

La construcción del significado en el cine: un análisis sobre *Macario* (1960)

Meaning construction in film: an analysis about Macario (1960)

Juan Manuel Arriaga Benítez
Universidad Nacional Autónoma de México
hector_aquiles_apolo@hotmail.com

Resumen

Las modernas formas de entender el guion cinematográfico están concentradas en hacer de las películas una experiencia significativa, por lo que se hace cada vez más necesario encontrar variantes al mito y a los arquetipos que emanan de una construcción narrativa. El presente artículo surge como una tentativa de fomentar una de las múltiples consideraciones sobre construcción de significado en una película mediante la explicación de los mecanismos que la permiten, analizando el caso de la cinta mexicana *Macario* (1960) del director Roberto Gavaldón, la cual responde a las consideraciones hechas por David Bordwell sobre el modo en que una película adquiere valor connotativo y se adapta al paradigma Syd Field para la elaboración del guion cinematográfico.

Palabras clave: Guion; mito; retórica; películas; paradigma; esquema textual; trama.

Abstract

*Modern ways to understand the screenplay are focused in making movies be a meaningful experience; that's why it has been increasingly necessary to find variations of myths and archetypes that come out of a narrative construction. This article emerges as an attempt to promote one of the several considerations about meaning construction in a film through the explanation of mechanisms that allow it, analyzing the case of mexican film *Macario* (1960) directed by Roberto Gavaldón; this film adapts to considerations made by David Bordwell about how a movie gets connotative value and adapts to Syd Field's paradigm in order to write a screenplay.*

Keywords: *Screenplay; myth, rhetorics; films; paradigm; text schema; plot.*

Introducción

El significado de un filme funciona a diferentes niveles de profundidad retórica y adquiere tantas posibles construcciones cuantas estructuras narrativas hayan sido teorizadas en el campo de la composición discursiva y audiovisual; de hecho, se puede afirmar que una película es un discurso en el sentido de que el cine es una construcción dramática y retórica al mismo tiempo (Behrens, 1979, p. 3). Es decir, al manipular un sistema de escritura su contenido requiere de una formalidad sintáctica en el plano poético, sin embargo, el significado al que se alude no solo está expuesto de manera explícita en el visionado de una película, sino que se construye desde sus fundamentos narrativos y el diseño de los personajes que van a participar en la dramatización del mito (entendido no como la simbólica representación de las fuerzas naturales a través de las tradiciones orales antiguas, sino como la construcción de una trama a partir de los modelos y arquetipos recurrentes que cumplen funciones literarias).

Para el presente artículo tomé en consideración dos fuentes principales de construcción del mito en el guion cinematográfico: el libro de Christopher Vogler *The writer's journey*, basado en las observaciones hechas por el antropólogo Joseph Campbell en su *The Hero with a Thousand Faces*, cuya principal aportación estriba en establecer caracteres arquetípicos identificables con los roles de un héroe (emanaciones, de hecho, del concepto genérico de “héroe”) y su travesía a través de una historia concebida en forma de viaje; y asimismo el volumen de Syd Field *Manual para guionistas*, en el que se acompaña al escritor de guion mediante un proceso creativo que se corresponde con el mostrado por escritores de la tradición clásica que estudiaron la metodología retórica como fuente de construcción narrativa y poética (como Geoffrey of Vinsauf).

Para la construcción de significado tomo como punto de partida el libro de David Bordwell *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, que presenta, desde el ámbito académico, la interacción entre los esquemas retóricos y el proceso de creación cinematográfica para inferir modelos de manipulación de la trama y presentación de contenidos temáticos precisos, aunque también baso mis propias conclusiones en la discusión implícita con teóricos del guion como John Truby y Robert McKee. Mi referente semántico para aspectos literarios y de figuras literarias es el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, pues recoge estudios y testimonios sobre aspectos de interés en construcción dramática que son valiosos para el tipo de análisis que pretendo exponer.

La presente investigación tiene por objetivo evaluar una cinta clásica del cine mexicano, *Macario* (1960) –exponente de una prolongación de un arquetipo heroico presente en otros modelos cinematográficos y mitológicos–, con el fin de interrelacionar diversos campos de consideración audiovisual que promuevan un análisis más funcional de los procesos de elaboración de un filme, desde el guion hasta su elocución audiovisual, de modo que fomente a su vez una tendencia hacia una mejor interpretación de los mecanismos que construyen el significado en un filme, ya que ahí se encuentran los recursos técnico-expresivos sin los cuales no hay sintaxis y sin sintaxis no existe contenido semántico. En ello radica la importancia de todo plano de expresión.

En el presente artículo se utilizará el término diégesis con el significado que, para efectos de la tradición clásica, se encuentra expuesto por Beristáin (1995, v. DIÉGESIS), el cual considero de gran importancia, ya que rastrea el uso de este término en el contexto de la antigüedad clásica y este sirve muy bien como punto de partida para adentrar la narración al contexto de la dramatización audiovisual. Beristáin define este término como una “sucesión de acciones” (p. 151), para después distinguirla como un hecho narrativo y como uno dramático, con sus respectivas relaciones directas con el uso del diálogo y la inserción del narrador como un personaje de una historia. En el ámbito fílmico, la diégesis añade una construcción mental, como afirma Pablos Pons (2009, p. 11), cuya principal aportación a la dramatización fílmica de una historia estriba en el hecho de que sitúa al espectador en un plano de realidad que puede ser muy distinto del plano natural, lo cual resulta entendible gracias a que entonces un filme se explica a sí mismo a través del desarrollo mismo de acontecimientos auto-justificados. Mientras tanto, Gerald Prince (2003, v. DIEGETIC LEVEL) define diégesis como un mundo ficticio en el que ocurre todo lo que se narra, es decir, una construcción propia de la ficción (en oposición a la *mímesis* o imitación) a través del espacio, el tiempo y los personajes.

Igualmente, en este trabajo refiero términos como “significado” o “construcción de significado”, según se lee desde el título; ambas son propuestas personales que constituyen mi principal línea de investigación doctoral y tienen la intención de denotar cómo las estructuras cinematográficas habilitan a la narrativa literaria para adoptar nuevos niveles de interpretación, con el propósito de que se conviertan en modelos de creación cinematográfica útiles y capaces de ver la reelaboración de una misma historia como una oportunidad para emitir un mensaje distinto o incluir un subtexto narrativo propio.

Breve sinopsis de *Macario*

Macario (rol interpretado por Ignacio López Tarso) es un leñador pobre que vive en una situación precaria a la que se añaden un temor constante por la muerte y el coraje que le deja el no poder saciar su hambre cada vez que su familia se reúne para comer. El deseo de disfrutar un banquete hasta el hartazgo lleva a Macario a declarar explícitamente frente a sus hijos y esposa (interpretada por Pina Pellicer) tal resentimiento y les hace saber que no compartiría con nadie de ellos un alimento de tal abundancia.

Esa declaración impele a su esposa a robar un guajolote que, tras cocinar entero, ofrece a Macario para que lo lleve consigo en su siguiente jornada de trabajo. Macario acepta y, luego de adentrarse en el bosque, se dispone a comerlo tres veces, durante cada una de las cuales se ve interrumpido por un personaje distinto que le ofrece beneficios y dones a cambio de compartir con ellos parte de su guajolote. Macario rechaza a los dos primeros: el Diablo y Dios, personificados de manera estereotipada. El tercer individuo personifica a la Muerte (interpretada por Enrique Lucero) y, tras presentarse, logra convencer a Macario de que le comparta la mitad de su alimento. En compensación, la Muerte le regala agua milagrosa, capaz de curar a quien la bebe con la condición de que la Muerte misma se aparecerá a los pies del moribundo, ya que, si aparece a la cabecera de este, ni bebiendo el agua podrá salvarse.

Macario usa este regalo de forma imprudente pues, tras notar que todas las veces que lo ha usado ha sido infalible, decide lucrar con él sin pensar en las consecuencias que podría atraer. Pronto, el rumor del don que posee Macario se esparce y miembros de la Inquisición abordan a Macario, acusándolo de hechicero. Después de juzgarlo, el Tribunal del Santo Oficio decide ponerlo a prueba; Macario acierta en adivinar, gracias a la Muerte, el destino de un hombre entre un conjunto de convictos, entre quienes se hallaba infiltrado un verdugo, quien precisamente es el que muere. Macario, en consecuencia, es aprehendido y sentenciado a tortura, pero la esposa del Virrey le pide que salve a su hijo moribundo. Macario acepta, pero la Muerte aparece a la cabecera del niño luego de que aquel le diera a beber el agua milagrosa. Lleno de temor por su inminente destino, Macario huye hasta una gruta llena de velas; la Muerte le hace saber que cada una es una vida humana y le muestra la que le corresponde. Macario le arrebató esa vela para que no se extinga, pero la Muerte le indica que es inútil, ya que su destino es morir en breve.

Finalmente, la mujer de Macario aparece buscándolo por el bosque y lo encuentra muerto, víctima de una indigestión, y con el guajolote a medio comer,

por lo que pareciese que todo el arco argumental de *Macario* en torno a su lucrativo negocio con el agua revitalizante ha sido un sueño.

Niveles de profundidad en la estructura del mito

Macario ha conservado en el desarrollo de su contenido temático un significado expresado mediante una de las múltiples variantes textuales de la misma base narrativa que impregna otras estructuras dramáticas como las tragedias *Edipo Rey* de Sófocles e *Hipólito* de Eurípides o las cintas *Shutter Island* de Martin Scorsese y *Doonie Darko* de Richard Kelly. Si análogamente intentamos obtener en un enunciado el significado que tales obras poseen, encontramos la premisa con la que sus respectivos creadores las concibieron desde su idea fundacional: el irrevocable cumplimiento del destino de un héroe, cuya atracción coercitiva se manifiesta en sus decisiones pasadas, al obligarlos a ser causantes de sus propias desgracias, incapaces de controlar las consecuencias de sus actos, aunque se piensen en control de un poder único e infalible.

Puesto que se trata de una premisa común a varias construcciones narrativas –con frecuencia un espectador podría advertir intuitivamente un reiterado uso de sus elementos estructurales– es correcto inducir que coexiste en ellas una narrativa fundacional, una trama arquetípica con variantes innumerables que se resuelve con el uso de recursos diegéticos propios, pero cuya manifestación constante actualiza la naturaleza de tal mito. Eso es a lo que Campbell llamaba *monomito* (1972, p. 25) y que después Vogler hizo ver cuán importante ha sido el uso de esa noción en el proceso de narrar historias dentro del ámbito hollywoodense (2007, p. 3).

Sobre este cimiento narrativo que se comparte textualmente en los círculos de guionistas y que permea el panorama de los maestros de guion, David Bordwell instituye, para el ámbito académico, una tentativa esquemática para comprender los niveles de profundidad en los que el significado narrativo interactúa.

Para proceder con mayor claridad y visualizar la representación que Bordwell proporciona al explicar su configuración estructural, reproduzco a continuación su esquema que denomina *text schema* (1989, p. 171), una sencilla herramienta que considera a un filme en su esfera diegética y que me será de utilidad para lo que posteriormente desarrollaré (Figura 1).

Recordemos que *Macario* posee un significado moral que se ha repetido en otras variantes del mito: los causantes de los problemas que aquejan a un individuo son las acciones y las decisiones del individuo mismo; estas pertenecen al nudo de la película, pero pueden no pertenecer a los eventos narrados, como

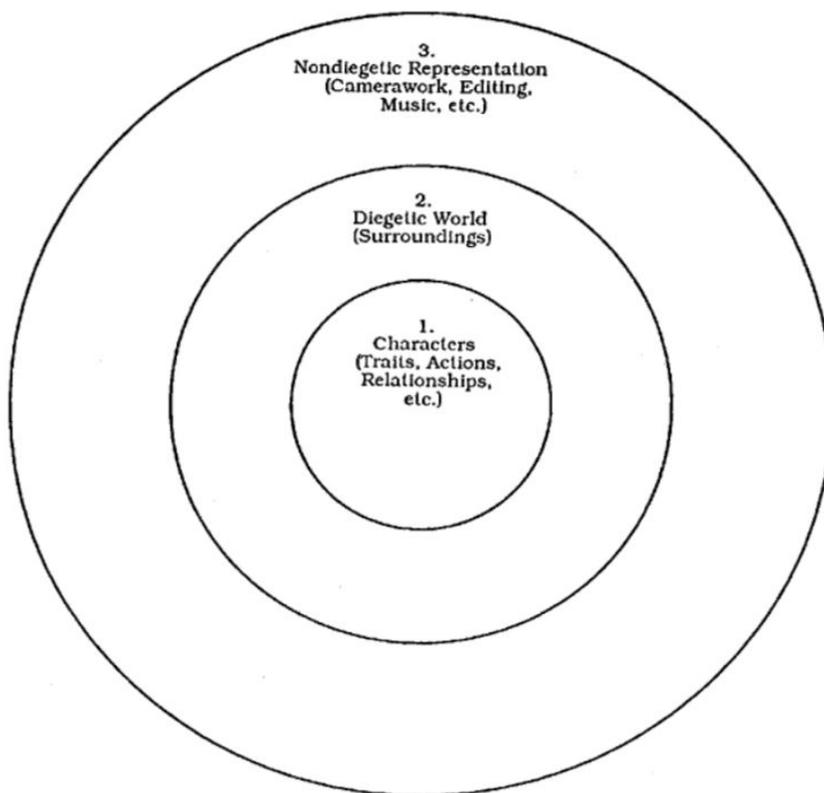


Figura 1. Esquema del *text schema* según Bordwell

señala Aristóteles en su *Poética* (XVIII). En el caso concreto de *Macario*, tenemos una exposición del nudo de la película directamente relacionado con las decisiones del personaje en una perspectiva diegética, pues se trata de eventos ocurridos en la trama, por lo que la película adopta una construcción que hace uso de la unidad del tiempo sólida. *Cape Fear* (1991), sería un ejemplo de narrativa contrario al de *Macario* en este aspecto, pues en la cinta de Scorsese se aprecia cómo las decisiones del personaje central y el consecuente nudo central que lo llevaron a su ominoso destino se encuentran fuera de la trama de la película, ubicándose 14 años antes de la narración diegética.

Por lo tanto, en el nivel I que señala Bordwell, tal nudo establece y condiciona parte del significado general de la película, pero su totalidad solo puede comprenderse cuando el espectador visualiza el desenlace, pues es en ese momento en que su estructura permite cerrar el arco argumental de su protagonista en una paradoja trágica y sorpresiva como la consecuencia directa que proviene de una elaborada red de relaciones, cuyo manejo de los sucesos precisamente oculta, pero

anticipa, el aspecto trágico de la historia. Como en *Edipo Rey*, el reconocimiento se da hasta el tercer acto, el momento en el que la pieza dramática produce su consecuente efecto catártico sobre un espectador que, identificado con el protagonista, se ha dejado llevar por una mentira.

En *Macario*, el mundo diegético, que se visualiza en el nivel II del esquema de Bordwell, es un espacio en el que las autoridades eclesiásticas y la obtención de la pócima revitalizante que obtiene del personaje de la Muerte, a mitad del segundo acto, justifican las diferentes vicisitudes que acontecen no solo al personaje central, de quien al final sabremos que había ya muerto, sino también a los demás a su alrededor. Por lo tanto, la superposición de ambas realidades al contexto diegético es imprescindible para entender la esencia del mito que aquí se expresa en términos culturales y mediante el uso de elementos de ficción que pueden considerarse “sobrenaturales” (algunos de ellos, por ejemplo, son las primeras apariciones personificadas de Dios y el Diablo, la imagen concomitante de la Muerte y los planos finales que simulan el camino al inframundo).

El siguiente esquema ejemplifica el mundo diegético en el que está inmerso el personaje, siguiendo la descripción de Vogler sobre el viaje del héroe (2007, p. 10) y tomando la estructura que define el *paradigma* de Syd Field (1996, p. 23) (ver Figura 2).

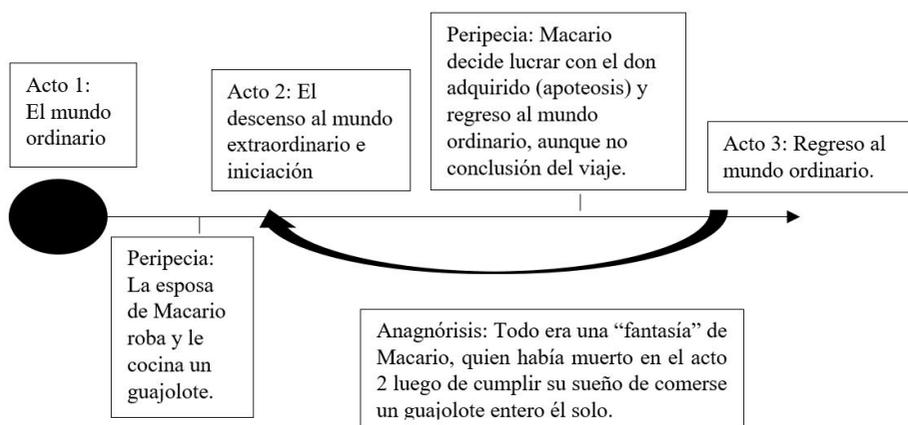


Figura 2. Mundo diegético de Macario

Según Christopher Vogler (2007, p. 83), el viaje del héroe (un héroe trágico, en este caso) comienza desde una perspectiva en la que el espectador identifica el entorno de aquel como un mundo ordinario: en ese mundo el personaje vive y se desenvuelve socialmente, es decir, se trata de su contexto histórico, social y familiar. *Macario* nos da a entender ese contexto ordinario en forma de descrip-

ciones visuales y uso de diálogos bastante detallados en relación con otros personajes cotidianos que en ese microcosmos interactúan de forma repetitiva. Así sabemos que nos encontramos en la época colonial, específicamente durante la celebración del Día de Muertos, y mientras Macario y su esposa piden “calavera” a sus empleadores, en la pantalla se suceden adornos que realzan el folklore de la ocasión; incluso se puede visualizar un interesante monólogo atemporal por parte de un vecino del lugar que explica la costumbre de tener consideraciones con los muertos, todo en una atmósfera que manifiesta el uso de la época colonial dentro del típico trasfondo religioso característico de la fecha.

Para el acto 2, Vogler mismo advierte que el héroe necesita romper con el mundo ordinario para comenzar un “descenso” al mundo extraordinario (2007, p. 6), hacia aquel aspecto de la historia que vincula directamente al personaje central con su valor arquetípico, pues la teoría del *monomito* lo requiere para que el héroe adopte ese valor de excepción que construye su arco argumental. Esa transición del acto 1 al acto 2 está marcada por una acción de la esposa de Macario, quien toma la decisión de robar un guajolote y cocinarlo para que este lo coma solo, como, según nos hace saber la trama, siempre ha sido su deseo. Aquí vemos, aún sin el significado moral, cómo ese deseo, enclavado en el plano diegético —ya se explicó anteriormente—, conduce a decisiones que van a estructurar el nudo central de la película.

En el mismo acto 2 se nos adscribe un elemento narrativo al que Joseph Campbell llama “la iniciación” (1972, p. 61), que son todas aquellas herramientas y habilidades que el héroe adquiere en su paso por el mundo extraordinario, pues precisamente lo “inician”, como si se tratara de un ritual, para consagrarlo como un ser único y especial. En esta película vemos representada esa adquisición ritualística de las habilidades y herramientas bajo la forma de 3 personajes sobrenaturales que representan el mal, el bien y la Muerte, quienes se expresan en claras prosopopeyas y que llevarán a la audiencia no solo a profundizar en su condición psicológica, sino que le permitirán a Macario seguir tomando decisiones bastante enriquecedoras para la construcción del significado de la cinta. Es solo la Muerte a la que Macario le permite entregarle un don: saca agua milagrosa del suelo, cuya propiedad principal es la capacidad de resucitar a un moribundo con la única condición de que la Muerte misma se aparezca a sus pies, porque, si se aparece a la cabeza, dicha agua no surtirá efecto. Macario, confiado en esa milagrosa herramienta que ha conseguido, avanza en este viaje por el mundo extraordinario y experimenta ahora lo que Campbell llama “apoteosis” (1972, pp. 89 ss.), una divinización que lo pone por encima de sus semejantes al regreso

del mundo extraordinario y que le lleva a tomar ahora una decisión que le será perjudicial correspondiéndose con ese segundo *plot point* o peripecia: Macario decide lucrar con el don recibido; en la película, de hecho, este cambio de acto 2 a 3 está también marcado por una intervención coral que entona una melodía sobre el mismo Macario, a quien vemos, rápida y convenientemente para el guion, crecer en fama y fortuna; la melodía concluye con la llegada de ministros de la Santa Sede para investigar las curaciones milagrosas de Macario.

El acto 3, pues, se aboca a exponer las consecuencias que tuvo la decisión de Macario de montar un lucrativo negocio con el regalo de su sobrenatural encuentro. Esta segunda decisión termina por construir en torno a él esa precipitación en la desgracia propia de los héroes trágicos. La cinta termina, luego de una serie de vicisitudes en las que Macario sabe que no va a salvarse de la condena a muerte por parte de la Inquisición, con un nuevo regreso al mundo ordinario, pero ahora uno en el que comprendemos que Macario todo este tiempo estuvo muerto, víctima de la precipitada ingesta del guajolote que su esposa le había cocinado.

Como vemos, se trata del mito en el que el héroe, víctima de sus propias decisiones y deseos, termina por encaminar su propia desgracia y la de los suyos, en la que una intervención “divina” y la ciega confianza en el poder se convirtieron en sus principales directrices tras su acceso a ese mundo extraordinario. El final de la película, por ende, siembra en el espectador una sensación de duda sobre si lo que le sucedió a Macario fue una fantasía, aunque sí le deja en claro que acaba de presenciar una bifurcación entre el mundo ordinario y un plano de realidad distinto, incluso sobrenatural. Me parece que expresamente el director quiso dejar este final abierto a diversas lecturas, con el fin de significar así también la falta de certeza en las causas de muerte y el destino que son inherentes a la vida humana.

Interpretación retórica de la construcción de significado

El *text schema* de Bordwell es una útil herramienta de análisis diegético; sin embargo, me parece que puede comprenderse mejor si se añaden dos niveles de interpretación que precisamente establecen una relación más directa entre guionista y audiencia, con la intención de determinar la elección de una estructura y de adornos estilísticos con los que los espectadores van a adquirir las herramientas necesarias para leer la cinta. La interpretación del mito por parte del guionista se representaría, pues, como el núcleo en el que el mito pierde su condición arquetípica o genérica para adquirir un significado: Macario no es más que la prolongación de un arquetipo perfectamente identificable, pero al que se le construye un significado que parte desde el núcleo de la interpretación del arquetipo

mismo por parte de su realizador. Es más, una película de *Macario* situada en un contexto distinto no sería posible con esa misma estructura paradigmática que se expuso anteriormente, pues los recursos diegéticos que conducen el viaje del protagonista ya no tendrían sentido para que su diégesis funcionara (la intervención de la Santa Sede, por ejemplo, como *plot point*), por lo que cabría acudir a otro recurso incidental y justificable que tenga una relación congruente con sus decisiones, aspecto que ha sido explorado ciertamente en alusiones intertextuales.

En la parte más externa del esquema de Bordwell estaría establecida esa interpretación que hace la opinión crítica de un espectador, pues igualmente determina una construcción de significado, pero expresado mediante consideraciones de intertextualidad y revisión de los recursos estilísticos que permiten lecturas a la trama e, incluso, la sobreinterpretación, es decir, una suerte de meta-análisis.

Por ende, el esquema de Bordwell quedaría de la siguiente forma:

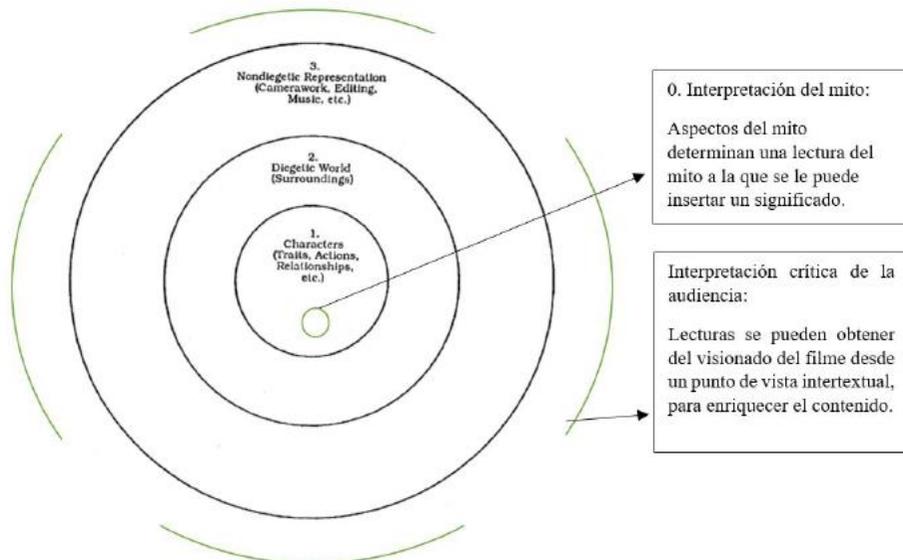


Figura 3. Esquema de Bordwell

El caso de *Macario* resulta paradigmático en este sentido, pues convergen en su construcción de significado elementos intertextuales que permiten la comparación del viaje de su héroe trágico con estructuras dramáticas y recursos estilísticos presentes en construcciones arquetípicas identificables en otros filmes. Algunos de esos elementos intertextuales son, por ejemplo, el descenso simbólico de *Macario* a un mundo extraordinario que poseen películas como *Alicia en el país de las maravillas* (1951) y *El séptimo sello* (1957); su encuentro con un personaje que funge como su mentor y le otorga un don, como en *Star Wars: Episodio IV – Una*

nueva esperanza (1977); el retorno de un pasado que inflige daño en el presente, como se observa en los subtextos de filmes como *Metropolis* (1927) y *Casablanca* (1942), cuyas estructuras precisamente ofrecen oportunidades de solución al nudo de sus respectivas tramas. Además, es un buen referente que se adecúa al esquema de Bordwell por presentar diegéticamente los elementos de su trama de forma congruente con las situaciones que aborda y sin recurrir a los artificios narrativos anticlimáticos, como el *deus ex machina* o el *fiat*.¹

En el aspecto metodológico de la retórica, es posible identificar la correspondencia entre el *text schema* y la triada *inventio-dispositio-elocutio* (invención-disposición-elocución), que han sido las tres grandes áreas de desarrollo con las que se han elaborado manuales de guion, como el de Syd Field, para introducir a un escritor en el proceso creativo de la narrativa audiovisual. El siguiente cuadro comparativo relaciona ambas dimensiones:

INVENTIO	0. Interpretación del mito (aspecto nuclear, donde se determina el significado que tiene para el guionista los arquetipos heroicos y la trama).
DISPOSITIO	1. Personajes. 2. Entorno diegético (aspecto estructural, donde a la trama se le dota de consideraciones dramáticas, se establecen las relaciones entre los personajes y se eligen los recursos estilísticos necesarios para construir el significado).
ELOCUTIO	3. Representación extradiegética (aspectos de presentación visual, donde se considera el papel que desempeña el espectador como partícipe de la experiencia “ritual” que supone la comprensión del significado).
	4. El meta-análisis (aspecto de interpretación externa, donde el espectador hace una valoración del mito representado y considera relaciones intertextuales y criterios comparativos).

Cuadro 1. Comparación entre la triada *inventio-dispositio-elocutio* y el *text schema*

¹ Se trata de dos técnicas de resolución de una trama que resultan, para criterios de congruencia y estilística, poco adecuados, pues solucionan el nudo de forma facilista y poco creativa. *Deus ex machina* (literalmente, “dios bajado de una máquina”) alude al hecho de que mecánicamente era posible hacer que en el teatro apareciera una figura divina que espontáneamente resolviera la trama fuera de los mecanismos internos de la narración. *Fiat* es un recurso extra-narrativo similar (significa “hágase”) y, a diferencia del anterior, este no precisa de una intervención divina, sino de una explicación mínimamente verosímil o una simplificación como medio de justificar el devenir de la conclusión.

Como se puede observar, Bordwell rectifica, mediante su esquema, el contenido de tradición clásica que recoge la *Poetria nova* y establece un orden metodológico perfectamente aplicable a la construcción del significado en un filme.

El caso de *Macario* parte de una interpretación por parte del guionista del filme y se inserta en un contexto en el que las relaciones del entorno diegético conducen las peripecias de manera congruente y verosímil, de modo que cada peripecia desenvuelve la estructura sin forzar su trama y sin depender de una estructura episódica estéril.

Macario, por lo tanto, es un claro ejemplo de un personaje en torno al que se construye un significado. Su trama presenta una estructura dramática que reconoce los arquetipos de Vogler y Campbell al manipular el contenido diegético mediante un trayecto (el viaje del héroe) que lo conduce por una serie de peripecias con las que el desarrollo de la trama funciona congruentemente, y cuya aportación más significativa estriba en el aspecto moral que construye y que, en su sorpresivo final, viene a dar un cierre necesario para un arco argumental sólido. Igualmente, es posible identificar el aspecto metodológico con que Vinsauf trabaja su teoría poética y cuya constante advertencia sobre la manipulación de la estructura permite tener presente el multiforme desarrollo que puede tener un mito.

Conclusiones

Llevar un mito a una representación audiovisual exige actualizar su significado, por lo que es oportuno contar con una estructura precisa que quede definida con la intención de exponer una identidad estética y fecunda sobre la que se pueda sustentar un contenido verosímil y significativo.

El beneficio de identificar el *monomito* para manipular dramáticamente sus variantes facilita, mediante el uso de elementos diegéticos y recursos estilísticos propios (o personalizados, si se quiere), la construcción de una experiencia visual deleitable y didáctica, capaz de fluir intertextualmente desde y hacia otras propuestas narrativas. Es por eso que el diseño de los personajes y su interacción, tanto con el entorno diegético como con los elementos que les llevan a tomar decisiones, es también uno de los mecanismos necesarios que el uso de una trama exige para resultar congruente, verosímil e interesante.

Por lo tanto, la creación del significado en una película, como sucede al analizar *Macario*, parte de un proceso en el que los modelos de escritura de guion deben permitir la proliferación de connotaciones multifacéticas y el uso variado de recursos estilísticos con la intención de dar sentido y verosimilitud al mito.

Referencias bibliográficas:

- Aristotle. (1902). *The poetics*. (S. H. Butcher, Ed., & S. H. Butcher, Trad.) London: MacMillan and Co.
- _____. (1926). *The "art" of Rhetoric*. (J. H. Freese, Trad.) London: Harvard University Press.
- Behrens, L. (1979). "The Argument in Film: Applying Rhetorical Theory to Film Criticism". *Journal of the University of Film Association*, 31(3), pp. 3-11.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México D. F.: Porrúa.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cano, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Field, S. (1996). *El manual del guionista*. Madrid: Plot.
- Gavaldón, R. (Dirección). (1960). *Macario* [Película].
- Mckee, R. (1997). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Pablos Pons, J. (2009). "La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas". *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria de Didáctica*, 7, pp. 9-15.
- Pier, J. (2014). "Narrative levels". *The living handbook of narratology*. Recuperado de: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/32.html>
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- _____. (2018). "My Narratology. An Interview with Gerald Prince". *DIE-GENESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, 7(1), pp. 86-88.
- Truby, J. (2007). *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*. New York: Faber and Faber.
- Vinsauf, G. d. (2000). *La poética nueva*. México D. F.: UNAM.
- Vogler, C. (2007). *The writer's journey*. Michigan: Michael Wise Productions.