para Juárez y Maximiliano/ Miguel Contreras Torres se trasladó a vivir a la Ciudad de México, donde desempeñó diversos trabajos como director, actor e incluso guionista, durante su carrera dirigió 137 películas, entre las que destacan aquellas que filmó junto a Cantinflas por haber sido 32. Además de debutar con filmes para el sello POSA Films Internacional una productora y distribuidora fundada por Mario Moreno “Cantinflas” y Santiago Riachi en 1939.

Uno de los filmes que realizó junto a Cantinflas fue Romeo y Julieta, estrenada el 3 de septiembre de 1943 en el Palacio Chino en el que se mantuvo cuatro semanas en cartelera (Diccionario de Directores del Cine Mexicano, n.d.).

Aunque esta película no figura dentro de las más reconocidas del comediante, es una gran adaptación de la obra de Shakespeare que explora un nuevo género como la comedia, además de confrontar culturas como la mexicana con la europea, con este filme la historia trágica de Romeo y Julieta toma un nuevo sentido, a través de una adaptación fiel del texto original y la inclusión

de escenas esenciales de la obra como el balcón, o la pelea entre Teobaldo, Mercutio y Romeo. El toque mexicano es dado por el comediante quien utiliza dichos populares mexicanos y frases típicas suyas, que son pronunciadas por él y otros personajes (La Nación, 2011).

Pese a ser una de las películas pertenecientes a la década de Oro del Cine Mexicano, esta no recibió premios y nominaciones, debido a su poco reconocimiento y carácter de películas más local, sin embargo, es recordada por ser una adaptación cómica de la obra de Shakespeare.

Capítulo 2: La interpretación de la pasión en el drama fílmico

2.1-La escena focalizada: El encuentro de Romeo y Julieta y su función narrativa

Al hablar de Shakespeare es inevitable no pensar en Romeo y Julieta una de sus obras más conocidas y diseñadas a través de otras artes como lo es el cine, sin embargo, dicha obra ha sido objeto de diverso estudios y descubrimientos, de acuerdo con diversas fuentes la obra de Shakespeare estaría basada en un poema y una obra previa, siendo esta última la Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti de Luigi da Porto publicada en 1530, casi 60 años antes de Romeo y Julieta de William Shakespeare (*La Verdadera Historia De Romeo Y Julieta*, n.d.).

Luigi da Porto fue un escritor originario de Vicenza, anteriormente perteneciente a la República de Venecia, sus aportes van desde numerosas rimas, cartas y novelas como la de novvellamente ritrovada la cual fue dedicada a Madonna Lucina Savorgnana una hija de una familia noble de Friuli e interés amoroso de Da Porto, quienes se conocieron en una fiesta en la casa Savorgnan el 27 de febrero de 1511 (*La Verdadera Historia De Romeo Y Julieta*, n.d.).

Debido a esto se considera que su novela fue una forma de expresar sus desgracias personales a través de la literatura, combinando cuestiones reales de su vida con su propia imaginación, además de combinar cuestiones de Dante, como el nombre de las familias, mencionadas por este último en el capítulo VI del Purgatorio, siendo los Montecchi y Cappelletti familias que lucharon en los enfrentamientos entre los bandos güelfos y gibelinos, ya que, la historia se lleva a cabo en el periodo en el que Verona era gobernada por Bartolomeo della Scala (1301-1304), donde Luigi da Porto también participó como miembro activo del ejército por lo que el 20 de junio de 1511 fue herido en el cuello dejándolo paralizado por lo que el resto de su vida la pasó en la finca familiar estudiando y escribiendo , desde donde se pueden ver dos fortalezas que de acuerdo con

algunas fuentes sirvieron de inspiración al escritor para escribir su historia, por lo que posteriormente fueron nombradas como Los castillos de Romeo y Julieta (*La Verdadera Historia De Romeo Y Julieta*, n.d.)

Esta novela inspiró a otro escritor Matteo Bandello quien la utilizó para su propia Novelle de 1554, donde agrego el personaje de Benvolio, dicha obra fue traducida al francés por lo que llegó a Arthur Brooke un poeta inglés quien escribió el poema dramático *The Tragical History of Romeus and Juliet* publicado en 1562 y que posiblemente sirvió de inspiración para Shakespeare. Bajo esta idea Shakespeare amplió la obra con nuevos personajes como Mercucio y la nodriza de Julieta (Harrison et al., 2025).

Contextualización de la obra

A manera de poder entender el impacto y la importancia de la obra hemos de recordar que esta obra se sitúa en el siglo XVI, época Isabelina por el reinado de la Reina Isabel I en Inglaterra el cual pasaba por su momento cumbre debido al auge del teatro y la literatura en donde destaca Shakespeare, pero así como hubo un auge positivo también hubo uno negativo gracias a las distintas tensiones políticas, sociales, luchas de poder, disputas entre católicos y protestantes; en aquel siglo la estructura social se encontraba formada por la nobleza y la alta burguesía la cual disfruta de una alta abundancia y privilegios, en cambio los nobles veían lo contrario, altas escaseces de la vida diaria.

En este mismo contexto debemos de recordar que las familias eran el punto principal de su sostenimiento, por ende, la reputación y el honor se convierten en un elemento clave para su sostenimiento, así que si cualquier escándalo o rumor era clave para un desprestigio; el sistema patriarcal marcaba la relación entre hombres y mujeres, así como ser el controlador del funcionamiento entre familias.

La obra está escrita en la ciudad de Verona, Italia, en dicha época el país se encontraba dividido en distintas ciudades-estados, los cuales poseían un gobierno y cultura propia; en el caso de Verona además de ser reconocida por su alta tradición cultural, también se le conocía por tener conflictos entre las familias nobles lo cual es vital ya que es bajo dicho contexto que Shakespeare desarrolló su obra, así como la arquitectura gótica y renacentista en las viviendas, lo cual deja el panorama para mostrar el contraste entre familias. (Miguel Sandoval, n.d)

La icónica escena del balcón

Al hablar de la escena del balcón hemos de decir que es una de las más emblemáticas en la historia de la literatura ya que estamos hablando de una escena que simboliza el encuentro entre dos amantes que desafían sus barreras familiares para unificar un amor imposible; un momento de la icónica obra que acompañó a Shakespeare durante toda su vida, ya que de acuerdo con diversos escritos la escena del balcón no solo representa el poder del amor y el romance prohibido, sino también desafía las normas sociales y resalta el poder de la pasión, desde una mirada más ideológica representa una cúspide de liberación (Marcellones, n.d.).

Dicha liberación no solo se ve en el amor pasional de los personajes, sino también en la idea de las normas sociales, debido a que la obra original se inscribe en un contexto social del siglo XVI donde las normas y expectativas sociales regían el curso de las relaciones amorosas y sociales en general, por lo que se considera que esta escena es capaz de recordarnos que el amor trasciende más allá de las limitaciones sociales (Marcellones, n.d.).

Romeo y Julieta - Escena del Balcón - Acto II

ROMEO: [adelantándose] Se ríe de las heridas quien no las ha sufrido. Pero, alto. ¿Qué luz alumbra esa ventana? Es el oriente, y JULIETA: el sol. Sal, bello sol, y mata a la luna envidiosa, que está enferma y pálida de pena porque tú, que la sirves, eres más hermoso. Si es tan envidiosa, no seas su sirviente. Su ropa de vestal es de un verde apagado que sólo llevan los bobos ¡Tírala! (Entra JULIETA: arriba, en el balcón]

¡Ah, es mi dama, es mi amor! ¡Ojalá lo supiera! Mueve los labios, mas no habla. No importa: hablan sus ojos; voy a responderles. ¡Qué presuntuoso! No me habla a mí. Dos de las estrellas más hermosas del cielo tenían que ausentarse y han rogado a sus ojos que brillen en su puesto hasta que vuelvan. ¿Y si ojos se cambiasen con estrellas? El fulgor de su mejilla les haría avergonzarse, como la luz del día a una lámpara; y sus ojos lucirían en el cielo tan brillantes que, al no haber noche, cantarían las aves. ¡Ved cómo apoya la mejilla en la mano! ¡Ah, quién fuera el guante de esa mano por tocarle la mejilla!

JULIETA: ¡Ay de mí!

ROMEO: Ha hablado. ¡Ah, sigue hablando, ángel radiante, pues, en tu altura, a la noche le das tanto esplendor como el alado mensajero de los cielos ante los ojos en blanco y extasiados de mortales que alzan la mirada cuando cabalga sobre nube perezosa y surca el seno de los aires!

JULIETA: ¡Ah, ROMEO, ¡ROMEO! ¿Por qué eres ROMEO? Niega a tu padre y rechaza tu nombre, o, si no, júrame tu amor y ya nunca seré una Capuleto.

ROMEO: ¿La sigo escuchando o le hablo ya?

JULIETA: Mi único enemigo es tu nombre. Tú eres tú, aunque seas un Montesco. ¿Qué es «Montesco»? Ni mano, ni pie, ni brazo, ni cara, ni parte del cuerpo. ¡Ah, ponte otro nombre! ¿Qué tiene un nombre? Lo que llamamos rosa sería tan fragante con cualquier otro nombre. Si ROMEO no se llamase ROMEO, conservaría su propia perfección sin ese nombre. ROMEO, quítate el nombre y, a cambio de él, que es parte de ti, ¡tómame entera!

ROMEO: Te tomo la palabra. Llámame «amor» y volveré a bautizarme: desde hoy nunca más seré ROMEO.

JULIETA: ¿Quién eres tú, que te ocultas en la noche e irrumpes en mis pensamientos?

ROMEO: Con un nombre no sé decirte quién soy. Mi nombre, santa mía, me es odioso porque es tu enemigo. Si estuviera escrito, rompería el papel.

JULIETA: Mis oídos apenas han sorbido cien palabras de tu boca y ya te conozco por la voz. ¿No eres ROMEO, y además Montesco?

ROMEO: No, bella mía, si uno u otro te disgusta.

JULIETA: Dime, ¿cómo has llegado hasta aquí y por qué? Las tapias de este huerto son muy altas y, siendo quién eres, el lugar será tu muerte si alguno de los míos te descubre.

ROMEO: Con las alas del amor salté la tapia, pues para el amor no hay barrera de piedra, y, como el amor lo que puede siempre intenta, los tuyos nada pueden contra mí.

JULIETA: Si te ven, te matarán.

ROMEO: ¡Ah! Más peligro hay en tus ojos que en veinte espadas tuyas. Mírame con dulzura y quedó a salvo de su hostilidad.

JULIETA: Por nada del mundo quisiera que te vieses.

ROMEO: Me oculta el manto de la noche y, si no me quieres, que me encuentren: mejor que mi vida acabe por su odio que ver cómo se arrastra sin tu amor.

JULIETA: ¿Quién te dijo dónde podías encontrarme?

ROMEO: El amor, que me indujo a preguntar. Él me dio consejo; yo mis ojos le presté. No soy piloto, pero, aunque tú estuvieras lejos, en la orilla más distante de los mares más remotos, zarparía tras un tesoro como tú.

JULIETA: La noche me oculta con su velo; si no, el rubor teñiría mis mejillas por lo que antes me has oído decir. ¡Cuánto me gustaría seguir las reglas, negar lo dicho! Pero ¡adiós al fingimiento! ¿Me quieres? Sé que dirás que sí y te creeré. Si jurases, podrías ser perjuro: dicen que Júpiter se ríe de los perjuicios de amantes. ¡Ah, gentil ROMEO! Si me quieres, dímelo de buena fe. O, si crees que soy tan fácil, me pondré áspera y rara, y diré «no» con tal que me enamores, y no más que por ti. Mas confía en mí: demostraré ser más fiel que las que saben fingirse distantes. Reconozco que habría sido más cauta si tú, a escondidas, no hubieras oído mi confesión de amor. Así que, perdóname y no juzgues liviandad esta entrega que la oscuridad de la noche ha descubierto.

ROMEO: Juro por esa luna santa que platea las copas de estos árboles...

JULIETA: Ah, no jures por la luna, esa inconstante que cada mes cambia en su esfera, no sea que tu amor resulte tan variable.

ROMEO: ¿Por quién voy a jurar?

JULIETA: No jures; o, si lo haces, jura por tu ser adorable, que es el dios de mi idolatría, y te creeré.

ROMEO: Si el amor de mi pecho...

JULIETA: No jures. Aunque seas mi alegría, no me alegra nuestro acuerdo de esta noche: demasiado brusco, imprudente, repentino, igual que el relámpago, que cesa antes de poder nombrarlo. Amor, buenas noches. Con el aliento del verano, este brote amoroso puede dar bella flor cuando volvamos a vernos. Adiós, buenas noches. Que el dulce descanso se aloje en tu pecho igual que en mi ánimo.

ROMEO: ¿Y me dejas tan insatisfecho?

JULIETA: ¿Qué satisfacción esperas esta noche?

ROMEO: La de jurarnos nuestro amor.

JULIETA: El mío te lo di sin que lo pidieras; ojalá se pudiese dar otra vez.

ROMEO: ¿Te lo llevarías? ¿Para qué, mi amor?

JULIETA: Para ser generosa y dártelo otra vez. Y, sin embargo, quiero lo que tengo. Mi generosidad es inmensa como el mar, mi amor, tan hondo; cuanto más te doy, más tengo, pues los dos son infinitos. [Llama el AMA dentro.]

Oigo voces dentro. Adiós, mi bien. - ¡Ya voy, ama! -Buen Montesco, sé fiel. Espera un momento, vuelvo en seguida. [Sale.]

ROMEO: ¡Ah, santa, santa noche! Temo que, siendo de noche, todo sea un sueño, hartamente halagador y sin realidad.

[Entra JULIETA arriba.]

JULIETA: Unas palabras, ROMEO, y ya buenas noches. Si tu ánimo amoroso es honrado y tu fin, el matrimonio, hazme saber mañana (yo te enviaré un mensajero) dónde y cuándo será la ceremonia y pondré a tus pies toda mi suerte y te seguiré, mi señor, por todo el mundo.

AMA [dentro] ¡JULIETA!

JULIETA: ¡Ya voy! -Mas, si no es buena tu intención, te lo suplico...

AMA [dentro] ¡JULIETA!

JULIETA: ¡Voy ahora mismo! -. abandona tu empeño y déjame con mi pena. Mañana lo dirás.

ROMEO: ¡Así se salve mi alma...!

JULIETA: ¡Mil veces buenas noches!

Sale.

ROMEO: Mil veces peor, pues falta tu luz. El amor corre al amor como el niño huye del libro y, cual niño que va a clase, se retira entristecido

Vuelve a entrar JULIETA [arriba].

JULIETA: ¡Chss, ROMEO, ¡chss! ¡Ah, quién fuera cetrero por llamar a este halcón peregrino! Mas el cautivo habla bajo, no puede gritar; si no, yo haría estallar la cueva de Eco y dejaría su voz más ronca que la mía repitiendo el nombre de ROMEO.

ROMEO: Mi alma me llama por mi nombre. ¡Qué dulces suenan las voces de amantes en la noche, igual que la música suave al oído!

JULIETA: ¡ROMEO!

ROMEO: ¿Mi neblí?

JULIETA: Mañana, ¿a qué hora te mando el mensajero?

ROMEO: A las nueve.

JULIETA: Allá estará. ¡Aún faltan veinte años! No me acuerdo por qué te llamé.

ROMEO: Deja que me quede hasta que te acuerdes.

JULIETA: Lo olvidaré para tenerte ahí delante, recordando tu amada compañía.

ROMEO: Y yo me quedaré para que siempre lo olvides, olvidándome de cualquier otro hogar.

JULIETA: Es casi de día. Dejaría que te fueses, pero no más allá que el pajarillo que, cual preso sujeto con cadenas, la niña mimada deja saltar de su mano para recobrarlo con hilo de seda, amante celosa de su libertad.

ROMEO: ¡Ojalá fuera yo el pajarillo!

JULIETA: Ojalá lo fueras, mi amor, pero te mataría de cariño. ¡Ah, buenas noches! Partir es tan dulce pena que diré «buenas noches» hasta que amanezca. [Sale.]

ROMEO: ¡Quede el sueño en tus ojos, la paz en tu ánimo! ¡Quién fuera sueño y paz, para tal descanso! A mi buen confesor en su celda he de verle por pedirle su ayuda y contarle mi suerte

2.3-Análisis 1: Fidelidad estética y lírica (Zeffierelli,1968)

SEMÁNTICA: Dimensión epistemológica

Narración

Romeo y Julieta del director Franco Zeffierelli, es una adaptación de la obra que podemos clasificar como moderna, ya que contempla una fidelidad lírica y estética a través del vestuario y ambientación de Verona, así como, la trama original del romance trágico entre los adolescentes a través de una narrativa dramática que podríamos resumir con la frase hermenéutica : El amor que reside en los ojos y no en el corazón, es un amor fugaz condenado a terminar trágicamente, bajo el concepto de que el amor es un sentimiento puro construido por dos individuos, aunque dicha relación se ve influida por el entorno.

De esta forma la película se construye bajo esta concepción, en un ámbito de dramatismo que se marca desde los créditos iniciales con el uso de tipografías como Benguiat, un tipo de letra que se usa para dar dramatismo, evocar nostalgia y misterio, misma que incluso fue usada para textos de Stephen King y en el cine de terror y fantasía de los años 70s y 80s, además de marcar el ambiente con el uso de música medieval en segundo plano, pues en primero tenemos una narración poética característica de la obra, misma que sirve para situar al espectador en Verona y contextualizar la situación presentando el conflicto de las dos familias (Montesco y Capuleto). Mientras la narración continua la cámara hace un paneo a la derecha y después un tild con zoom al sol para realizar una transición dramática a una escena en un castillo, donde la narración toma vital importancia al concentrar la historia en una sola frase “nacieron así bajo estrellas contrarias dos amantes cuya desventura y trágico destino enterró con su muerte la lucha de sus progenitores”.

De esta forma comienza la historia con la presencia de los personajes en un mercado, donde se enfrentan los Montesco y Capuleto, generando una trifulca que provoca la presencia del príncipe de Verona quien les advierte que si continúan generando esos conflictos serán condenados a muerte, este inicio permite al espectador identificar y entender el odio entre las dos familias, comprendiendo que el eje de la historia no es solo el romance entre los adolescentes sino el odio y enfrentamiento desmedido entre familias rivales que lleva a sus personajes a tomar decisiones que los guían a su propia tragedia.

Esta toma de decisiones se ve influida principalmente por el dilema familiar que se presenta como impedimento ante la felicidad de los amantes, las escenas clave dentro de la película en las que podemos observar la toma de decisiones de los personajes que guían la narrativa al trágico

desenlace, incluyen cuestiones como la ida de Romeo a la fiesta de los Capuleto, así como su acercamiento al balcón donde ambos deciden seguir su amor a pesar de sus apellidos y la rivalidad que estos representan, contemplando incluso la posibilidad de renunciar a sus apellidos, todas estas decisiones guían la narrativa y permiten darle más dramatismo que nos guía hacia el final que está marcado por la muerte de Melcocho a manos de Teobaldo, mismo que es asesinado por Romeo exiliado a Mantua, mientras Julieta es obligada a casarse con el Lord por lo que ella busca ayuda en el Fray Lorenzo quien le provee el veneno que la dormirá por 24h mientras espera a Romeo para huir juntos.

Sin embargo, el final tiene varias complicaciones, a partir de lo que vemos en pantalla podemos observar que Romeo no recibió la carta del Fray donde le explicaba el plan, sino se enteró que Julieta había muerto mucho antes por lo que en la toma cenital podemos verlo pasando junto al hombre que llevaba la carta, de esta forma tenemos el final clásico de esta obra donde Julieta despierta y ve a su esposo muerto en el piso por lo que decide matarse junto a él, tras esto el conflicto familiar termina, pues tras el discurso del príncipe donde menciona que es un castigo que todos merecían, de manera paralela a los créditos finales observamos en el fondo una composición de las dos familias formadas en filas paralelas entrando al velorio de los amantes, mientras cada individuo ve al otro y se abrazan como un igual, mostrando al espectador que al final la rivalidad entre las familias terminó, bajo un precio alto.

Dimensión lógica: Retórica y Argumentación

Puesta en escena:

En cuanto a los diálogos, estos están adaptados a la obra original de Shakespeare, manteniendo cierta fidelidad al diálogo pero adaptando un poco a un nivel más poético, natural pero manteniendo el espíritu teatral apoyado de la gestualidad no solo en el rostro sino también corporal, algunos diálogos marcan ciertas ideologías dentro de la película como aquellos de Fray Lorenzo “El amor que es con moderación es el más duradero”, “Los deleites violentos tienen finales violentos” de esta forma describe un poco la historia de amor entre los personajes marca el final, en cuanto a las cuestiones ideológicas encontramos diálogos como ¿eres hombre?, que es usado como forma de reto y confrontación entre los diversos personajes al igual que frases como “levántate y sé un hombre”.

Cabe mencionar que también los personajes están marcados no solo por sus diálogos, sino también por su propia personalidad y música que los acompaña e identifica, como la música

melancólica de Romeo, una música más lúdica con Julieta, canticos gregorianos ante la cuestión religiosa, además de que las familias están identificadas bajo un código de color siendo los capuleto identificados con vestuarios en tonos cálidos como rojo, naranja, amarillo mientras que los Montesco usan colores fríos como el gris, azul, negro.

Dimensión ontológica: identidad: SINTAXIS

Montaje

Otro factor importante es la construcción narrativa del film, que es llevado de forma paralela siguiendo la relación de ambos y sus dramas personales, pero con mayor inclinación por Romeo y el seguimiento de su trágico desenlace, todo esto a través del uso de planos cerrados en cuestiones dramáticas, campo vs campo que nos permiten invadir la privacidad de los personajes, combinado con tomas two shot, cabe destacar que en un inicio conocemos a los amantes en un encuadre más abierto un medium shot mientras que el resto del drama se desarrolla principalmente en encuadres cerrados que los encuadra a ambos o a uno solo haciendo énfasis en cuestiones como la gestualidad del rostro, los ojos, manos enfatizando la pasión entre ambos.

PRAGMÁTICA

Imagen

Lo que vemos en pantalla es una combinación de diversos planos secuencia que siguen la acción de los personajes poniendo al espectador como alguien que observa de cerca la trama y como espectador de la intimidad, aunque a veces los personajes se acercan a ella y hablan como en la escena de la nodriza donde le grita a Melcocho, lo que pareciera romper la 4ta pared pero ayuda a dar mayor énfasis a el rostro del personaje y la intención de su actuación, los encuadres en close up se enfocan en la mirada y las manos en cuanto a la relación de Romeo y Julieta como un recurso que enfatiza el drama de los personajes, es lento y se encuentra mayormente en silencio, las transiciones son leves y casi imperceptibles lo que permite concentrarse en los hechos, con personajes como el príncipe hace uso de la contrapicada para enaltecer el personaje como figura de identidad, la cámara juega con el punto de vista de los personajes y externo guiando al espectador como un personaje más dentro de la trama

Algunos encuadres se realizan a través de objetos, son detallados en las expresiones de los personajes lo que facilita el entendimiento y la conexión emocional con el espectador, como la escena final que encuadra a partir de la puerta de la iglesia, o la escena donde el Fray le da el veneno a Julieta a quien se encuadra a través de un frasco de laboratorio, además de usar el zoom

in y zoom out como forma de transición, la iluminación es tenue y cálida, predominan los colores cálidos como cafés, rojos, grises, la composición es muy poca ya que los alrededores solo son representaciones arquitectónicas de ese tiempo como los castillos, las plazas y los cuartos que conservan pocos elementos ya que en los encuadres los personajes se encuentran aislados en su mayoría permitiendo mayor atención a sus acciones

Sonido

Los sonidos ambientales son muy dispersos ya que entre ellos encontramos voces de gentes alrededor, animales, viento, hojas de árboles, caballos, espadas, pasos y suelas de zapatos que sirven de acompañamiento a los momentos de exterior o interior que refuerzan el escenario en el que nos encontramos y el claro ejemplo donde se juntan todos estos ruidos es en las escenas del mercado donde pasan y se generan los puntos de clímax entre ambas familias. Mientras que la música de manera extradiegética funciona como un acompañamiento ante los momentos de emoción, tensión, felicidad o enamoramiento esto provoca sentir aún más lo que el personaje está diciendo o expresando con sus gestos, a través de un juego de planos, es decir, en momentos de alta tensión, la música pasa a primer plano, mientras que en momentos como el velorio, la música queda fuera y solo hay un silencio entre pasos y campanas, pero también contamos con un momento de música diegética ya que esta surge en el momento del baile, donde ambos enamorados se conocen ya que estamos ante la fiesta de disfraces y podemos escuchar el ritmo clásico de aquella época.

2.4-Disrupción Postmoderna y Urgencia (Luhmann,1996)

SEMÁNTICA: Dimensión epistemológica

Narración

Romeo + Julieta de Luhmann es una adaptación moderna de la obra de Shakespeare cuenta la relación entre dos jóvenes que se enamoran a pesar de las diferencias entre su familia, mientras viven su romance tienen que sobrellevar el peso de la rivalidad familiar lo que los lleva a tomar decisiones abruptas para poder estar juntos incluso hasta la muerte, esta historia la podemos condensar con la frase hermenéutica: El amor es la forma más pura, la luz más sagrada que no conoce de bandos, cuerpos ni apellidos, pero está condenado a consumirse en el calor del odio y la violencia posmoderna.

El inicio nos presenta un contexto de los hechos ya pasados, el suceso de Verona, mostrando imágenes que no revelan demasiado, pero dan vista de lo que pudo haber pasado, desde la cara de los padres, los policías, entre otros fragmentos que permiten al espectador generar expectativas sobre la trama, confundiéndose sobre el posible desenlace, pues si bien al ser una adaptación de Shakespeare, esta conlleva sus propias reglas.

El uso de recursos como flash backs en el inicio permite generar intriga en el espectador sobre la trama, el énfasis en la cuestión de la narración de desafortunados amores, que aparece incluso en fondo negro con letras blancas enfatiza el hilo de la trama, sin dejar ver más allá.

Otra parte importante del inicio es la contextualización de los personajes, te muestra Verona, y como es cada familia en base a su ropa y comportamiento, los capuleto, son más sencillos en cuanto a vestimenta, tipos chicos fiesteros, camisas de playa y shorts, mientras que los capuleto son más extravagantes en su vestimenta, siempre de colores oscuros como el negro, espuelas y botas demostrando la fuerza de los personajes, el uso de camisas y cosas cristianas por Benevolito capuleto más su dialogo contra la paz “paz, odio esa palabra, como al infierno, a los montesco y a ti” son claves importantes del villano o primer conflicto pues mientras los montesco se esconden el comienza a disparar y enciende un cigarro que tira encendiendo la gasolinera, mientras el incendio esta se muestras diversos carteles como uno que dice “Montesco vs Capuleto 2nd you braw” indicando la segunda pelea, “campo de fuego”, y un periódico con la noticia “temerario y feroz incendio de disturbios”.

Los dilemas éticos presentes en este filme son la lucha entre la lealtad a su familia y as u esposa por parte de Romeo, contra su ideal pacífico y el rencor entre pandillas, lo que marca el final de la película. Este se ve marcado por un giro en la trama después de la boda de Romeo y Julieta, pues de acuerdo con ellos sería lo que marcaría la paz entre ambas familias, igual que el fraile consideraba que ese amor sería la unificación, sin embargo, la ira injustificada contra Romeo desata una serie de conflictos, la narración del final involucra el giro de la trama de los personajes que enfrentan sus dilemas morales y demuestra la pureza del amor juvenil entre ellos, mostrando la fuerza del amor.

La escena del mausoleo muestra la relación con el inicio, mostrando la función de predestinación, pues la escena de cuando él ve por la puerta maca su acercamiento final a su

amada, entre velas y flores Julieta está sobre una cama, mientras él al llegar deja un arma junto a ella, una muestra de que la violencia y la lucha entre familias los persigue hasta la muerte,

El final está marcado por una no mencionada, pero insinuada paz entre ambas familias, tras encontrar los cuerpos muertos de sus hijos los padres quedan frente a frente en un gesto de arrepentimiento, además de que la escena donde vuelve a la noticia en la tele, con un acercamiento en zoom puede ser una analogía sobre el acercamiento entre familias

Dimensión lógica: Retórica y Argumentación

Puesta en escena:

El film utiliza diferentes efectos, cámara rápida para enfatizar los momentos de tensión, cámara lenta para los momentos melancólicos, y uso de zoom in y zoom out, además de dar un toque moderno del contexto de los 90s con fiesta, música, la ciudad, los escenarios marcan las diferencias entre familias, la composición enarca a diversos personajes envueltos como la escena principal del contexto de la ciudad marcando dos edificios cada uno correspondiente a una familia y la escultura gigante de dios en el centro, esto podríamos entenderlo como mediador pues ambos tenían conexión religiosa lo que se veía incluso en la ropa, además, la composición de romeo bajo una especie de círculo en contraluz con el atardecer es un estilo dramático combinado con los diálogos que da el efecto sentimental.

Los diálogos están reescritos para la adaptación de la época representada, sin embargo, respeta fragmentos de la obra original de Shakespeare, en dichos diálogos vemos que están cargados de metáforas, dichos en prosa y son usados a manera de predestinación para aludir a lo que sucederá en el futuro, también encontramos falacias pasionales de esta manera no se lograba conseguir un convencimiento, sino, conmover al público con cada encuentro. Pero, a estas falacias se unen las que hablan de honor, destino y linaje a manera de justificar sus actos y es que esta manera de diálogos logra generar una clase de batalla emocional ya que esta rabia que manejan nos expresa una clase de rabia donde se logran intimidar mediante la persuasión.

La película se centra desde el seguimiento a Romeo y su transformación hacia un destino trágico por amor; dichos personajes están envueltos a formarse como unos modelos propios que enaltecen el amor en dicha época, ambos bandos no definen ni determinan su construcción, está es más inclinada hacia su deseo pasional sujetos a un cambio por su afecto emocional en el que se basa todo el drama esto no se refleja en cambios narrativos sino que entre más avanzan estas

se intensifican generando más emoción y pasión que más adelante los convertirán en figuras trágicas mediante un seguimiento personal.

Dimensión ontológica: identidad: SINTAXIS

Montaje

La construcción de la película va desde una narrativa que evoca el conflicto final hasta un FFW, hay una construcción entre las escenas que muestran la realidad y lo que ellos imaginan que sirve como una visión de su futuro, esto a través de diversas transiciones leves y encuadres de cámara que resaltan las emociones de los personajes y guían al espectador generando una especie de expectativa del final. las secuencias se realizan de un montaje campo contra campo para personajes como romeo, Benvolio, Melcocho y sus primos, mientras que en escenas con Julieta la mayor parte de las escenas son two shot, una de las escenas más relevantes es el conocimiento de romeo y Julieta quienes se ven a través de una pecera llena de peces marcando desde el inicio su distanciamiento social, mientras que cuando conocemos a Julieta ella está bajo el agua y lo mismo con romeo en la fiesta antes de, mostrando quizás una relación entre ellos al ser sumergidos, pues al final se muestra una escena de ellos bajo el agua besándose

PRAGMÁTICA

Imagen

el punto de vista cambia en diversas escenas, principalmente usa el punto de vista subjetivo de melcocho, mientras que en el resto toma lugar como un espectador más, por lo general lleva un seguimiento en los diálogos largos sumergiendo al espectador en el ambiente ya sea psicodélico, melancólico o de tensión, hay muchos planos en close up del rostro mostrando los gestos, las armas, entre otros artículos. En la escena del primer beso en el elevador, el travelling circular envuelve al espectador generando un ambiente de tensión, demostrando la rapidez con la que se desarrolla la escena y la situación.

Los encuadres son saturados, la composición tiene concepto teatral, en escenas religiosas la profundidad de campo es mayor, usa el recurso de fuera de foco como manera de aislar la pasión de ambos del conflicto familiar, su estilo antiguo conjugando elementos religiosos de manera

saturada en contraste con la modernidad y las armas, demuestra la diferencia entre lo sagrado y lo profano.

Sonido

Utiliza elementos de ruido urbano, además de enfatizar los momentos de crisis con sonidos de truenos, sirenas, coches, tráfico, dichos elementos son utilizados a manera de enfatizar el montaje que está puesto en escena por ejemplo en los momentos de feria vemos ruidos de gente hablando, gritando, ruidos de máquinas como la rueda de la fortuna etc.; cada elemento está bien combinado para lograr una adaptación adecuada de cada ambiente utilizado. La música dentro de la película se encuentra presente en casi todas las escenas de manera extradiegética, pero también diegética, las letras se relacionan directamente con la situación presentada en cámara, el ritmo, instrumentos y repetición marcan el ritmo de la acción, en momentos melancólicos románticos la música es más tenue, lenta y evoca mayor sentimientos, en escenas de tensión, persecución o enfrentamiento la música es más rápida, presenta una evolución de acuerdo al crecimiento del conflicto, los sonidos ambiente son muy tenues, usualmente existen sonidos que evocan la época de los 90s.

2.5-Análisis formal comparativo de secuencias (Zeffirelli y Luhrmann)

Como ya hemos mencionado las diversas adaptaciones de Romeo y Julieta contemplan cuestiones de producción distintas, que aunque pertenezcan a una misma clasificación de acuerdo a la hermenéutica de Lauro Zavala, estas varían en la forma, ejemplo de ello son las películas de Romeo y Julieta de Franco Zeffirelli y Romeo + Julieta de Baz Luhrmann, ya que, aunque ambas pertenecen al grupo de adaptaciones modernas por su carácter de fidelidad al texto, estas involucran diversas cuestiones propias del cine que les agregan un toque distinto.

En el caso de Franco Zeffirelli, vemos una adaptación más fiel en cuestión de lírica y representación de vestuario y lugar, mientras que Luhrmann combina diversos aspectos como la modernidad presente en los años 90s con lo que busca llevar a Romeo y Julieta a un mundo moderno con armas, empresarios y una Verona más moderna. De esta manera comprendemos lo que menciona Robert Stam respecto a que las adaptaciones literarias en el séptimo arte responden a diversas características propias de la época como el mercado, las exigencias del público lo que le permite a la novela sobrevivir en el tiempo, pues aunque Luhrmann no haya realizado una

adaptación fiel en una Verona antigua, la historia de la tragedia amorosa permanece intacta, el odio de las familias y el fatal desenlace también, solo que se adaptan a un nuevo modelo de producción y consumo presente en los años 90.

Sin embargo, estos no son los únicos cambios entre ambas adaptaciones, en cuestiones de la icónica escena del balcón, dichas representaciones contemplan cambios en función de los elementos cinematográficos y narrativos pese a que ambas películas conservan fidelidad al guion original, el uso de diversos recursos transforma la manera que se percibe dicha escena, misma que es vital dentro de la obra pues es el núcleo central donde se desarrolla la historia amorosa de Romeo y Julieta, de esta forma analizaremos los componentes presentes, realizando un análisis comparativo entre ambas, con el fin de realizar una análisis más preciso dividimos las escenas de acuerdo a las acciones y lugares en que se presenta (a lo que llamaremos “Momento”), es decir, los cambios de espacio u acción de personajes con el fin de identificar elementos como el uso de elementos fílmicos, recursos estéticos como escenografías, color, número de personajes, así como el uso de espacios que apoyen la narrativa dentro de la propia escena romántica, con el fin de establecer las diferencias entre estos filmes

Momento 1: La búsqueda del encuentro

La escena del balcón aunque es el objetivo principal de esta investigación, no está completamente desvinculada del resto de la película, por lo que es pertinente mencionar algunos factores que ya marcan la diferencia entre ambas películas, pues como antes lo mencionamos, Zeffirelli se enfoca en una Verona más barroca, antigua con vestuarios específicos de esa época además de diferenciar a las familias por colores de vestuario (Montesco: azules, grises, blanco; Capuleto: rojos, naranjas, amarillos), mientras que Lhurmann se basa en una Verona más moderna que escapa a toda la época Isabelina de la obra principal, contempla el uso de recursos más modernos como la inclusión de autos, luces a base de sensor, cámaras de seguridad, ciudades con arquitecturas modernas, vestuarios casuales como playeras de playa, pantalones, vestidos casuales en la época de los 90s; dichas diferencias entre películas también impacta en la historia, pues la secuencia de la fiesta que antecede la escena analizar nos plantea en Luhmann una fiesta de disfraces por lo que romeo viste de caballero y julieta de ángel, mientras que Zeffirelli lo marca como una reunión organizada por los capuleto donde los únicos que llevan máscara son los Montesco, pues la vestimenta era normal en ese entonces.

Otro factor importante es el contacto previo entre ambos previa a la escena del balcón, en la película de Romeo + Julieta, el primer encuentro entre ellos se lleva a cabo en la fiesta dentro del elevador donde ocurre el primer beso, mientras que en Romeo y Julieta de Zeffirelli el único contacto que observamos es el de sus manos mientras romeo le recita algunas palabras, sin embargo, esto ya nos marca el ritmo de la película y algunas cuestiones sobre el amor que podemos observar, en Zeffirelli encontramos un ritmo más lento con escenas más cerradas en momentos íntimos marcándonos la cercanía de los amantes de una forma más pasional que con Lhurmann pues utiliza un montaje más rápido, los planos son un poco más abiertos y la relación de los amantes se presenta de una forma más armónica e íntima.

Este primer momento en ambas películas dura apenas unos segundos (30sg y 13sg), donde nos muestran a Romeo tratando de entrar a la mansión Capuleto, de primera instancia en la versión de Zeffirelli vemos a romeo saltando desde una barda hacia el jardín escabulléndose entre los arbustos, mientras que en la versión de Lhurmann apenas vemos a Romeo escalando el muro para lograr entrar a la mansión.

Con Zeffirelli vemos planos como médium close up, close up, americano y movimientos de cámara que siguen al personaje, pero también nos ponen como espectadores en la mirada del

protagonista mostrándonos lo que ve en su recorrido por el jardín a través de un ligero travelling lateral y un campo contra campo, mientras que el otro film solo nos muestra un plano medium shot de espaldas con un ligero tild up como seña del movimiento realizado por Romeo para escalar.

Romeo y Julieta de Zeffirelli



Romeo +Julieta de Luhrmann



Función Narrativa

En ambos films se muestra la impulsividad de Romeo al inmiscuirse en la mansión Capuleto a pesar de las consecuencias, por buscar hablar con su amada Julieta, de esta forma mantienen al espectador atento a lo que pueda ocurrir tras la intromisión del protagonista en la casa rival.

Función Simbólica

Nos muestra la guía del amor sobre todo peligro, un amor pasional que involucra la necesidad de estar con el otro a pesar del riesgo que esto involucre.

Bajo esta construcción la primer escena de la secuencia del balcón, nos muestra a dos Romeos distintos, en una de ellas podemos ver a Romeo escalando la barda de la mansión Capuleto, sin emitir diálogos y con un seguimiento de cámara muy leve como un tild out que nos permite entender la acción, mientras que el otro nos lo presenta en las inmediaciones del castillo Capuleto, e introduce el primer diálogo que guía al personaje y al público ante la acción posterior (el encuentro con Julieta), de esta forma en la primer escena Zeffirelli nos deja ver el balcón y nos

lleva con un seguimiento travelling y un campo contra campo bajo la mirada del personaje volviendo más íntimo el momento y captando la atención del espectador en espera de ver a Julieta.

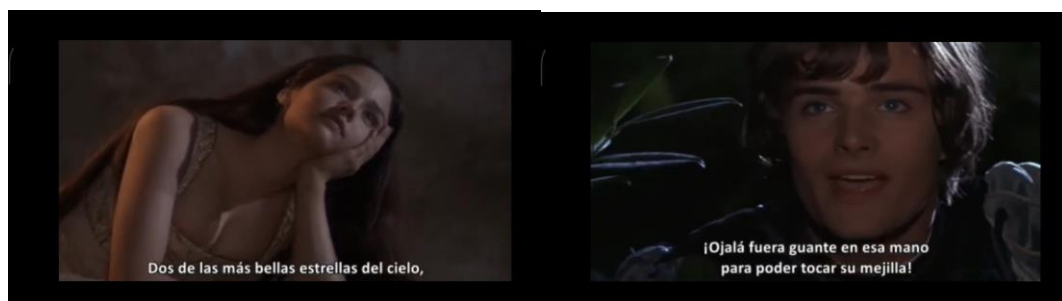
Tabla comparativa de Diálogos Primer Momento: La búsqueda del encuentro	
<u>Película: Romeo y Julieta de Franco Zeffirelli</u>	<u>Película: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
¡Alto! ¿Qué luz sale de aquella ventana?	sonido ambiental de noche, búho, grillos y ligeros roces de su ropa y zapatos al caer al piso respiración intranquila de romeo y un carro pasando

Función educativa:

Muestra la impulsividad de las acciones bajo efectos del amor, nos muestra que los seres humanos somos seres guiados por nuestros sentimientos.

Momento 2: EL encuentro y la búsqueda

Esta segunda acción o momentos no solo se diferencia por la duración, mientras una dura apenas unos segundos la otra contempla una duración de un minuto aproximadamente, sino que también nos permite observar de nuevo las diferencias entre ambas producciones fílmicas, pues aunque ambas adaptaciones están retratando la misma historia podemos observar escenarios distintos, con Zeffirelli vemos un castillo oscuro, un balcón que da hacia afuera del castillo y converge con un jardín de donde sale Romeo, para contemplar a Julieta mientras le recita palabras y la admira a lo lejos, dicha imagen contempla una iluminación más natural buscando ejemplificar una iluminación por la luna, la puesta en escena nos muestra solo a Julieta en un balcón de estilo barroco con colores cafés y pocos elementos lo que permite concentrarse en el personaje y sus expresiones además del uso de planos cerrados en close, medium close up que nos llevan a concentrar nuestra atención en la gestualidad de los intérpretes.



Mientras Luhrmann nos muestra en este segundo momento una composición más cargada, introduce elementos como una piscina, lámparas que se encienden con sensor de movimiento al entrar Romeo, un recurso teatral al introducirse un personaje y da más dramatismo a la escena, vemos elementos como adornos, focos en tonos cálidos, esculturas y una iluminación artificial de color azul por el reflejo de la piscina, juega con los planos entre abiertos y cerrados con el fin de mostrarnos la gestualidad de Romeo y su presencia en la mansión.



Todo esto a través de planos y ángulos de cámara como full shot laterales, medium short y full shot con cámara fija que realiza un rápido paneo a la izquierda en seguimiento a la acción del personaje, a diferencia del otro film donde Zeffirelli emplea planos más cerrados en un campo contra campo que se enfoca en la gestualidad del rostro gracias a los close up, medium shot en contrapicado.

Función Narrativa

En Romeo y Julieta nos muestran la admiración de Romeo ante su amada, la contemplación bajo la luz de la luna y los diálogos que recita además de poner en contexto el dilema ético sobre el apellido y el amor entre ambos, mientras que en Romeo + Julieta nos muestran las dificultades a las que se encuentra el personaje ante la búsqueda de su amada dentro de la mansión.

Función Simbólica

Reflejar la pasión de los amantes ante un amor fugaz e instantáneo, tras verse solo una vez y conocer sus apellidos que involucran resistencias para su amor, el uso de diálogos y planos que nos muestran su cercanía nos deja en intriga sobre el camino que tomarán, Luhrmman nos demuestra que pese a todos los posibles obstáculos el amor logra vencerlos para poder encontrarse con su amada.

Tabla comparativa de diálogos: Momento 2: El encuentro y la búsqueda	
<u>Película: Romeo y Julieta de Franco Zeffirelli</u>	<u>Película: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
Romeo: ¡Es mi dama! Ah, es mi amor. Ojalá lo supiera. Habla y, aun así, nada dice. ¿Y eso? Sus ojos conversan, yo responderé. Soy demasiado atrevido, no habla conmigo Dos de las más bellas estrellas del cielo, ocupadas ruegan sus ojos que brillen en sus cuencas hasta su regreso. Ve, como apoya la mejilla en la mano. ¡Ojala fuera guante en esa mano para poder tocar su mejilla! Julieta: ¡Ay de mí! Romeo: Ha hablado. ¡Vuelve a hablar, ángel radiante! Julieta: Ah, Romeo, Romeo ¿Por qué eres Romeo? Niega a tu padre y rechaza tu nombre O, si no lo haces, jurame amor Y yo dejaré de ser un Capuleto. Romeo: ¿Sigo escuchando o hablo? Julieta: Tu nombre es mi enemigo, aunque no seas un Montesco. ¿Qué es un Montesco? No es una mano, ni un pie, ni un brazo, ni una cara, ni ninguna otra parte que forma parte del hombre	ambiente de noche, grillos, respiración nerviosa, pasos cortos de romeo encendido de luces, sillas en movimiento, ladrido de perros

Función educativa:

La pasión y admiración hacia alguien más es un elemento importante ante las relaciones humanas y la superación o supervivencia en crisis.

Momento 3: La declaración y la vigilancia

Con una duración de dos minutos y dieciocho segundos Zeffirelli nos muestra el acercamiento de los amantes, y su primer acercamiento donde comienzan a surgir las declaraciones de amor y la toma de decisiones frente al dilema ético, la decisión entre conservar el apellido o su amor, mientras que Luhrmann aún no muestra a los personajes juntos en este tercer momento que dura apenas dos segundos.



Aunque continúa la prevalencia de planos cerrados en Romeo y Julieta, vemos un médium close en Romeo + Julieta mostrando al guardia de seguridad frente a las pantallas de las cámaras de seguridad, un recurso moderno que introduce Luhrmann que introduce un nuevo personaje, además de objetos que marcan la época en que se inscribe el film, como la revista Timely que muestra en su portada al Duque con el que buscaban casar a Julieta, la introducción de estos elementos configura una nueva mirada al romance adolescente de Romeo y Julieta, lo vuelve cercano a los jóvenes de los 90s, como menciona Stam esta adaptación innova frente a la obra literaria y la mantiene vigente en un nuevo entorno donde la tragedia romántica deja de ser vista como algo ocurrido entre familias inscritas en una antigua cultura, sino, como una historia de amor más cercana a un romanticismo moderno, en donde hemos visto que las distintas definiciones y formas de percibir el amor han sido actualizadas con el pasar del tiempo, es así como Romeo+Julieta es una representación de las formas en que el amor era percibido, un amor a veces prohibido con toques puros e inocentes donde se buscaba dar todo sin tomar en cuenta las consecuencia.



En la versión de Zeffirelli, los directores usan la imagen para interpretar y transformar a través de su visión, además de recordar el uso del término sutura, proceso por el cual se busca unificar distintos fragmentos de imágenes y sonidos para que la narrativa sea coherente y significativa para que nosotros los espectadores tengamos una historia fluida, es así en el caso de Zeffirelli nos muestra las imágenes de una forma secuencial y coherente, usando encuadres cerrados como close up que nos colocan en la perspectiva de los personajes, lo que nos permite vivir más de cerca las emociones y el drama del film, mientras que en Romeo + Julieta a través de sus distintos encuadres nos permite situarnos como un observante en silencio.

Función Narrativa

Mostrar la presencia del dilema en Julieta sobre si el nombre tendrá suficiente importancia, así como el primer acercamiento de los personajes y las primeras declaraciones de amor, por otro lado, Luhrmann muestra un recurso moderno con un personaje externo al apellido mostrando la poca importancia sobre las posibles intromisiones.

Función Simbólica

Con Zeffirelli vemos que frente al amor los nombres, apellidos no cobran relevancia, muestra que los personajes son capaces de abandonar todo con el fin de consumir su amor, por otro lado, Luhrmman nos muestra una persona ajena a los apellidos que se muestra indiferente a la situación como recurso de que el odio está solo presente entre las familias.

Tabla comparativa de diálogos: Momento 3 La declaración y la vigilancia	
<u>Película: Romeo y Julieta de Franco Zeffirelli</u>	<u>Película: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
Julieta: Ponte otro nombre ¿Que hay en un nombre? Lo que llamamos rosa olería igual de dulce con otro nombre. De igual forma Romeo, si no se llamase Romeo, conservaría esa maravillosa perfección que tiene sin ese título Romeo, quítate el nombre, y sin ese nombre, que no es parte de ti, tómame toda Romeo: ¡Te tomo la palabra! Llamame amor y volveré a bautizarme. A partir de ahora, nunca más seré Romeo.	ruido de metal cayendo al piso, perros ladrando

J: ¿Quien eres, que te ocultas en la noche he interrumpes en mis pensamientos? R: De nombre, no se como decirte quien soy yo. Odio mi nombre porque es tu enemigo. Si estuviera escrito, rompería el papel. J: Aún mis oídos no han bebido cien palabras de tu boca, pero conozco su sonido. ¿No eres Romeo, y un Montesco? R: Ni el uno ni el otro, si ninguno te gusta. J: ¿Cómo has llegado aquí, y para que? Las tapias de este huerto son difíciles de trepar, y es un lugar mortal si mis pensamientos te encuentran. R: Con las alas ligeras del amor trepe la tapia, las piedras no pueden dejar el amor fuera, y lo que el amor puede hacer, se atrevería a intentarlo. Por lo tanto tus parientes no me detendrán. J: Shhhh. Si te ven te matarán. R: El manto de la noche me esconde de sus ojos. Contal que me ames. J: No me importa que me encuentren aquí. Mejor morir por su odio que prorrogar la muerte sin tu amor. J: ¿Me amas? Se que diras "sí", y te creeré. Aun así, si lo juras, podría ser falso. Dicen que Júpiter se ríe de los perjuicios de enamorados. Ah, dulce Romeo. Si me amas sé sincero	
---	--

Función Educativa:

Demuestra que las limitaciones solo están en la mente y las diferencias no existen cuando se trata del amor, entender que un apellido no es sinónimo de grandeza o bajeza, sino un simple apellido que no marca a las personas.

Momento 4: el intercambio de la promesa de amor y la espera del balcón

Zeffirelli introduce el drama del balcón en un total de cuatro momentos este último con una duración de casi seis minutos, donde podemos ver a los personajes en planos cerrados mayoritariamente, diálogos y expresiones faciales que muestran al público el amor pasional que los envuelve, con ello vemos el cierre emocional entre dos jóvenes que a pesar de un amor prohibido, están en busca de dejar todo con tal de unificar su amor, es así como el drama del balcón representado por Franco Zeffirelli nos deja ver un amor inocente entre dos jóvenes, un amor que transmite la pasión que ambos sienten, deja ver una época Isabelina donde los prejuicios, el rencor, el odio, las clases y la religión lo son todo, si los dejas de lado te pueden costar la vida.



Mientras que Luhrmann en apenas cuatro momentos rápidos, pues duran apenas segundos, muestra la entrada de Romeo a la mansión Capuleto, y apenas en esta cuarta acción muestra el balcón a donde se dirige Romeo, de una forma dramática mediante recursos como el close a la ventana con movimientos de cortinas que generan mayor intriga en el espectador, a través de planos más cerrados que en las escenas anteriores nos muestra mayores expresiones faciales del intérprete, introduce los diálogos por primera vez dando pie al drama romántico.



Función Narrativa

Con Zeffirelli este momento sirve como reafirmación ante lo expresado por Julieta, nos muestra la toma de decisiones de los personajes y la consumación de su amor frente a declaraciones de la búsqueda del matrimonio, mientras que con Luhrmann vemos las intenciones de Romeo de hablar con Julieta y su inquietud por verla.

Función Simbólica

El balcón funciona como representación simbólica y visual de las barreras entre ambos, el lenguaje sobre los astros muestra el poder del juramento más allá del plano terrenal, además de la contemplación de Julieta como un astro por Romeo quien la admira como una estrella.

Tabla comparativa de diálogos: Momento 4 El intercambio de la promesa de amor y la espera del balcón	
<u>Película: Romeo y Julieta de Franco Zeffirelli</u>	<u>Película: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
J: O si crees que me has conquistado muy rápido, fruncire el ceño, sere obstinada y diré que no, para que me cortejes. Si no por nada del mundo. A decir verdad, hermoso Montesco, te quiero demasiado. Quizá creas que mi conducta es liviana. Pero créeme, caballero. Demostraré ser más sincera que las que saben fingirse distantes. Quizá debería haber sido más esquiva, debo confesarlo, pero lo que has oído era mi confesion de amor verdadero. Por lo tanto perdóname y no atribuyas mi ansia a un amor voluble, descubierto por la obscura noche. R: Señora por esa bendita luna lo juro. J: No jures por la luna, la luna inconstante que cambia cada mes en su esfera circular, a menos que tu amor sea así de inconstante. R: ¿ Por qué debo jurar? J: No jures por nada. O si deseas jurar jura por tu propia gentil persona, dios de mi idolatría, y te creeré. R: Si el fogoso amor de mi corazón... ¡lo juro! *comienzan a abrazarse y besarse. J: Buenas noches, amor. Este capullo de amor, por el aliento maduro del verano, puede convertirse en hermosa flor cuando volvamos a vernos. ¡Buenas noches, buenas noches! Que tu corazón obtenga tan dulce reposo y descanso como el de mi pecho. R: ¿Me dejaras así de insatisfecho? J: ¿Qué satisfacción puedes tener esta noche? R: El intercambio de tu promesa de amor	respiración de romeo Romeo: Suave Romeo: ¿Qué luz se asoma por ahí? ambiente nocturno, grillos sonido de ramas y pasos Romeo: ¡Es el oriente, y Julieta es el sol! Romeo: Sal, hermoso sol y mata de envidia a la luna que está pálida y ojeriza porque tú, su ninfa eres más hermosa que ella, no seas su esclava, es envidiosa..... Romeo: Su manto vestal es verde y solo los tontos la usan respiración agitada de romeo, suspiro Romeo: Oh, sal ya

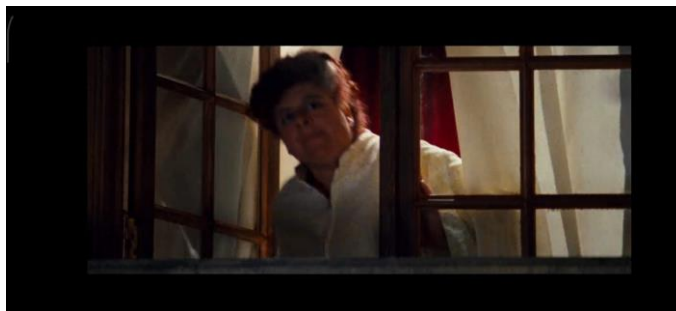
eterno por la mía. J: Te di la mía antes de que la pidieras. Aunque ojalá aun no la hubiera dado. R: ¿Quieres retirarla? ¿ Por qué motivo, amor? J: Para ser generosa y dártela otra vez. Aun así, solo deseo lo que tengo. Mi recompensa es vasta como el amor, y mi amor igual de infinitas. Nana: ¡Julieta! J: ¡Ya voy ama! Dulc Montesco, se fiel. Espera un momento, volveré. N: ¿Señora? ¡Señora Julieta! R: ¡Ah, bendita noche! Al ser de noche, temo que esto sea más que un sueño, demasiado perfecto para ser cierto. J: Tres palabras, querido Romeo, y me despierto de verdad. Si tu propósito es honrado, y tu intención el matrimonio, envíame un mensaje mañana, sobre dónde y a qué hora quieres hacer el rito. Dejaré mi fortuna a tus pies y te seguiré por todo el mundo. N: ¡Señora! J: ¡Ya voy! Si no tienes buenas intenciones, te lo suplico N: ¡Señora Julieta! J: ¡Voy enseguida! Que ceses en tus empeños, y me dejes en mi dolor. Mañana lo dirás. R: Mi alma se regocija. J: ¡Buenas noches mil veces! ¡Romeo! ¿A qué hora te mando a alguien mañana? R: A las nueve J: No faltare. Faltan veinte años. He olvidado porque te volví a llamar. R: Me quedaré aquí hasta que lo recuerdes. J: Lo olvidaré, si te tengo aquí y recuerdo como amo tu compañía. R: Y yo permaneceré aquí, para que sigas olvidándote, olvidándome de cualquier otra morada menos esta. J: Buenas noches, buenas noches. La separación es una pena tan dulce que diré buenas noches hasta mañana.	
---	--

Función Educativa:

El amor es un sentimiento que se puede expresar de diversas maneras, mismas que el ser humano va adaptando de acuerdo con la época y sus creencias, no existe un lenguaje universal para el amor, sino que uno mismo le da esa significación para crear una unificación propia.

Momento 5: La decepción

Luhrmman agrega un ligero respiro de un segundo al drama con un pequeño momento cómico, que nos muestra a la nodriza de Julieta en un plano médium close, salir del tan esperado balcón y decepcionando a Romeo, este alivio cómico despista al espectador frente al romance dramático que caracteriza la obra de Romeo y Julieta, genera un factor sorpresa y atrapa la atención del espectador frente a lo que pasara después. Esto permite que el espectador se mantenga atento al desarrollo narrativo, ya que, la utilización de estas herramientas narrativas sirve como un anclaje en el que el espectador tendrá que mantenerse despierto, además de que le permite jugar un papel más dentro del film, generando sus propias expectativas sobre el desarrollo que tendrá la historia, convirtiéndose en un espectador activo.



Función Narrativa

Mostrar que a quien hablaba Romeo en la ventana era la nodriza de Julieta, generar un alivio cómico para liberar la tensión de la escena.

Función Simbólica

Entablar un alivio cómico, liberar la tensión de saber que pasara y generar mayor atención del público sobre las expectativas de la salida de Julieta.

Tabla comparativa de diálogos: Momento 5 La decepción
<u>Pelicula: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
sonido de madera, cerrojo abriéndose

Función Educativa

La comedia nos permite pensar en lo inimaginable cuando se habla dentro de una historia ya que es el colchón perfecto para amortiguar momentos de tensión, preocupación e inquietud generando expectativas poco comunes o de manera más genérica que forme un anclaje entre la realidad y la imaginación, creando en el espectador la atención necesaria de que él puede predecir o premeditar lo que está a punto de suceder.

Momento 6: El esperado encuentro

A diferencia de Zeffirelli, Luhrmann acerca más a los amantes en un momento de casi un minuto de duración, no mantiene la fórmula original de Julieta en el balcón, en una combinación con elementos modernos como un elevador, transforma la escena en un mayor acercamiento romántico, a través de planos two shot nos muestran a ambos, en el mismo espacio, además introduce un elemento narrativo de la intimidad entre ambos, la alberca, un recurso que el propio Luhrmann considero introducir debido a una experiencia personal, pues hablaba de la intimidad y paz que sentía en su niñez al estar bajo el agua cuando sus padres discutían, por lo que establece la acción de la alberca como el momento de paz e intimidad que experimentan los amantes dentro del film, además de que sirve como anclaje romántico cuando ambos personajes se encuentra sumergido.



Función Narrativa

Mostrar el encuentro de los amantes, consumando el eje de la narrativa, el encuentro de amor.

Función Simbólica

Mostrar la pasión de ambos, mientras Julieta está dispuesta a abandonar todo el acepta con gozo sin pensarlo de una forma impulsiva guiada por el amor.

Tabla de diálogos: Momento 6:El esperado encuentro
<u>Pelicula: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
Romeo: Osh sonido de hojas, timbre de elevador Romeo: Es mi señora, es mi amor Romeo: Oh si lo supiera Julieta: ¡Ay de mí! respiración de romeo Romeo: Habla, habla de nuevo mi angel Julieta: Romeo respiración de romeo Julieta: Oh, Romeo Julieta: Si otro fuese tu nombre, ¿porque eres Romeo? Julieta:Niega a tu padre y Rechaza tu nombre o sino amame y no me tendré por Capuleto ligera risa de Romeo Romeo: ¿Debo oír mas o debo responder? Julieta: Sólo tu nombre es mi enemigo, tu eres tu mismo, no un montesco, Julieta:¿qué es montesco?, no es mano, ni pie, ni brazo, ni rostro, ni es otra parte que pertenezca a un hombre. Toma otro nombre, ¿que hay en un nombre?, ¿una rosa con otro nombre tendría tan dulce aroma? Y Romeo aunque su nombre no fuera ese, tendría esa perfección que le pertenece, sin el título, Oh Romeo deja tu nombre Y por tu nombre que no es parte tuya, toma mi alma Romeo: Tomare tu palabra grito de julieta

Función Educativa:

El amor es una emoción intensa que nos guía por caminos donde las acciones predominantes lo políticamente correcto, es así como nos coloca en un punto donde tomar decisiones imprudentes es lo necesario para conseguir el amor, destacando que los pequeños placeres de la vida que hemos tenido son una guía para buscar esas sensaciones que deseamos experimentar o vivir alguna vez en nuestras relaciones sentimentales.

Momento 7: Vigilancia

En Romeo + Julieta seguimos observando la implementación de toques modernos, ya que hemos de notar que la ambientación de la época, ya que, vemos cuatro televisores que muestran las imágenes que transmite las cámaras de vigilancia, en un plano medium close lateral con una duración de apenas un segundo Luhrmann juega con este toque moderno ya que además de enmarcar la época situada también juega con el miedo y la intriga a la que están expuestos Romeo y Julieta de ser descubiertos, ya que están siendo vigilados por más “ojos” en la casa Capuleto lo que crea una atmósfera más arriesgada para nuestros jóvenes amantes, sin embargo, también muestra la indiferencia o poca importancia de los guardias ante posibles intromisiones.



Función Narrativa

Mostrar la vigilancia de la casa Capuleto, y el ruido provocado por los amantes al caer a la piscina.

Función Simbólica

Identificar que el conflicto es solo entre apellidos.

Tabla de diálogos momento 7: Vigilancia
<u>Película: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
revista, roce de hojas, agua

Función Educativa:

El amor entre dos personas es un hecho que no debe incluir la participación de elementos externos, que no sean la propia vivencia y conjunción de emociones recíprocas, sea cual sea la manera o las formas en que dichas emociones son expresadas, estas tendrán los ojos puestos ya que se serán juzgadas o vigiladas para una próxima recreación o serán tomados como base para la construcción de una idealización, la cual tendrá importancia dependiendo el contexto con el cual quiera ser comparado.

Momento 8: La intimidad de la confesión

A través de planos cerrados y un seguimiento a los personajes, esta octava acción nos muestra el nudo de la narrativa, las declaraciones de un amor pasional que se busca consolidar pese al conflicto, la búsqueda de una unión que se encuentra encerrada por el odio familiar.

Con una duración de casi cinco minutos nos muestran tras la caída de ambos a la piscina las confesiones mutuas de su amor mientras se esconden de los guardias y las cámaras de la mansión Capuleto.



Función Narrativa

Mostrar la pasión de ambos y la búsqueda de una consumación de su amor.

Función Simbólica

A través de la pasión mostrar la intimidad de ambos bajo el agua, un momento de intimidad entre los amantes lejos del caos familiar.

Tabla de diálogos momento 8: La intimidad de la confesión
<u>Pelicula: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
Julietta: ¿No eres Romeo y un Montesco? Romeo: Ninguno bella dama si te disgusta Julietta: Como llegaste, dime ¿porque?, los muros son demasiado altos y te podrian matar considerando quién eres Romeo: Con las alas del amor derrumbe esos muros, la piedra no detiene al amor, y lo que el amor puede hacer, se atreve a intentarlo, por eso, no hay obstáculos para mi (agua de la piscina el agua moviéndose en la piscina) Julietta: Si te ven te matarán Romeo: La noche me oculta de sus ojos, pero si me amas, que me encuentres aquí, más quisiera morir en sus manos que salvarme. Si me falta tu amor... musica de piano de fondo Musica de piano Julietta: Sí el manto de la noche no me cubriera , el rubor subiría a mis mejillas recordando

las palabras que me has dicho, en vano quisiera desmentirlas, en vano sería negar lo que dije, pero, dime la verdad, ¿tu me amas?

Julietta: Se que diras que si y yo lo creeré, pero podrías jurar en vano , mi dulce Romeo, si sientes amor habla con sinceridad

Romeo: Julietta, por esa bendita luna, la que levanta la copa de todos esos árboles...

Julietta: No jures por la luna

Julietta: La luna es inconstante, cambia cada mes en su órbita, amén que tu amor sea voluble

Romeo: ¿porque debo jurar?

Julietta: No jures nada, o si lo deseas, jura por tu persona que es el dios de mi idolatría y yo te creeré

Romeo: Si el fuego de amor..

Julietta: No jures, aunque me alegra verte, no quiero oír promesas, es apresurado, rapido, repentino, como el rayo que se extingue cuando aparece, dulces noches, este capullo de amor animado por las brisas del estío quizá algún día sea habrá, Buenas Noches

Romeo: ¿No me das más consuelo que este?

Julietta: ¿y qué otro consuelo puedo darte?

Romeo: El intercambio de nuestros votos de amor
musica de tension

Julietta: Te di el mio antes de que lo pidieras

musica de tension, violín

N: Julietta

N: ¡Julietta!

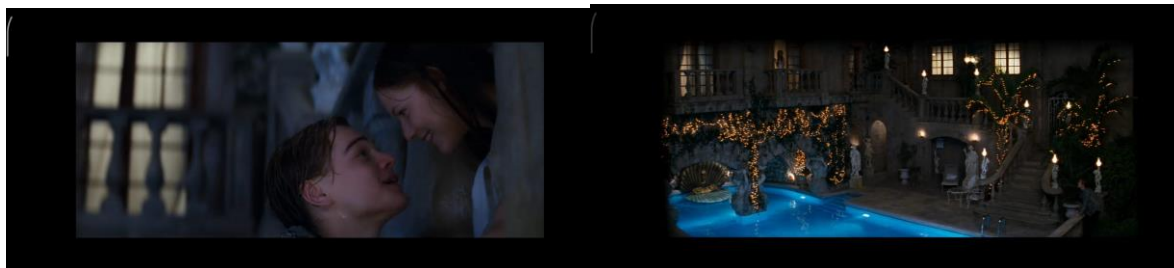
risas

Función Educativa:

La pasión es un libre albedrío de como los seres humanos quieren escapar de las ataduras de una sociedad que los compromete a unas formas escritas de lo que es el amor y la pasión y el amor conjunto, es así como los seres humanos al ser capaces de mantenerse vivos o necesitados del amor requieren reescribir las fórmulas planteadas por los antepasados para así darle oportunidad y voz a la sentimos.

Momento 9: La promesa de amor

Esta novena acción nos guía con la consolidación del romance, las declaraciones de amor, y la toma de decisiones por parte de los personajes pese a los dilemas morales que se enfrentan, y nos genera una expectativa sobre lo que va a pasar, al ser una adaptación de Romeo y Julieta, esperamos un trágico desenlace, sin embargo, el toque moderno, el uso de recursos novedosos despista al espectador permitiendo generar ideas sobre lo que podría suceder después.



Función Narrativa

Mostrar la decisión de ambos de formalizar su compromiso guiado por la pasión de su amor contra el odio familiar.

Función Simbólica

Mostrar al espectador la pasión del amor fugaz de los personajes que desafía el conflicto familiar.

Tabla de diálogos momento 9:La promesa de amor
<u>Pelicula: Romeo + Julieta de Baz Luhrmann</u>
Julieta: Tres palabras Romeo y te dire adios, si el fin de tu amor es el matrimonio debes avisar al mensajero que te enviare donde y a que hora sera el rito y toda mi fortuna pondré a tus pies y te seguiré por todo el mundo N: ¡Julieta! Julieta: Si si espera ya voy. Pero si tus intenciones son torcida te suplico..., espera un instante y subo.... desiste de tu empeño y déjame con mi dolor Mañana es el día Romeo: Lo estare esperando Julieta: Mil veces buenas noches Romeo: Mil veces pero sera esperar N:¡Julieta! Julieta: Buenas Noches Romeo: El amor busca al amor como el estudiante a los libros, pero el amor se separa, como al niño de sus juegos Julieta: Romeo, ¿a que hora enviaré al mensajero? Romeo: envíalo a las 9 Julieta: No faltara, me parecen siglos, Buenas noches Julieta: Dulces sueños, Buenas noches

Pena tan dulce es la despedida y ansiosa espero el mañana
N:¡Julieeeeeeeeta!

Función Educativa:

Muestra de cuando una conexión afectiva llega a su clímax generando incertidumbre y con ello retos que serán claves en la lucha constante por buscar una estabilidad emocional y duradera entre la reciprocidad de los sentimientos, mismos retos que al ser enfrentados permitirán tranquilidad y serenidad tanto interna y externamente.

Pese a que ambas películas se sitúa como clasificaciones modernas, su fidelidad a la obra literaria es muy variada, tras analizar la escena del balcón de ambas adaptaciones, así como la visualización de las obras completas, observamos que aunque ambas contemplan una fidelidad al verso, es decir, mantienen diálogos originales citados en la obra de Shakespeare, sin embargo, son distintas en construcción, Zeffirelli maneja mayoritariamente planos cerrados lo que genera una sensación de mayor intimidad y pasión, dichos encuadres se centran en mostrar aspectos del rostro, roces de manos, ojos, etc., dichos elementos muestran un amor más pasional con un montaje más lento y actuaciones más teatrales y gestuales, la puesta en escena nos muestra una Verona clásica, vestuarios de época y pocos elementos en la imagen lo que permite centrar la atención en los personajes y sus acciones, además de una paleta de color más cálida, donde predominan los colores, amarillos, cafés y naranjas.

Mientras que Lhurman utiliza colores más vibrantes y fríos, como tonalidades azules, aunque también utiliza iluminaciones más cálidas en algunos escenarios, sin embargo, sus aspectos modernos como el elevador, la mansión, la piscina y los elementos de seguridad dan una esencia distinta al film, escapando de la clásica idea de la representación de Romeo y Julieta, lo que permite percibirlo como una historia normal de romance adolescente, además de que utiliza encuadres saturados de elementos, como cruces, cuestiones religiosas y otras de esta manera la ambientación no centra la atención en los personajes, a excepción el uso planos cerrados en los momentos más tensos del diálogo como las declaraciones y la intimidad de ambos, de esta forma entendemos que pese a ser adaptaciones que podemos clasificar dentro de un mismo rubro, cada una es creada en función de la época, director y recursos filmicos, entendiendo que el uso de tales elementos genera un impacto diferente en el espectador en cuanto a la recepción de la historia, y como lo menciona Robert Stamp dichas adaptaciones le permiten a la obra literaria permanecer vigente a través de reproducciones que la modernizan y acercan a nuevas generaciones.

Capítulo 3: La contextualización cultural y genérica

3.1-La secuencia equivalente funcional: El encuentro de los amantes en géneros no dramáticos

En el capítulo anterior analizamos dos adaptaciones consideradas dentro de la clasificación de modernas debido a que le fueron fiel a la obra original de Shakespeare, en cuestiones de diálogos y ambientación respectivamente, sin embargo, las adaptaciones de la literatura en el cine no escapan a las disrupciones genéricas, es decir, aquellas que contempla un giro a la historia mediante el uso de diversos recursos cinematográficos, como la combinación de géneros, dicha convergencia es importante pues es debido a estos cambios que las narrativas pueden o no sufrir mutaciones debido a otro modo de recepción, sin duda alguna la transmutación genética de la literatura al cine es un asunto polémico, existen varias opiniones con respecto a la degradación de la obra original como lo menciona Robert Stam, pese a eso estos filmes permiten no solo percibir de distinta forma las narrativas clásicas, sino que las acercan a nuevos públicos, generan nuevos encuentros entre la historia y el receptor, pues deja de ser individual y la convierte en una experiencia colectiva, aunque siga siendo individual en función del contexto individual.

Es debido a esta concepción que en este capítulo analizaremos dos adaptaciones que representan la disrupción genérica de Romeo y Julieta desde la comedia y el musical, siendo este último el género presente en la película West Side Story, género que vino a revolucionar la industria del cine ,ya que, tras la Primera Guerra mundial la gente buscaba algún distractor de su entorno, es así como el cine musical vio sus inicios en la primera película sonora “El cantante de Jazz” en 1927 del director Alan Crosland en el cual se percibe una escena donde el protagonista coquetea con una chica, esto marcó el punto de partida en donde lo sonoro se sincronizo con canciones en playback. Esta innovación trajo consigo una revolución en el teatro, esto con la finalidad de que tuvieran el mismo éxito es así como podemos observar su presencia con mayor relevancia entre los años 20 hasta los 60`s, en este sentido, recordamos lo que menciona Stam sobre que cualquier adaptación o representación dependen de cuestiones como avances tecnológicos, limitaciones hechas ante lo escrito y lo que es visiblemente representado ante la cámara.

Debido a esto varios directores, actores y productoras no confiaban en este género, pero el confiar en este modelo les permitió crecer y mantenerse económicamente, es así como Warner en

el año 1926 hace una apuesta por Vitaphone, un sistema de altavoces amplificado que llenaba los auditorios de teatro con un sonido claro, en el cual se coordinaban las distintas imágenes filmadas con el sonido grabado en los distintos discos de fonógrafo, es así que para dichos años el cine mudo pasó a segundo plano dejando salas vacías y pérdida económicas para las productoras, con ello el cine musical abarrotaba las salas produciendo que los ejecutivos de distintas productoras rápidamente compraron los derechos de miles de obras y canciones existentes en aquel tiempo; además de contratar a decenas de productores de Broadway para la escritura de nuevos musicales en la pantalla grande.

Debido al auge de un nuevo género Hollywood no se encontraba preparado para recibir dicha creación ya que no contaba con una fórmula o método particular que asegurara el éxito, así como ingenieros de sonido, directores de fotografía que eran escasos para montar dichos filmes, esto no solamente fue impedimento, sino que creó oportunidades creativas para todo aquel que quisiera innovar. Para la década de los 30's tomo popularidad Busby Berkeley quien realizó coreografías y dirigió 19 películas de las cuales surgió la toma caleidoscópica de los distintos bailarines en ojo de pájaro y con ello sumergió al público en parte del filme; se le considero un pionero para el uso de las grúas con el objetivo de los planos picados, es así como a finales de esta época vio el nacimiento de El Mago de Oz en 1939.

Para las décadas de los 40's y 50's se vio una revolución en los musicales ya que el productor, coreógrafo, bailarín y actor Gene Kelly y de la mano de Stanley Donen hicieron una revolución en el género al filmar fuera de los estudios, es así como el éxito llegó hasta la década de los 60's donde ve la luz West Side Story la cual tuvo un éxito rotundo tras mantener intacta la música de Leonard Bernstein y las letras de Stephen Sondheim, las cuales son originarias de la obra hecha en Broadway.

Ahora bien, el siguiente género para nuestro análisis será, la parodia en la cual se encuentra inscrita la película Romeo y Julieta de Miguel Delgado la cual es una adaptación de la obra de Shakespeare con el humor y toque característico del actor mexicano Mario Moreno Cantinflas, hemos de comenzar explicando que de acuerdo al Diccionario de la lengua española define a la parodia como una imitación burlesca y para lograr una creación correcta de la parodia o que esta misma se clasifique con esta categoría hemos de considerar que este género tiene como bases a los géneros cinematográficos y la intertextualidad, esto en base de que se necesita un contexto previo para la creación de estos filmes y no digamos la necesidad de géneros ya que esta práctica

se articula mediante la base de estos distintos géneros, es así que la parodia es una burla o imitación de algo exageradamente mediante la utilización de recursos como lo son la ironía, sátira con el objetivo de crear una burla o crítica hacia los personajes; dicho género nos remonta a la antigua Grecia donde esta era usada para crear burlas hacia las epopeyas (poemas extensos hacia los héroes, algún hecho con una elevación a manera de culto) un claro ejemplo de su representación en el cine es la mítica saga de películas de Scary Movie la cual recrea escenas relevantes de distintas películas icónicas de Hollywood.

Es derivado de estas contextualizaciones genéricas que es pertinente analizar su presencia en las adaptaciones cinematográficas, principalmente de Romeo y Julieta que es el objetivo de esta investigación, con el fin de conocer los cambios estilísticos en cuanto a manejo de recursos cinematográficos, siendo estos, imagen, sonido, puesta en escena, encuadres, entre otros; y en consecuencia su impacto en la narrativa y la forma en que la historia es transmitida al espectador, específicamente en la escena del balcón, la cual representa el nudo de la historia, cabe mencionar que al ser adaptaciones que representan un cambio genérico se tomará la escena equivalente en función a la del balcón original, con el fin de contemplar las diferencias que existen y su impacto en la obra misma, para ello realizaremos una división por acciones como el capítulo anterior, comparando los componentes presentes en cada una.

3.2- Análisis 3: Transposición al Musical (Amor sin Barreras, 1961)

SEMÁNTICA: Dimensión epistemológica

Narración

West Side Story o conocida en español como Amor sin Barreras de los directores Jerome Robbins y Robert Wise es una película musical que retrata una rivalidad entre dos bandas en la ciudad de Manhattan, un conflicto que tiene orígenes raciales pues los Jets es una banda oriunda de Estados Unidos, mientras que los Sharks son portorriqueños por lo que ambos se disputan el control del barrio.

Debido a esto podemos resumir la película bajo la frase hermenéutica “La búsqueda de la supremacía o control de territorio por cuestiones de clase, raza u origen solo lleva a la desgracia que obligará la reflexión”, todo esto se explica dentro de la narrativa de la película que sigue la idea de Romeo y Julieta en cuanto a cuestiones como un amor prohibido, rivalidades y muerte debido a un odio por no ser “iguales”, la historia comienza los créditos clásicos pasando a una pantalla en negro con sonido de silbido, pasando a una imagen de color amarillo con la que

empieza música instrumental, muy clásica de la época a medida que la imagen se vuelve en tonalidades rojas, pasando a naranjas, rosas, morados y azules cambiando con el nivel de la música lo funciona como un apoyo narrativo de la trama, ya que, comienza con el encuentro y la felicidad de los amantes, el nivel de la música es alto y rápido marcando la pasión y la fuerza de las primeras secuencias mientras que el cambio de color a rojos implica el nudo la música se vuelve más fuerte con tonalidades más intensas que bajan y se convierten en un tono melancólico que es acompañado por las tonalidades frías, mientras que la música vuelve a ser más rápida marcando un ritmo más de intriga llegando a un tono azul donde aparece por fin el título que desvanece mostrando una imagen panorámica de la ciudad, misma que era retratada dentro de los colores con líneas negras, seguida de una cenital que recorre el lugar con silbido lento y en segundo plano bajo un silencio de la ciudad Manhattan.

Lo que le da un toque dramático y de intriga, además de los chasquidos, este recorrido permite al espectador situarse en el lugar donde ocurren los hechos, posteriormente de forma dramática y con música extradiegética nos muestran a una de las bandas quienes están chasqueando los dedos, su entrada en la película es dramática enfatizada por el uso de música de tensión y un zoom dramático con un seguimiento lento que nos muestra su comportamiento con los demás, sin embargo el uso de chasquidos, y la actuación de los personajes bailando al ritmo de la música marca el estilo de la película (musical) nos introduce en la trama con apenas uso de plano secuencias y música extra diegética que nos guía, además del recurso de escritos en el pavimento donde aparece en toma cenital el primer grupo Jets y el segundo los sharks (puertorriqueños), nombres que aparecen en diversas calles y edificios como si fuera marca de territorio, el cual es el eje de la disputa de los grupos (amos) planean los jets una pelea grande entre navajas y pistolas.

En este punto de la trama ya se nos ha planteado el dilema ético que lleva la película, involucrando la fidelidad a la identidad, la decisión entre la familia y los amigos, mientras el final se ve marcado por la pelea entre ambas bandas, misma que había sido pactada como limpia (sin armas), donde tanto Bernardo como Riff mueren tras ser apuñalados, este último a manos de Bernardo el cual fue asesinado por Tony en venganza por su amigo pese a ser hermano de su enamorada María, este final muestra con mayor detalle el eje central de la película y el conflicto entre bandas (el control de territorio), muestra el odio por origen ya que se refieren a los contrarios como los malditos puertorriqueños, como recurso dramático el final utiliza iluminación nocturna

donde la mayoría de las escenas juega con las sombras y la oscuridad con efectos como claro oscuro, contraluz que dan toques de tensión y misterio.

La composición de la última escena con Tony muerto en brazos de María y rodeados por ambas bandas marca el momento de reflexión, la música es más melancólica, la ayuda de ambas bandas para cargar el cuerpo de Tony muestra el cambio y la reflexión de ambos grupos, el alejamiento de la cámara en pull back o dolly back es sinónimo de la resignación y soledad indicando que la trama ha terminado y los personajes entran a una nueva normalidad, permitiendo al espectador reflexionar los hechos.

Dimensión lógica: Retórica y Argumentación

Puesta en escena:

En cuanto a los diálogos estos muestran una ideología que muestra el verdadero conflicto eje de la trama, el racismo y la búsqueda de la supremacía, marcan a los puertorriqueños como basura, como malas personas, hay diálogos que involucran cuestiones como “regrésense a su país”, “limpiaremos el vecindario” con los cuales se esclarece el origen del odio, la música también dialoga con el espectador en función de la trama y la situación, en momentos tensos es más alta predomina sin diálogo alguno como al principio de la película donde la música guía al espectador conociendo el conflicto y las bandas rivales, también el juego de colores como el azul o el rojo dentro de la iluminación o elementos escénicos es reflejo de la tensión de la situación.

Hablando de los personajes, estos están ambientados en la época de los 50's se identificaban en función de tonos de ropa como los Sharks que prevalecían con colores morados, azules, mientras que los Jets usaban colores como naranja, amarillo, otro distintivo era el color de pelo y ojos siendo los Jets de cabello rubio y ojos de color mientras los Sharks todos tienen cabello oscuro, la música se identifica en función de las escenas donde se encuentran las bandas donde la música es más rápida, alta y tensa, mientras que toma un nivel bajo en función de las escenas románticas entre Tony y María.

Dimensión ontológica: identidad: SINTAXIS

Montaje

El film transcurre a través de un montaje paralelo que nos presenta a ambas bandas y nos pone en contexto de la rivalidad, además nos muestra el desarrollo del romance y el desenlace de ambas situaciones. En un análisis más detallado en cuanto a las escenas, cabe destacar que algunas utilizan campo contra campo, aunque la mayoría son plano secuencia y travelling, utiliza planos abiertos que permiten ver a todos los personajes en un mismo espacio, la cámara toma el lugar de

un espectador más de la historia permitiendo al público integrarse a la historia. En la escena del balcón (escaleras) vemos que el campo contra campo sirve a manera de enfatizar el intercambio afectivo entre ambos personajes, vemos que no importa lo arriesgado que sea, el sentimiento está y eso es lo que está importando en dicho momento; en las escenas de enfrentamientos entre bandas esto mismo es utilizado para dar refuerzo a dichas confrontaciones, esto se ve muy marcado en la escena donde ambas pandillas se enfrentan sus representantes y vemos cómo este cambio de perspectiva refuerza con intensidad el cambio entre cada uno.

PRAGMÁTICA

Imagen

Dentro de la imagen es importante destacar el uso de emplazamientos de cámara como el dollys, travelling, plano secuencia, campo contra campo y planos abiertos en su mayoría enfocándose en la parte superior del cuerpo como médium shot, plano americano, full shot, además del uso de recursos escenográficos para los encuadres como puertas, ventanas, pilares, etc., juega con la iluminación en función de la situación desde tonalidades amarillas, rojas y azules, la mayor parte de la película utiliza una tonalidad cálida, resalta a los personajes en función del fuera de campo o efectos visuales como sombreado, juega con el travelling en función de zoom para mostrar los rostros de los personajes de cerca. Normalmente se mantiene una profundidad de campo para dar muestra del escenario donde se encuentran, así como la serie de movimiento que ocupan, la iluminación es cálida para los Sharks y para los Jets es fría.

Las transiciones son mediante cortes que van a negros, o juegos de color y efectos visuales como fuera de campo, colores, contrastes o dimensiones alteradas de los elementos.

Sonido

El film prioriza el ambiente de ciudad, los pasos y los sonidos de los zapatos ante los bailes, Tenemos la presencia de carros, viento, chasquidos, silbidos o de mucha zona concurrida, esto debido al sitio donde nos encontramos que son calles o barrios muy movidos por ser lo que son, entre ellos también hay ruidos de patrullas, perros etc., estos elementos sonoros dan mayor identidad a la película y fuerza a la historia al igual que la música que juega un papel vital en este film, ya que, es utilizada a acorde con las distintas escenas mostradas, tenemos toques amorosos, después pasamos a música inquietante e integrante tras momentos de tensión, pero todas son acorde a la época y a la situación, son rítmica y movidas como los movimientos de baile que requieren.

La música acompaña los momentos importantes y funciona como una guía narrativa más importante que el diálogo, en ocasiones guía los movimientos, exalta la tensión o simplemente marca el momento de duelo entre ambos bandos, que pelean a un ritmo teatral musical, es decir, de una forma muy estilizada como musical de Broadway

3.3-Análisis 4: Transposición a la Parodia (Cantinflas, 1943)

SEMÁNTICA: Dimensión epistemológica

Narración

Romeo y Julieta del director Miguel M. Delgado es una comedia que se basa en la obra original de Shakespeare, con una duración de 1h 40 minutos Cantinflas quien representa a Romeo nos demuestra de manera cómica la forma en que el lenguaje popular y la sátira sobresale ante eventos dramáticos o catastróficos, además de dar algunas críticas al México de esa época, de manera general a través de una frase hermenéutica podemos resumir la trama en la idea de que la parodia es usada como recurso de evasión ante la tragedia, mediante el uso de lenguaje popular que superpone la picardía ante el destino trágico.

La película comienza con créditos de la productora que hace renombre al artista exclusivo (Mario Moreno “Cantinflas”), posteriormente introduce el título del film y el resto de los actores acompañado de una música dramática, durante los créditos se hace alusión a la inspiración que tuvieron en la obra de William Shakespeare y establece que una versión festiva de Jaime Salvador guionizada por Miguel Delgado, de esta forma establece la idea del film bajo una narrativa de la obra clásica pero son un toque distinto.

Cabe mencionar que los créditos aparecen en una especie de placa a medida que la música toma un ritmo más dramático, posteriormente a través de una transición de desvanecido nos muestra una puerta con el letrero de privado, de fondo escuchamos gritos y mientras la cámara se aleja con zoom podemos ver la puerta y varios policías escuchando tras ella, lo cual nos sitúa en una comisaría de esta forma introduce al espectador y lo sitúa en un espacio donde comenzará la trama, generando expectativas del porque comienza en ese lugar.

Tras esto la cámara hace un corte y nos lleva al interior del cuarto donde vemos a un juez y a los implicado de esta forma presenta a los personajes, de esta forma continua la plática donde especifican lo que paso, en este proceso comienzan a introducir la obra de Shakespeare donde nos presentan a Cantinflas como Romeo y a otra mujer de la alta sociedad como Julieta, mientras que

otra mujer la agredió diciendo que ha descarriado a su detalle, posteriormente Cantinflas comienza a hablar de lo que sucedió menciona que es Ruletero, mediante un zoom la cámara se acerca al personaje, este recurso podría interpretarse como una forma de interiorizarse en la memoria del personaje a través del cual podremos conocer los hechos, posteriormente con un desvanecido el film nos transporta a un flashback de esta forma nos presenta la situación que los llevó a estar en la comisaría, este inicio es de intriga sobre como el cantinfleo se superpondrá ante la obra y su dramatismo.

La presencia de dilemas éticos durante este flashback o representación se basan en el dilema ante temas familiares como la imposición de esposos por razones políticas, de estatus social etc. Pero esto es convertido en una libertad cómica sobre la adaptación y la abertura genérica hacia la recreación y también ejerce un tono burlesco ante las figuras de autoridad.

Lo que vemos en el final, ya que este, se ve representado por el contexto de la obra original, es decir, el momento del mausoleo donde Romeo ve a Julieta y se suicida, en este film este final es humorístico y escapa de la tragedia y dramatización, además de involucrar aspectos como la pelea con Paris a quien mata dentro del mausoleo, elementos humorísticos más allá de los diálogos, como el momento donde Romeo está muerto y Julieta se clava el cuchillo para morir junto a él y este levanta el brazo para abrazarla, sin embargo, el elemento que permite la continuación de la trama es la entrada de la enamorada de Cantinflas, esta integración rompe la continuidad de la narración que hasta ese momento había transcurrido como un film completo y no como una representación de la obra, lo que nos recuerda como espectadores que era una representación en un teatro, posteriormente tras una transición a negros nos regresa a la estación de policías donde con un zoom out de Cantinflas mientras toma agua y menciona que eso fue lo que paso, nos muestran que todo lo que vimos fue lo que el conto al policía, por ultimo termina con la llamada de un grupo de Shakespeare quienes lo golpean.

Dimensión lógica: Retórica y Argumentación

Puesta en escena:

En cuanto a los diálogos estos son una mezcla de cuestiones de la obra con comedia mexicana, haciendo referencia a cuestiones cotidianas como el trabajo en la obra de albañiles, el pago a cuotas, expresiones mexicanas y comunes del lenguaje conocido por el actor como Cantinfleo, además del empleo de diálogos en rima y menciones sobre el costo de alimentos, palabras del

léxico mexicano como guasas, güero, moreno, en este sentido podemos decir que utiliza el recurso de falacias con carga social a través de un trabalenguas de palabras con las que confunde.

Ahora bien, aunque los emplazamientos y encuadres son los mismos para todos los personajes sin embargo lo que los diferencia son los diálogos, principalmente a Cantinflas con el famoso cantinfleo, al padre de Julieta con vestuarios como el traje. Cabe destacar que los personajes son mexicanos comunes de aquella época, donde vemos famosos, adinerados, trabajadores etc., que al ser una obra hecha dentro de la película están recreados bajo el contexto de un mexicano de aquellos tiempos con un acento chistoso, pero que haciendo la excepción mantienen la tradición del personaje original. Así como al ser una obra dan el uso de vestimentas adecuadas al personaje ya que es algo característico en representaciones de obras de teatro.

Dimensión ontológica: identidad: SINTAXIS

Montaje

El filme se narra en estilo de flash back desde la memoria de Cantinflas para después volver al presente, la secuencia es circular, nos muestra un inicio de intriga, posteriormente a través del recurso de flashback nos muestra lo sucedido y nos da un cierre que conecta con el inicio y nos da una resolución al conflicto. En cuanto a las escenas y secuencias utiliza campo contra campo en las conversaciones aunque en la mayoría utiliza un two shot, las secuencias son dinámicas pues hay muchos cambios de cámara durante una sola secuencia lo que hace la película más didáctica, El uso de campo contra campo es utilizado para reforzar estos momentos de intriga y remate de parodia para generar una percepción de adaptación entre los personajes y el público, tenemos la utilización de movimientos de cámara que aluden al alzamiento del telón como si marcara un cambio de escena pero que mantiene la linealidad de la historia.

PRAGMÁTICA

Imagen

Dentro de la narración utiliza recursos como travelling, paneo lateral, frontal trata de simular la mirada de los espectadores del teatro mientras que los desplazamientos de cámara acompañan las acciones de los actores, además del empleamiento de campo vs campo, encuadres médium shot, long shot, la iluminación en la obra de teatro simula la pobreza del teatro y vuelve plana la interpretación

Sonido

El sonido construye el tema cómico y la exageración de ruidos como golpes, caídas, además de la implementación de silencios entre diálogos a veces incómodos lo que da la intención de educar sobre la alta cultura y su posibilidad de ser parodiada. La presencia de la música es

extradieética ya que esta solamente era utilizada para enfatizar en los momentos de tensión, angustia, amor, risa etc. Funciona como acompañamiento ya que solamente eran melodías y no contenían voz, así como la escena del baile donde solamente estaba al unísono los instrumentos y fue el único momento donde la música fue diegética.

3.4-Análisis formal comparativo de secuencias/la disrupción genérica (Robbins, Wise y Delgado)

Las adaptaciones cinematográficas de obras literarias no se inscriben completamente en el género original de la obra, esto a veces es controversial pues como lo menciona Stam una de las consideraciones críticas de las adaptaciones es la degradación del contenido original, es decir, la idea de una desmoralización de la literatura a través de la implementación de elementos nuevos como cambios de género, de arte o de discurso dentro de las propias narrativas de la obra a adaptar.

Sin embargo, al igual que las adaptaciones inscritas bajo el mismo género de la obra literaria, las disrupciones genéricas son válidas y ricas en contenido, no sólo cinematográfico sino también de discurso, volviendo a la Teoría de la Adaptación podemos mencionar lo que Stam plantea sobre el error de fidelidad, donde menciona que buscar una fidelidad a la literatura como si la obra fuera una fuente sagrada que debe permanecer intacta es un error debido a que cada arte (cine-literatura) presentan un conjunto de signos distintos, elementos que les permiten comunicar de diversas maneras, por ejemplo el cine contempla el uso de elementos visuales y sonoros, mientras que la literatura se basa en un sistema lingüístico por lo que buscar una traducción literal es un concepto erróneo.

Por lo que para Stam el adaptar es un acto de reescritura que le permite a una obra ser inscrita en diversos contextos y culturas, así como explorar otros géneros dentro de los cuales la nueva obra fílmica tendrá su propia voz tanto política como estética inscribiéndose en contextos distintos.

Bajo estos conceptos es que cumpliendo con el objetivo de nuestra investigación, consideramos óptimo incorporar adaptaciones que contemplan disrupciones genéricas, en específico, la comedia y el musical, siendo géneros que permiten a la obra original ser reescrita bajo un contexto nuevo con nuevas intenciones discursivas, contemplamos el género musical debido a su carácter de sonoro bajo el que construye el propio universo del film, donde los

personajes rompen la lógica de la realidad y expresan sus emociones a través del canto como elemento que permite una introspección emocional, lo que hace del film un producto expresionista.

En el filme analizado *West Side Story*, podemos observar las principales cuestiones de este género y las implicaciones ante la adaptación del argumento de la obra original de *Romeo y Julieta*.

Mientras que la comedia, es un género que permite la crítica y sátira de conflictos sociales y personales, mediante recursos como la parodia, la exageración, el error o la confusión, elemento recurrente en el filme analizado por esta investigación (*Romeo y Julieta* de M. Delgado), en el cual el personaje interpretado por Cantinflas utiliza su peculiar lenguaje conocido como Cantinflero para confundir a los demás, principalmente a las figuras de autoridad. Además, el género de la comedia permite un alivio al espectador frente a cuestiones como el drama, el desamor o la pobreza.

Es debido a estas condiciones genéricas que presentamos un análisis de dos adaptaciones pertenecientes a distintos géneros como es el musical con *West Side Story* y *Romeo y Julieta* de Cantinflas perteneciente al género de comedia, con el fin de identificar aspectos que generen algún cambio en la recepción dramática de la obra original o bien en cuanto a la concepción educativa del amor, con esta finalidad y con el fin de establecer una comparación clara entre estos géneros y las adaptaciones anteriormente analizadas bajo el género de drama, es que retomamos las escenas equivalentes funcionales a la secuencia del balcón, mismas que fueron divididas en momentos con respecto a las acciones de los personajes buscando una forma más ágil de realizar el análisis.

Momento 1: En búsqueda de su amada.

Con una duración casi igual este primer momento implica elementos como tomas full shot con alta profundidad de campo de un callejón oscuro en West Side Story seguido de un plano americano que nos muestra a Tony en su búsqueda de María, por lo que por unos segundos la cámara toma el punto de vista de él haciendo un ligero tilt y un paneo en búsqueda de su amada, hasta que esta aparece en unas escaleras en un plano medium shot con un ángulo contrapicado, mientras que en Romeo y Julieta de M. Delgado igual vemos planos full shot que nos muestran a Cantinflas entrando al castillo de los Capuleto mientras golpea a un guardia posteriormente pasa a una toma más profunda y lejana al personaje con el fin de mostrar su recorrido hasta el balcón .



Romeo y Julieta- Delgado



West Side Story-Robbins y Wise

Función Narrativa:

Muestra la impulsividad de Tony al buscar de forma inquietante a María, con el fin de continuar un diálogo con María, mientras que Delgado busca romper con el drama mostrando la retórica del personaje de Cantinflas ante las figuras de autoridad, y su facilidad para entrar.

Función simbólica:

Robbins y Wise mantienen la idea de la inquietud de los amantes ante una nueva reunión, plantea la desesperación de ambos por verse no sólo a través de lo visual sino también de los diálogos exaltados, en cambio en la comedia de Cantinflas se busca romper con el drama y la tensión que representa la entrada de Romeo a la casa Capuleto.

Función Educativa:

El amor tiene su forma oscura y colorida, pero una vez que aparece es imposible escapar de ella y con ello nos lleva a puntos de exploración donde se tendrá que dejar de un lado el miedo, la angustia y el temor; pero así como el cine tiene sus facetas, el amor también y entre esto encontramos un amor melódico que te transporta a sensaciones y emociones diferentes, la comedia ese punto donde ambos conectan su manera de pensar y todo es genuino sin necesidad de apresurar, además de ser un alivio a la tensión y un recurso de rebeldía ante las figuras de autoridad.

Tabla comparativa de Diálogos momento 1 En búsqueda de su amada	
Película: West side story -Robbins y Wise	Película: Romeo y Julieta- M. Delgado
Tony: ¡María! ¡María!	Sonido de golpe de guitarra, cuerdas, pasos y ambiente nocturno Romeo :Esta luz y esta ventana de tan graciosa silueta sin duda es la de Julieta, deja cantarte mi amor, con notas de mi dolor. Ayer me encontraba ronco, pero ora ya estoy mejor

Momento 2: Las confesiones se convierten en melodías/ el acercamiento.

Ambos directores rompen con la icónica confesión de palabras dulces e íntimas, pues en este segundo momento con duración casi de un minuto mediante planos abiertos y cerrados que nos transportan de un full shot de Romeo en el patio, hasta un plano americano con un zoom a Julieta dentro de su habitación escuchando el canto de Romeo, pero esta adaptación también introduce de forma crítica a los padres de Julieta, a través de una toma lateral muestra a ambos padres recostados mientras hablan de lo que se escucha.



Romeo y Julieta-M. Delgado



West Side Story-Robbins y Wise

Función Narrativa:

Introducir el drama amoroso, mostrando la desesperación de Tony por volver a ver a María, mientras que con Cantinflas nos muestran la forma peculiar de declaración guiada por la idea de que está en una obra de teatro en la que le permitieron libre albedrío en cuanto a los diálogos, además de introducir una contraparte al amor juvenil con la escena de los padres.

Función Simbólica:

Mostrar la impulsividad del amor juvenil, la pasión de un amor instantáneo, además de introducir críticas sociales y comparaciones en cuanto a la intensidad y desesperación del amor juvenil contra el amor de años como en el filme de Romeo y Julieta con Cantinflas donde la escena de los padres escuchando a Romeo cantar funciona a través de los diálogos como una forma de comparación ante la intensidad de la llama del amor como lo mencionan en el filme.

Función educativa:

El amor a medida que pasan los años transforma la idea en cómo somos capaces de ubicar dicho sentimiento sin tomar en cuenta el entorno que nos rodea, así mismo replantea la definición llevándola a nuevos actos comparativos de cómo han evolucionado las acciones en nombre del amor y como estas son vistas de formas diferentes entre las generaciones, logrando una construcción propia y nuevos deseos de cómo debe ser percibido; las acciones generadas provienen del fuego que la pasión crea y de las expectativas altas que se crean a medida de que pasa el tiempo y la relación.

Tabla comparativa de Diálogos momento 2: Las confesiones se convierten en melodías/el acercamiento	
Película: West side story -Robbins y Wise	Película: Romeo y Julieta- M. Delgado
Tony: Maria, Maria Maria: Shh, callate Tony:¡ Baja! Maria: No Tony : ¡María! Maria: Por favor, mis padre y mi madre se van a despertar Tony: Sólo un minuto Maria: Un minuto no es suficiente Tony: Una hora entonces Maria: No puedo Tony: Para siempre entonces.... Maria: Shhh Tony: Voy a subir	Sonido de Laúd Romeo (canto):"Ya levántate, dulce amor mío, lo que yo siento mi bien es venir a quitar tu sueño, pero ya levántate, y oye mi dulce canción, que te canta tu amante, que te canta tu dueño y es por tu amor Mamá de Julieta: ¿oyes? que cancion tan bella Papá de Julieta: Algún trovador que le canta a su doncella Mamá de J: No es ritmo de Verona, no se entiende Papá de J: Debe ser música extranjera Mamá de J: Ay, a éste ya no se le enciende del amor la llama Papá de J: ¿Quién me llama? Mamá de J: El amor, mi dueño Papá de J: Que me haga el favor de retornar mañana porque ahorita tengo mucho sueño Mamá de J: Ya no Romeo (canto):lo que te encargo mi bien mientras viva yo en el mundo y que no ames a otro hombre ni le des tu corazón, pero ha levántate, y no te levantas condenada, y oye mi dulce canción, y que te canta tu amante y que te canta tu dueño y que te canta tu quiupi, y que te canta tu roro,y que te canta tu papi y ¿porque crees que te canta?, y es por tu amorrr

Momento 3: El próximo encuentro y los nombres que no se podrán rimar.

Con una duración casi igual ambos films muestran una escena que simboliza las declaraciones de amor y la apuesta por un nuevo encuentro, a través de planos generales laterales podemos ver al personaje acercarse a María, transformándose en un plano close up lateral en cámara fija que termina con un tild derecho para centrar a ambos amantes en un plano americano lateral, donde la cámara juega un papel importante durante el canto de ambos personajes pues a través de un campo contra campo y tomas como two shot y close up nos muestra las expresiones de los personajes que denotan diversos sentimientos, a comparación del film de Cantinflas en el que podemos observar planos más cerrados tras la subida de Romeo al balcón, con planos medios y

movimientos como travelling, la escena prevalece en un plano medium shot con algunos cambios a full shot donde podemos ver al personaje suspendido en el balcón.



West Side Story-Robbins y Wise



Romeo y Julieta-Delgado

Rumbo al final de ambas escenas los planos cambian, en West Side Story vemos un close up que muestra la intimidad del beso en la frente como símbolo de despedida, mientras que en Romeo y Julieta nos muestran planos full shot a 45 grados de Romeo, y planos en picada full del mismo personaje al bajar del balcón.

Función Narrativa:

En West Side Story vemos una declaración de amor más simbólica, a través del canto los personajes expresan sus sentimientos y el filme nos envuelve en un momento romántico e íntimo a través de un difuminado del fondo que enmarca a los personajes, mientras que en el filme con Cantinflas nos muestran la clásica historia del balcón y la declaración de amor, pero de forma distinta, introduciendo elementos parodiados tanto en elementos dialógicos como visuales.

Función Simbólica:

Con el canto de ambos personajes nos muestran la complicidad e intimidad del amor, nos deja entre claro la cuestión que involucra el amor ante una intimidad de dos personas, donde el mundo se vuelve pequeño ante este sentimiento dejando solo espacio para ellos dos, con Romeo y Julieta nos muestran la escena del balcón lejos de un amor pasional es un amor casi obligado una parodia al drama que involucra y el poco interés en los diálogos de Romeo es una forma cómica de lidiar con el drama amoroso, a través de elementos como la maceta se rompe con el drama de una forma cómica pero visual.

Función Educativa:

La reciprocidad de los sentimientos es un generador clave de las conexiones sentimentales y amorosas que el ser humano es capaz de crear, permitiendo la liberación de sus problemas internos y externos dejando como punto clave el escenario de que el amor te libera y te transporta a lugares inimaginables, de esta manera la idea de que los detalles mínimos como una carta o una palabra cobran relevancia ya que en ellas notamos la verdadera intención y ganas que uno tiene de formalizar o de intentar corresponder a los mismos pensamientos.

Tabla comparativa de Diálogos momento 3:El próximo encuentro y los nombres que no se podrán rimar	
Película: West side story -Robbins y Wise	Película: Romeo y Julieta- M. Delgado
Padre de M: ¡María! Maria: Enseguida voy papá,.... ¿Ves lo que hiciste? Tony: Tenía que verte Maria: Shh, callate, No debiste hacerlo. Si Bernardo supiera Tony: Se lo diremos no soy uno de ellos maria Maria: Pero no eres uno de nosotros, ni yo soy uno de los tuyos Tony: Para mi eres la mas hermosa Padre de M.: ¡Maruca! Maria: Si ya voy papá Tony:¿Maruca? Maria: Asi me llama mi padre Tony: Me simpatiza, y yo le simpatizare a el Maria: No, es como Bernanrdo, creo que, en realidad no sé lo que creo Tony: ¿Lo ves? Maria: Te veo a ti Tony: Si Maria, solo a mi Maria: "(canto) Solo tu,eres lo único que veré, eternamente, en mis ojos, en mis palabras y en todo lo que haga. Solo a ti por siempre	Julieta: Es su voz tan fresca y suave, cual rocío de la mañana, cual trino dulce de un ave, tendré que abrir la ventana ruido de maceta rompiéndose, agua Julieta: Romeo,mi amor, mi deseo, contesta soy tu Julieta, ¿Que te sucede Romeo? Romeo: Casi nada, me dices con la maceta Julieta: Ado ingrato, cruel destino porque siempre que hiere nos pones en el camino eso que mas de quiere Romeo: Sigue, sigue hablando dulce amor, no te importe mi dolor Julieta:¿te gustan las palabras que se escapan de mi boca? Romeo: Si, pero estoy esperando que se me seque la ropa Julieta: Sube mi bien, sube, sube, que el contacto de mi amor, mi encantito, mi querube, te hará que entres en calor Romeo: ¿No tienes elevador? Julieta: ¿Como llegaste hasta aqui?si los pozos están guardados por más de veinte soldados

Tony: "(cantó) Para mí existe solo Maria, todo lo que veo es Maria"
 Maria: "(canto) Tony, Tony"
 Tony: "(cantó) Siempre tú, Ocupas todos mis pensamientos, vaya donde vaya, allí estarás..
 Tony y Maria (Cantó): "Y todo el mundo será, solo tu y yo"
 Maria: "(canto) Esta noche, todo empezó esta noche, te vi y el mundo se esfumó, esta noche, esta noche, solo existes tu esta noche, lo que eres, lo que haces, lo que dices"
 Tony: "(cantó) Todo el día de hoy tuve el presentimiento, de que habría un milagro, ahora se que era así
 Maria y Tony (canto): Porque tu estas aqui y lo que era un mundo es una estrella así, esta noche, esta noche, la tierra está iluminada, con soles y lunas por todos lados, esta velada, el mundo está loco y brillante, es una locura, saltan chispas al firmamento. hoy el mundo era solo un momento, un espacio donde vivir, no era nada especial, pero tu estas aqui y lo que era un mundo es una estrella esta noche
 Padre de M: Maruca ya es tarde
 Maria: Tengo que entrar, vete ya
 Tony: No tengo miedo
 Maria: Vete
 Tony: Buenas noches
 Maria: Buenas noches

Romeo: El amor nos hace alados y la muralla cruce cual ligera golondrina y al primero que encontré le di con la mandolina
 Julieta: Si así has llegado hasta mí, es que de veras me amas
 Romeo: No puedo vivir sin ti
 Julieta: Más dime, ¿Cómo te llamas?
 Romeo: Romeo Montesco Jr, pa servir a uste
 Julieta: Y yo Capuleto, dos nombres que el odio jamás permitio rimar, me vas a dejar de amar en contra de nuestro signo
 Romeo: A mi eso de los nombres me importa puro pepino
 Julieta: Romeo, si piensas así, siempre sere para ti, ¿quieres que yo sea tu esposa? resuelta estoy para todo
 Romeo: Ya se puso fea la cosa, pero si no hay otro modo, mañana vengo por ti
 Julieta: No, espera, mejor yo pienso que busques a Fray Lorenzo en su celda, ahí estaré, el unira nuestras vidas
 Romeo: ¿Como a qui horas sera bueno?
 Julieta: Las del ángel luz, ¿te gusta?
 Romeo: Ay, el crepúsculo me asusta y el frío me hace mucho daño, pero por tal que seas mía estoy dispuesto a casarme a cualquier hora del día
 Julieta: Besame, te quiero tanto
 Romeo: ¿y como le haré pa bajarme?, ¿no me podría yo quedar?
 Julieta: Que cosas tienes Romeo, mañana sera otro día
 Romeo: ¿Qué te cuesta vida mía?
 Julieta: Hasta mañana mi encanto
 Romeo: Hasta pronto mi Julieta

Momento 4: Despedida y pacto de amor.

Este último momento presente en variaciones en los films no solo por la duración sino también por la acción, comenzando por la acción de apenas unos escasos segundos Cantinflas nos da un último momento humorístico en el drama del balcón, tras bajar de este, vuelve a despedirse de su amada con un beso al aire, sin embargo, esto provoca la caída de otra maceta la cual busca esquivar cayendo de nuevo a la fuente, todo esto ocurre en una secuencia de planos que nos muestran desde su bajada del balcón en un full shot en toma trasera, un plano medium shot de frontal de Julieta mostrando cuando manda el beso y empuja la maceta esta acción se plantea en un campo contra campo con Romeo en full shot mientras cae al agua terminando con un plano medium shot de Julieta y un desvanecido a negros.



Romeo y Julieta-Delgado



West Side Story-Robbins y Wise

Mientras que en West Side Story observamos planos como over shoulder, campo contra campo y close up que se enmarca a través de un espacio entre escalones, pues en este último momento podemos ver la despedida y consumación de la próxima vista de Tony y María, tras la confesión de amor, volvemos a la acción inicial donde vemos el callejón en profundidad de campo mientras Tony sale de él corriendo, terminando con una toma de María en close up.

Función Narrativa:

Mostrar la despedida de los amantes, y guiar al espectador sobre la acción que sigue, es decir, la próxima reunión, mientras que con el filme de Romeo y Julieta nos muestran la ruptura del drama volviendo al género de la película.

Función Simbólica:

Representar la búsqueda incesante del otro, arriesgándose incluso a verse en lugares públicos, poniendo en vista la pasión que guía su relación, con Cantinflas busca la ruptura del drama, la búsqueda del cambio genérico como retórica del romance dramático que caracteriza la obra.

Función Educativa:

El ser humano en su búsqueda incesante de encontrar y corresponder al sentimiento que emerge de él toma como partida el vulnerarse hacia la otra persona, desapareciendo por completo las culpas o el temor de ser rechazado lo que permite una conexión más íntima y profunda; por otro lado, la comedia es una fractura entre lo real y lo imaginario siendo un punto reflexivo, convirtiendo lo no dicho en acciones inconscientes capaces de transmitir el mensaje faltante.

Tabla comparativa de Diálogos momento 4: Despedida y pacto de amor	
Película: West side story -Robbins y Wise	Película: Romeo y Julieta- M. Delgado
Tony: Te amo Maria: Si, y yo a ti, Tony, ¿Cuándo te veré? Tony: Mañana Maria: Trabajo en el taller de costura que está enfrente, el de madam Lucia Tony: Te vere ahi Maria: A las seis después de cerrar Tony: si, si Maria: Buenas noches. ¡Tony! Tony: Shhh Maria: Cuando vayas, entra por detrás Tony: Si Maria: Tony, ¿Tony de qué nombre viene? Tony: Anton Maria: Te adoro Anton Tony: Te adoro maria Maria y Tony:(cantó) “Buenas noches, Buenas noches, que descanses, y cuando sueñes, sueña conmigo esta noche	Ruido de maceta cayendo Romeo: A que Julieta hombre,otra vez con la maceta

A pesar de ser dos géneros distintos, ambos respetan a su manera la escena introductoria del balcón, de un lado Robbins y Wise plantean una paleta de colores mezclada entre cálidos y fríos

donde vemos el rojo, amarillo, rosa, gris y azul; mientras que Delgado planteo el formato de blanco y negro el cual viene de un cine clásico y de la época de oro del cine mexicano.

Para Robbins y Wise utilizar esta papeleta de colores significó una manera de ver e identificar a las pandillas, por un lado los Skarks usan colores como el rojo y el rosa en combinación con el gris o negro para sus trajes y camisas, en el caso de los jets vemos colores azul y blanco; Delgado al implementar la interpretación de la obra dentro de un conflicto de robo de identidad se basó en recrear los escenarios y vestimentas acorde a la época Isabelina donde vemos el uso de trajes con mallas, boinas, zapatos, camisas con un cuello extravagante etc.

Para la irrupción tradicional de esta escena y en general de toda la película, tuvo el objetivo de introducir el género desde el cual estarán contando la historia, con los sutiles toques de cambios de color y el mítico silbido que fue usado en distintos barrios como identificador de pandillas; Robbins y Wise reflejaron los problemas migratorios y discriminatorios que existen en Estados Unidos tras la migración de residentes provenientes de la isla de Puerto Rico, los cuales forman parte del territorio Norte Americano, es así que utilizar dos pandillas es una perfecta manera de identificar a cada uno ya que estos se pelean el territorio de New York y de esta manera respetando la historia clásica de la rivalidad que existía entre los Capuleto y Montesco (en este caso Sharks y Jets)

Caso contrario que Delgado quien al adaptar la novela clásica de Shakespeare a la parodia tuvo una idea de que la historia se vería contada mediante un accidente el cual terminaría en una usurpación de identidad, la cual desencadena en la interpretación de la obra, es por eso que vemos al personaje de Romeo siendo cómico y soltando chistes como si estuviera hablando con algún colega o familiar, el uso de un hombre quien en su vida diaria se dedica a ser taxista y no actor refleja una crítica y burla hacia la forma en que llegan las oportunidades de crecimiento a la vida diaria, así como en la forma en que la sociedad está estructurada y lidia con problemas tan insignificantes como lo es una rivalidad que a pesar de los años no cesa y se mantiene gracias a la inmadurez de ambos lados.

Tras el análisis de estas escenas contrarias en cuestión de género, podemos destacar no solo la diferencia de estilo sino también las variaciones temáticas, es decir, como lo menciona Stam, las adaptaciones son reescrituras de una obra que retoman cuestiones como el argumento original para generar nuevas formas de comunicar algo, una aplicación de nuevos recursos para dar paso

a nuevos temas, como es el caso de estas dos adaptaciones, pues con *West Side Story* vemos una historia guiada por el mismo argumento de *Romeo y Julieta* bajo un estilo musical la película nos guía en una narrativa paralela desde la forma de conocerse hasta la rivalidad que se ve engrandecida por un asesinato, sin embargo, este film conlleva un discurso que va más allá, pues a través de los diálogos y algunas imágenes nos demuestran que en realidad también puede considerarse como un filme crítico al racismo, pues se especifica la diferencia de raza entre estadounidenses y puertorriqueños.

De esta forma Robbins y Wise utilizan la obra de Shakespeare como un vehículo para construir una nueva historia que guíe una reflexión transformando el filme en un recurso educativo más allá del odio familiar, si no, del odio por cuestión de raza, educando y haciendo reflexionar al público frente a este tema.

Por otro lado, con la comedia vemos un filme que retoma de forma retratada la obra original, a través de lo que emplea como flashback de una representación de la obra nos cuentan la narrativa del filme, dentro de esta podemos observar elementos como diálogos que nos representan esta forma de sobreponerse al drama amoroso, una forma simbólica de expresar la superposición ante la tragedia, además de la forma en la que se muestra la supresión de las figuras de poder.

Capítulo 4: Discusión de resultados y conclusiones

4.1- Síntesis de Hallazgos fílmicos

El cine bajo su cualidad de séptimo arte que condensa todas las formas de expresiones artísticas ha demostrado su capacidad para reproducir y renovar diversas formas de expresión lo cual involucra principalmente aquellas como la literatura, las adaptaciones literarias involucran sagas como Harry Potter, el Señor de los Anillos, entre muchas otras.

Sin embargo bajo la línea de investigación de este escrito sobre cuatro adaptaciones de Romeo y Julieta de William Shakespeare nos es pertinente recordar que tan solo de esta obra existen más de 400 adaptaciones cada una inscrita en una época, género y contexto cultural distinto, bajo la concepción de la Teoría de la Adaptación escrita por Robert Stam podemos rectificar que las adaptaciones son formas de reescribir, adaptar, expandir o comprimir las obras originales permitiendo a estas estar vigentes en nuevos contextos y épocas como es el caso de Romeo + Julieta de Luhrmann con la que el director introduce el mundo moderno de los 90s a la obra antigua, sin embargo, aunque esta la podemos clasificar dentro del rango de adaptación moderna junto a Romeo y Julieta de Zeffirelli debido a su nivel de fidelidad lírica a la fuente original o hipotexto, ambas contemplan distinciones en cuanto a recursos fílmicos que impactan en la forma en que es comprendida o recibida la historia dramática.

Pues aunque pertenecen al mismo género (dramático) el uso de planos cerrados como big close up y close up a partes del cuerpo como ojos, boca, manos que demuestran el rose de estas es un recurso de Zeffirelli que remarca el romanticismo, la intimidad y la pasión de los amantes haciendo del film un producto más dramático y romántico frente a Luhrmann quien utiliza otras cuestiones como las metáforas o recursos simbólicos, por ejemplo, la escena de la piscina donde busca representar la intimidad de los personajes, una forma de innovar la manera de transmitir este elemento del amor planteado por Sternberg en el triángulo, de esta forma podemos entender que aunque las adaptaciones se inscriban en una misma clasificación y género cada una contempla distinciones en cuanto a elementos cinematográficos que responden en su mayoría a lo que Stam menciona como la focalización, es decir, la vista del director que impacta directamente en la forma de la adaptación, ya que, este decide que añadir, que quitar, vestuario, colores etc., lo cual genera un impacto en la orientación ideológica del filme, como podemos ver en Romeo + Julieta el juego de los vestuarios es de forma ideológica representativo de la época, ya que no usan vestuarios típicos sino que los personajes visten ropas casuales lo cual permite a los espectadores más

jóvenes conectar con la narrativa que se expresa más como un amorío juvenil con menor énfasis dramático que Zeffirelli quien maneja vestuarios clásicos representativos de la época de la obra original, además de la propia representación de la escena del balcón misma que fue objeto principal de este análisis, contemplando que la duración de ésta es variable en cada adaptación derivado de la inclusión de nuevos elementos, que generan cambios en la narrativa original y acercan más a los personajes .

Pese a esto las adaptaciones pertenecientes a la clasificación de modernas (Luhmann y Zeffirelli) nos permiten comprender la idea de que el odio irracional solo está condenado a traer desgracia, que traerá la reflexión final, aunque, sea tarde, a través de elementos distintos una narrativa significativamente parecida y diálogos tomados del hipotexto, estas adaptaciones o hipertextos reflejan distintas formas del amor, con elementos mayoritariamente presentes en cada una, como la intimidad y pasión reflejada por las actuaciones y planos en Zeffirelli siendo estos más llevados hacia la pasión con el beso pasional de los personajes y los planos close up, mientras que la actuación en Romeo + Julieta es más llevada hacia la intimidad de los personajes, la pasión está presente en un rubro más bajo, pues las actuaciones y planos son menos pasionales y más abiertos respectivamente.

Por otro lado en cuanto a las interrupciones genéricas, retomando a Robin y Wise así como a M. Delgado podemos mencionar que este tipo de adaptaciones que exploran géneros distintos a la obra original permiten una libertad de diálogo más abierta, es decir, permiten al film retomar el argumento de la obra, en este caso, el odio desmedido entre ambas familias que genera el amor imposible de los amantes, y enfocarlo a una nueva temática que no desvíe la atención al romance prohibido pero que sea notable ante el espectador, ya sea mediante diálogos o elementos filmicos.

De esta forma podemos inscribir a las adaptaciones de Amor sin Barreras y Romeo y Julieta de M. Delgado ambas pertenecientes a un rubro de posmodernismo por su cualidad de género, en la clasificación de intertextualidad dentro de lo que Genette menciona los tipos de transtextualidad, derivado de su alusión al argumento a la obra original, otra clasificación es la metatextualidad que observamos en la adaptación de Delgado, ya que, menciona de forma explícita la obra de Shakespeare además de la parodia de la misma, mientras que Amor sin Barreras está presente en la architextualidad o taxonomía genérica debido a que contempla el argumento de la obra pero está inscrita bajo otro nombre por lo que de acuerdo con Genette es

una adaptación no marcada lo que genera una estimulación en el espectador para conectar la obra y el film.

Ahora bien bajo el análisis analítico/practico de Robert Stam diferenciamos ambos filmes en cuanto a su narrativa, ya que Amor sin Barreras está contemplada de forma lineal a diferencia de Romeo y Julieta que está narrada bajo una analepsis o flash back que se vuelve una forma narrativa circular o reiterativa pues comienza en el presente y el flash back consiste en la historia sobre Romeo y Julieta para al final volver al presente de esta forma se convierte en lo que Stam menciona como narración acumulativa con la que los flash back aportan información sobre los eventos de la película.

Las adaptaciones con disrupciones genéricas analizadas demostraron que la inclusión de temáticas bajo una narrativa romántica dramática permite generar un impacto diferente en el espectador, siendo estas temáticas que son incluidas dentro de la narrativa del filme a través del uso de vestuarios, personajes, diálogos, etc.

Por lo que con estas adaptaciones aprendemos cosas distintas lejanas a la cuestión romántica y dramática, pues aunque aún representan la idea del mal del odio, incluyen temas como el racismo en Amor sin barreras y la sátira del dramatismo en Romeo y Julieta, que representa cuestiones como la retórica de la autoridad, crítica a las formas de romance una comparativa entre el amor joven y el longevo, además de un simbolismo sobre la superposición de la comedia ante momentos trágicos como método de supervivencia, un elemento característico de la cultura mexicana bajo la que se inscribe este film.

4.2-Validación de la hipótesis

La presente investigación tuvo como objetivo analizar y comparar las estrategias cinematográficas utilizadas en cuatro adaptaciones de Romeo y Julieta para evaluar como la forma filmica reinterpreta y transforma la comunicación de la pasión, intimidad y compromiso en diferentes contextos culturales, mediante la escena del balcón la cual es el punto clave de la historia y en donde nacen estos elementos.

A Través del análisis de dichos elementos y su interpretación de la mano de la Teoría de la Adaptación de Robert Stam, comprendimos que las adaptaciones de cualquier tipo hacia un medio como el cine conlleva cuestiones de producción del propio medio que influyen en la construcción

y visión de este, entendiendo que los hipertextos resultantes no son fieles al cien por ciento ante sus respectivos hipotextos, por el primer factor que son los propios lenguajes y elementos de cada arte.

En segunda instancia contemplamos el avance tecnológico y los contextos culturales y sociales de producción, entendiéndose como la focalización un elemento que contempla el punto de vista ideológico de los directores que Robert Stam como elemento de análisis prioritario ante las adaptaciones, ya que a través de este es que se construye la obra final, pues influye en la introducción o eliminación de elementos, además de los vestuarios, tiros de cámara, entre otros, que impactan en lo que el público aprende en base a ese film. Esto lo vemos reflejado principalmente en la transposición genérica, pues dentro del corpus tenemos a *West Side Story* un filme inscrito dentro de un género musical, que conserva una construcción a base de coreografías y canciones que narran la historia principalmente expresando los sentimientos más íntimo de los personajes, esto se ve influido por el contexto del director quien tenía una compañía de ballet lo que podemos observar en los movimientos de los personajes, en contraste en productos considerados dentro de las adaptaciones modernas tenemos a *Luhmann* quien conserva la lírica e introduce elementos modernos como la iluminación, espacios físicos como elevador, piscina, mansiones, materiales como carros, pistolas y un vestuario más ligero conservando la esencia de los 90s con camisas de playa, bermudas y tenis; construcción filmica que él mismo expresó como una forma de acercar a Shakespeare a las nuevas generaciones por lo que decide incluir estos elementos modernos, además de implementar cuestiones personales como la escena de la piscina un agregado que conserva un significado simbólico de calma, paz e intimidad según el mismo *Luhmann*.

Sin embargo los elementos que transforman el discurso de los filmes va más allá de una inclusión moderna, pues cuestiones como la música, el color, la puesta en escena y los recursos como planos y movimientos de cámara juegan un papel importante, ya que en adaptaciones como *Romeo y Julieta* de Franco Zeffirelli vemos una cámara más lenta con planos en su mayoría cerrados que utiliza close ups a manos, rostros, ojos e incluso labios, un recurso que maximiza el drama y la pasión dentro de la narrativa, contrastando con *Romeo + Julieta* de *Luhmann* que en su mayoría está en planos abiertos, cámara más dinámica sin perder el toque dramático y conservando tintes del amor como la intimidad, aunque las actuaciones representan pasión, esta se muestra más en Zeffirelli donde los besos son más apasionados.

En contraste el musical representa el amor a través de planos abiertos y cerrados, pero mayoritariamente involucra un campo contra campo y planos en two shot, donde predomina el peso de la narrativa en las canciones, cuya letra es el método de expresión de los personajes, el momento cúlpe de las declaraciones más íntimas, aquí la intimidad se ve envuelta en la melodía y el aislamiento que esta causa, caso contrario la comedia encuentra el camino mediante el sarcasmo y la ligera crítica alejando el drama de la obra original y conservando elementos como el compromiso o la intimidad, sin embargo, en *Romeo y Julieta* de M. Delgado no encontramos elementos que puedan mantener la pasión, pues a través de los diálogos y tiros de cámara solo vemos el desarrollo de la trama que envuelve a los personajes mediante diálogos que se vuelven sarcásticos y contrarrestan la posible pasión.

La evolución constante de la creación de adaptaciones cinematográficas, con el objetivo de seguir manteniendo activa la obra o con el objetivo de plantear una nueva manera de percibir contempla cambios en la construcción sentimental de la trama original, hablando de *Romeo y Julieta*, todo esto con la base en los contextos sociales de producción y los directores.

Bajo estas observaciones es vital recordar nuestra hipótesis en la que planteamos que la estrategia cinematográfica (montaje, sonido, género, puesta en escena e imagen) presentes en la escena del balcón o equivalente funcional en las distintas transposiciones filmicas(Zeffirelli 1968, Luhrmann 1996, Amor Sin Barreras 1961 y Cantinflas 1943), es el principal vehículo que contextualiza lo cultural y modifica el tono dramático, cuyo análisis demuestran que estas transformaciones redefinen los temas de Shakespeare sobre la pasión, intimidad y compromiso, adaptando su significado en la cuestión estética y social de la época.

Es así que a lo largo de esta investigación logramos ver con apoyo de la teoría del triángulo del amor propuesta por el psicólogo Robert J. Sternberg donde propone los tres elementos fundamentales para la creación y formalización de dicha emoción (intimidad, pasión y compromiso) y sus respectivas combinaciones, así como el análisis de elementos como la narración, focalización, transtextualidad y narrador que propone la Teoría de la Adaptación de Robert Stam que las reescrituras de esta obra, *Romeo y Julieta*, una historia trágica donde el odio entre dos familias culmina en la muerte de sus respectivos hijos, pero también donde un joven que está en el apogeo de su juventud busca del amor, pero haciendo uso del triángulo de Sternberg no

vemos la unión de los tres elementos, ya que este amor es un amor pasional basado en un amor a primera vista, llevando al personaje a tener acciones impulsivas y por ende a tener un cambio constante en su sentimientos hacia distintas parejas con efecto rápido, desatando un futuro desalentador hablando del romance.

A Través de los filmes analizados vemos esta representación de amor pasional lo que nos enseña principalmente en las adaptaciones modernas correspondientes al género dramático que el amor adolescente es más fugaz y apasionado lleno de impulsos y una incesante necesidad del otro, mientras que en adaptaciones posmodernas como *Romeo y Julieta* con *Cantinflas* vemos una nueva construcción de esta narrativa, ya que, de forma cómica y crítica nos muestran el contraste del amor joven y el amor de adultos, donde se pierde la pasión y el romanticismo.

La creación de formas alternas sobre la percepción de este sentimiento aunado a lo que menciona Stam sobre la focalización se esclarece en cuanto a los contextos de los directores, quienes al crecer en épocas distintas tienen maneras distintas de percibir y expresar estas emociones, lo cual reafirma lo dicho por Sigmund Freud quien desde el psicoanálisis define estas acciones de vivencia, representación y autopercepción como una serie de manifestaciones complejas provenientes del aparato psíquico revelando deseos reprimidos y conflictos internos, creando una expresión del inconsciente que se ve mediado por el lenguaje, la fantasía y la historia personal del sujeto (director).

Lo cual lleva a plasmar en sus guiones esta idea y explorando una nueva forma de percepción y redefinición de lo que es amar y como debe ser amado, con ello facilitando de esta manera la elección de elenco y la manera en cómo lo actúan, para así darle al público una nueva versión de la obra literaria y una nueva forma en cómo deberían explorar y vivir este sentimiento, el cual de manera empática crea una conexión emocional y profunda entre el filme y el individuo.

Esta investigación nos permitió explorar como el cine bajo su cualidad de séptimo arte sigue prevaleciendo como una de las formas de expresión más importantes del mundo, así como también profundizar en diversos temas, permitiendo a través de argumentos anteriores reescribir y modernizar una problemática social, en este caso el amor y como este es representado y percibido mediante el cine, así como también entender de qué manera aprendemos los distintos mensajes que están de manera explícita o implícita, como el caso de la transposición genérica que permite

una cierta libertad temática ya que conserva el argumento de la obra original pero con una narrativa actualizada que introduce temáticas como racismo, nacionalismo o críticas sociales a través de una historia romántica logrando que la historia clásica de Romeo y Julieta se convierta en un vehículo para enseñar al público sobre nuevos ítems, lejos de lo malo del odio infundado, estas adaptaciones enseña sobre la idea de que todos somos iguales, lejos de una etiqueta de nacionalidad, que el amor debe ser igual de pasional y fuerte a pesar del tiempo, que el odio solo llevara a la tragedia.

Además de permitirnos ver cómo las innovaciones tecnológicas permiten el prevalecimiento de obras literarias y como el origen de las adaptaciones en combinación con el uso del sonido, montaje, puesta en escena y el género son elementos clave para una representación adecuada de la época, en la cual no puede escapar ya que mediante la utilización de este contexto es como le dan su marca cinematográfica y con ello logran formar un vínculo entre el espectador y el filme el cual prevalece con el pasar de los años ya que influirá en sus ideas y en su distinta manera de ver las cosas.

La investigación se une a otras cuyo objetivo conlleva el análisis sobre la percepción y representación del amor en el cine, pero también abre el camino a futuras líneas de estudio sobre las obras de Shakespeare, en específico sobre Romeo y Julieta, ya que, el análisis contempló únicamente cuatro adaptaciones de más de 500, sumando que toda la historia podría ser analizada en busca de otras futuras líneas de investigación como por ejemplo la época, el contexto de la religión, la construcción de los personajes ,etc.

Referencias y Anexos

References

- Adamek, P. (2020, April 25). *Baz Luhrmann interviewed for “Romeo + Juliet”* – *ArtsBeatLA*. ArtsBeatLA. Retrieved December 4, 2025, from <https://www.artsbeatla.com/2020/04/baz-luhrmann-romeo-juliet/>
- Aller, M. (2021, Octubre 28). Romeo + Julieta cumple 25 años y Baz Luhrmann nos recuerda la película con detalles del rodaje. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g16956038/romeo-julieta-cumple-20-anos/>
- Alpert, M., & Romero, S. (2025, April 22). *Shakespeare, el genio de la literatura inglesa*. Historia National Geographic. Retrieved December 4, 2025, from https://historia.nationalgeographic.com.es/a/shakespeare-el-genio-de-la-literatura-inglesa_6944
- Aparicio, V., & Badía, A. (2017). *Aproximación al mito del amor romántico en el cine: análisis y propuesta de intervención (Trabajo Fin de Grado)*. Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Ávila, E., & Robert, A. (2023). *El concepto de amor líquido en Zygmunt Bauman: un examen crítico*. Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial (UCH).
- Barson, M. (n.d.). *Robert Wise | Biography, Movies, Assessment, & Facts*. Britannica. Retrieved December 4, 2025, from <https://www.britannica.com/biography/Robert-Wise>
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Del Moral, F. L. (2004). *El amor en el psicoanálisis y en el cine. México: Campo Lacaniano* (1st ed.). 1. 9709350714

Diccionario de Directores del Cine Mexicano. (n.d.). *Delgado Pardavé, Miguel Melitón*.
Diccionario de Directores del Cine Mexicano.
<https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/delgado-pardave-miguel-meliton/>

Dupeyrón, A. S. (2025, Agosto 18). West Side Story de Leonard Bersnstein. *Melómano*.
<https://www.melomanodigital.com/west-side-story-de-leonard-bernstein/>

Fernandez, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Franco Zeffirelli*. Biografías y Vidas.
Retrieved December 8, 2025, from
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zeffirelli.htm>

Film Symphony Orchestra. (2025, Enero 29). *Historia, evolucion y bandas sonoras del cine romantico*. FSO. <https://filmsymphony.es/historia-evolucion-bandas-sonoras-cine-romantico/>

Freud, S. (2020). *Más allá del principio del placer* (J. Chamorro Mielke, Trans.). Akal.

Fromm, E. (2014). *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor*. Paidós.

Goleman, D. (2018). *La Inteligencia emocional: Por qué es más importante que el cociente intelectual / Emotional Intelligence*. PRH Grupo Editorial.

Harrison, M., Dicksee, F. B., Kinney, A., & Huaman, N. (2025, March 29). *Romeo y Julieta - Enciclopedia de la Historia del Mundo*. World History Encyclopedia. Retrieved January 13, 2026, from <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-24216/romeo-y-julieta/>

Jerome Robbins — Danza.es - Biografías. (n.d.). Danza.es. Retrieved December 4, 2025, from <https://www.danza.es/multimedia/biografias/jerome-robbins>

Kidman, N. (n.d.). *Baz Luhrmann*. IMDb. Retrieved December 4, 2025, from <https://www.imdb.com/es/name/nm0525303/>

- Kimmel, D. M. (2008). *I'll have what she's having: behind the scenes of the great romantic comedies*. Bloomsbury Academic.
- Lacan, J. (2006). *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós Iberica Ediciones S A.
- La Nación. (2011, Agosto 14). Shakespeare según Cantinflas. *La Nación. Independiente desde 1946*.
- La verdadera historia de Romeo y Julieta*. (n.d.). Luigi da Porto - the true story of Romeo and Juliet. Retrieved January 13, 2026, from <https://www.veronissima.com/en/romeo-juliet-true-story.html>
- Le Breton, D. (2021). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Prometeo Libros.
- Marcellones. (n.d.). *¿Qué hace icónica a la escena del balcón de Romeo y Julieta?* The Fun Plan. <https://thefunplan.com/famosa-escena-del-balcon-en-romeo-y-julieta/>
- McConnell, F. D. (1975). *The Spoken Seen: Film & the Romantic Imagination*. Johns Hopkins University Press.
- McConnell, F. D. (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Gustavo Gili.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós.
- Pfeiffer, L., & Bevington, D. (2025, Febrero 7). *Romeo and Juliet | Shakespearean, Tragedy, Love*. Enciclopedia Britanica.Britannica. Retrieved December 8, 2025, from <https://www.britannica.com/topic/Romeo-and-Juliet-film-1968>
- Romero, S. (2023, April 19). *La fascinación de Shakespeare por la muerte y otras curiosidades sobre su obra*. Historia National Geographic. Retrieved December 4, 2025, from https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fascinacion-shakespeare-por-muerte-otras-curiosidades-sobre-su-obra_19456

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. McGraw-Hill Companies, Incorporated.

Stam, R. (2004). *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Wiley.

Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación* (L. Zavala, Trans.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Sternberg, R. J. (1988). *The triangle of love: intimacy, passion, commitment*. Basic Books.

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Zavala, L. (2022). *Diálogos interartísticos entre cine y literatura* (A. Soní Soto, Ed.).

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Anexos

Filmografía (100 adaptaciones de Romeo y Julieta)

Adaptaciones Directas y Clásicas

1. **Arnshtam, L., y Lavrovsky, L. (Dirs.). (1955).** *Romeo i Dzhuletta* [Película]. Mosfilm.
2. **Asquith, A. (Dir.). (1954).** *The Young Lovers* [Película]. Group Film Productions.
3. **Birch, P. (Dir.). (1982).** *Romeo and Juliet* [Película]. BBC.
4. **Bonnard, M. (Dir.). (1943).** *È arrivato l'amore* [Película]. Grandi Film Storici.
5. **Carlei, C. (Dir.). (2013).** *Romeo & Juliet* [Película]. Amber Entertainment.
6. **Castellani, R. (Dir.). (1954).** *Romeo and Juliet* [Película]. Universal Cine.
7. **Cukor, G. (Dir.). (1936).** *Romeo and Juliet* [Película]. MGM.
8. **Czinner, P. (Dir.). (1966).** *Romeo and Juliet* [Película]. Poetic Films.
9. **Donnelan, D. (Dir.). (1990).** *The Tragedy of Romeo and Juliet* [Película]. Cheek by Jowl.
10. **Edwards, J. G. (Dir.). (1916).** *Romeo and Juliet* [Película]. Fox Film Corp.
11. **Freda, R. (Dir.). (1964).** *Giulietta e Romeo* [Película]. Imprecine.
12. **Garfein, J. (Dir.). (1961).** *Something Wild* [Película]. Prometheus Enterprises.
13. **Garrone, R. (Dir.). (1964).** *Sei de dita* [Película]. Jonia Film.
14. **Hamilton, G. (Dir.). (1954).** *An Inspector Calls* [Película]. British Lion.
15. **Harvey, L. (Dir.). (1954).** *Romeo and Juliet* [Película]. J. Arthur Rank.
16. **Luhrmann, B. (Dir.). (1996).** *William Shakespeare's Romeo + Juliet* [Película]. 20th Century Fox.
17. **Madden, J. (Dir.). (1998).** *Shakespeare in Love* [Película]. Miramax.
18. **Mesguich, D. (Dir.). (1982).** *Roméo et Juliette* [Película]. Comédie-Française.
19. **Nunn, T. (Dir.). (1976).** *Romeo and Juliet* [Película]. Royal Shakespeare Company.
20. **Rakoff, A. (Dir.). (1978).** *Romeo & Juliet* [Película]. BBC Television Shakespeare.
21. **Sandro, J. (Dir.). (1912).** *Romeo and Juliet* [Película]. Thanhouser Film Corp.
22. **Zeffirelli, F. (Dir.). (1968).** *Romeo and Juliet* [Película]. Paramount.

Reinterpretaciones Musicales y Modernas

23. **Ade, M. (Dir.). (2009).** *Alle Anderen* [Película]. Komplizen Film.
24. **Bhansali, S. L. (Dir.). (2013).** *Goliyon Ki Raasleela Ram-Leela* [Película]. Eros International.
25. **Chazelle, D. (Dir.). (2016).** *La La Land* [Película]. Summit Entertainment.
26. **Dixon, B. (Dir.). (1964).** *Nothing But a Man* [Película]. Cinema V.

27. **Gatlif, T. (Dir.). (1993).** *Latcho Drom* [Película]. KG Productions.
28. **Hazanavicius, M. (Dir.). (2011).** *The Artist* [Película]. Studio 37.
29. **Iannucci, A. (Dir.). (2019).** *The Personal History of David Copperfield* [Película]. FilmNation Entertainment.
30. **Jarman, D. (Dir.). (1985).** *The Angelic Conversation* [Película]. British Film Institute.
31. **Kaurismäki, A. (Dir.). (1987).** *Hamlet liikemaailmassa* [Película]. Villealfa.
32. **Kelly, R. (Dir.). (2006).** *Southland Tales* [Película]. Universal.
33. **Loach, K. (Dir.). (2004).** *Ae Fond Kiss...* [Película]. Sixteen Films.
34. **Ratnam, M. (Dir.). (1991).** *Thalapathi* [Película]. GV Films.
35. **Spielberg, S. (Dir.). (2021).** *West Side Story* [Película]. 20th Century Studios.
36. **Wise, R., y Robbins, J. (Dires.). (1961).** *West Side Story* [Película]. United Artists.

Cine Internacional (Asia, Europa y América Latina)

37. **Akin, F. (Dir.). (2004).** *Gegen die Wand (Contra la pared)* [Película]. Wüste Filmproduktion.
38. **Alcoriza, L. (Dir.). (1962).** *Tlayucan* [Película]. Producciones Matouk.
39. **Babenco, H. (Dir.). (1981).** *Pixote, a lei do mais fraco* [Película]. Embrafilme.
40. **Bose, N. (Dir.). (1947).** *Romeo and Juliet* [Película]. Bombay Talkies.
41. **Castañeda, M. (Dir.). (1943).** *Romeo y Julieta* [Película]. Posa Films. (Parodia con Cantinflas).
42. **Dutt, G. (Dir.). (1957).** *Pyaasa* [Película]. Guru Dutt Films.
43. **Ferrara, A. (Dir.). (1996).** *The Funeral* [Película]. October Films.
44. **Gavras, C. (Dir.). (2009).** *Eden à l'Ouest* [Película]. KG Productions.
45. **Im, K. T. (Dir.). (2000).** *Chunhyang* [Película]. Taehung Pictures.
46. **Kapur, S. (Dir.). (1994).** *Bandit Queen* [Película]. Kaleidoscope Entertainment.
47. **Kassovitz, M. (Dir.). (1995).** *La Haine* [Película]. Canal+.
48. **Kaurismäki, A. (Dir.). (2011).** *Le Havre* [Película]. Sputnik.
49. **Kishi, S. (Dir.). (2019).** *Los lobos* [Película]. Animal de Luz Films.
50. **Meirelles, F. (Dir.). (2002).** *Cidade de Deus* [Película]. O2 Filmes.
51. **Nair, M. (Dir.). (1991).** *Mississippi Masala* [Película]. Cinecom.
52. **Park, C. W. (Dir.). (2003).** *Oldboy* [Película]. Show East.
53. **Quemada-Diez, D. (Dir.). (2013).** *La jaula de oro* [Película]. Animal de Luz Films.
54. **Salles, W. (Dir.). (2001).** *Abril Despedaçado* [Película]. VideoFilmes.
55. **Varda, A. (Dir.). (1988).** *Kung-fu Master!* [Película]. Ciné-Tamaris.
56. **Zannou, S. (Dir.). (2013).** *Alacrán enamorado* [Película]. Morena Films.

Versiones Animadas y Fantasía

- 57. **Asbury, K. (Dir.). (2011).** *Gnomeo & Juliet* [Película]. Touchstone Pictures.
- 58. **Cook, B. (Dir.). (2011).** *Cinderella* [Película]. Walt Disney.
- 59. **De Blois, D. (Dir.). (2010).** *How to Train Your Dragon* [Película]. DreamWorks.
- 60. **Fletcher, D. (Dir.). (2018).** *Sherlock Gnomes* [Película]. Paramount Animation.
- 61. **Halas, J., y Batchelor, J. (Drs.). (1954).** *Animal Farm* [Película]. Halas & Batchelor.
- 62. **Katz, G. (Dir.). (2006).** *Romeo & Juliet: Sealed with a Kiss* [Película]. Indican Pictures.
- 63. **Lasseter, J. (Dir.). (1995).** *Toy Story* [Película]. Pixar.
- 64. **Miyazaki, G. (Dir.). (2006).** *Gedo Senki (Cuentos de Terramar)* [Película]. Studio Ghibli.
- 65. **Miyazaki, H. (Dir.). (1986).** *Tenkū no Shiro Rapyuta (El castillo en el cielo)* [Película]. Studio Ghibli.
- 66. **Raymond, C. (Dir.). (2006).** *Romeo & Juliet* [Película]. Taffy Entertainment.
- 67. **Trousdale, G., y Wise, K. (Drs.). (1991).** *Beauty and the Beast* [Película]. Walt Disney.

Adaptaciones de Género y Contemporáneas (Acción, Terror, Sci-Fi)

- 68. **Bartlett, J. (Dir.). (2000).** *Romeo Must Die* [Película]. Warner Bros.
- 69. **Dixon, B. (Dir.). (1964).** *Nothing But a Man* [Película]. Cinema V.
- 70. **Gunn, J. (Dir.). (1996).** *Tromeo and Juliet* [Película]. Troma Entertainment.
- 71. **Hansen, M. (Dir.). (2011).** *Love is All You Need?* [Película]. Wingspan.
- 72. **Isaacs, J. (Dir.). (2001).** *O (Otelo)* [Película]. Lionsgate.
- 73. **Levine, J. (Dir.). (2013).** *Warm Bodies* [Película]. Summit Entertainment.
- 74. **Niccol, A. (Dir.). (1997).** *Gattaca* [Película]. Columbia Pictures.
- 75. **Nolan, C. (Dir.). (2010).** *Inception* [Película]. Warner Bros.
- 76. **O'Haver, T. (Dir.). (2001).** *Get Over It* [Película]. Miramax.
- 77. **Scott, T. (Dir.). (1993).** *True Romance* [Película]. Morgan Creek.
- 78. **Snyder, Z. (Dir.). (2009).** *Watchmen* [Película]. Warner Bros.
- 79. **Stillman, W. (Dir.). (1990).** *Metropolitan* [Película]. Westerly.
- 80. **Vidor, K. (Dir.). (1946).** *Duel in the Sun* [Película]. Vanguard Films.

El Mito en el Cine Mexicano y Fronterizo

- 81. **Cuarón, J. (Dir.). (2016).** *Desierto* [Película]. STX Entertainment.
- 82. **Estrada, L. (Dir.). (2010).** *El Infierno* [Película]. Bandidos Films.
- 83. **Fukunaga, C. J. (Dir.). (2009).** *Sin nombre* [Película]. Canana Films.
- 84. **Galindo, A. (Dir.). (1948).** *Esquina bajan* [Película]. Rodríguez Hermanos.
- 85. **Galindo, A. (Dir.). (1953).** *Espaldas mojadas* [Película]. Atlas Films.
- 86. **Iñárritu, A. G. (Dir.). (2000).** *Amores perros* [Película]. Altavista Films.
- 87. **Mandoki, L. (Dir.). (2004).** *Voces inocentes* [Película]. Lawrence Bender.

- 88. **Nava, G. (Dir.). (1983).** *El Norte* [Película]. Cinecom.
- 89. **Olimón, J. (Dir.). (1992).** *Mariachi* [Película]. Columbia Pictures.
- 90. **Riggen, P. (Dir.). (2007).** *La misma luna* [Película]. Fox Searchlight.

Otras Variaciones Estructurales

- 91. **Allen, W. (Dir.). (2005).** *Match Point* [Película]. BBC Films.
- 92. **Anderson, P. T. (Dir.). (2002).** *Punch-Drunk Love* [Película]. Columbia.
- 93. **Daldry, S. (Dir.). (2000).** *Billy Elliot* [Película]. Working Title.
- 94. **Haneke, M. (Dir.). (2012).** *Amour* [Película]. Les Films du Losange.
- 95. **Loach, K. (Dir.). (2016).** *I, Daniel Blake* [Película]. Sixteen Films.
- 96. **Lonergan, K. (Dir.). (2016).** *Manchester by the Sea* [Película]. Amazon.
- 97. **Noé, G. (Dir.). (2015).** *Love* [Película]. Wild Bunch.
- 98. **Sciamma, C. (Dir.). (2019).** *Portrait de la jeune fille en feu* [Película]. Lilies Films.
- 99. **Wong, K. (Dir.). (1997).** *Happy Together* [Película]. Jet Tone.
- 100. **Wright, J. (Dir.). (2007).** *Atonement* [Película]. Universal.