

VI ENCUENTRO PANAMERICANO DE COMUNICACIÓN

Eje temático: Producción discursiva y medios de comunicación.

Autores

Eric Muzart

Carolina Ramírez

emuzart@hotmail.com carolinav_r@hotmail.com

LA CAUSALIDAD Y LA CONSTRUCCIÓN DISLOCADA DEL TIEMPO NARRATIVO EN AMERICAN HORROR STORY

Resumen

La ficción televisiva contemporánea propone nuevas formas de construcción narrativa donde la complejidad de las estructuras temporales se ha vuelto un factor clave, principalmente en series dramáticas anglosajonas. Asumiendo esta posición, nos proponemos analizar la serie *American Horror Story* (Bryan Murphy-Rad Falchuk, FX: 2011) como caso específico de una narración seriada donde la temporalidad propone una *disposición dislocada*.

La construcción del tiempo será abordada desde el concepto de *time out of joint* de Derrida, debido a la complejidad temporal que este concepto implica, proponiendo la convivencia de temporalidades pasadas o elementos de estas en un presente que se configura a partir de ello o, que al menos, se ve seriamente afectado, con el acervo de

que no exista una mayor explicación para esta bifurcación que el carácter *fantasmagórico* o *espectral* de aquello que permanece o sobrevive de dimensiones temporales previas.

Por otro lado, un punto de análisis fundamental en este abordaje tiene que ver con la forma en que se materializan, de modo intradieético, cada una de las temporalidades del relato. Observamos que se establece una convivencia de todas las dimensiones temporales, cada una vehiculizada por uno o varios personajes representativos de la misma; a lo que se añade el despliegue de una focalización narrativa que posibilita, a partir de los mismos sujetos, la rememoración de los sucesos acontecidos en cada línea temporal y su yuxtaposición.

Simultáneamente, y estrechamente vinculada a esta construcción de la temporalidad en AHS, sucede algo igualmente “enrarecido” con la causalidad del relato. Si bien percibimos una secuencia de causa-efecto respecto a la inmediatez de los acontecimientos de la estructura narrativa, no es posible determinar una causa originaria para lo que sucede a nivel sobrenatural. La serie propone un argumento concreto respecto a las acciones propias de la temporalidad presente y con los personajes que aparecen vivos, pero no sucede lo mismo con la naturaleza espectral de aquellos que fallecen y vuelven a la casa. No se establece una explicación clara de esta condición, extremadamente relevante, de la diégesis: las personas que fallecen en el lugar retornan desde *lo espectral*, y no pueden salir de ese espacio. Y es justamente a partir de esta condición que se genera el entramado dislocado de temporalidades que complejiza el relato.

La ausencia “intencional” de esta información, dado que es parte de una estrategia del discurso ficcional, será reflexionada a partir del concepto de *picnolepsia* de Paul Virilo. Éste habla de una ausencia frecuente, de una falta de conciencia de lo que sucede ante los ojos; son lapsos donde se suspende la continuidad lógica de nuestro estado de conciencia pero sin advertirlo, por lo que no genera una molestia o un extrañamiento.

Aplicada al relato audiovisual, la *picnolepsia* hace referencia a las elipsis temporales o ausencias de fragmentos o causas que en definitiva no resultan extrañas gracias a la capacidad del espectador para establecer conexiones lógicas entre lo que sí puede ver.

La ausencia de una causa originaria para la existencia de una *temporalidad fuera de quicio* pone en evidencia una manipulación de la causalidad, estableciendo una diégesis con ciertas reglas comprensibles para el espectador pero obviando mayores explicaciones o argumentos en cuanto a la naturaleza espectral que se circunscribe al espacio único de la casa. A partir de esto es que percibimos una estructura temporal arbitraria con la única finalidad aparente de complejizar el relato audiovisual y permitiendo mantener un grado constante de *suspense*. Como consecuencia se atrae a la audiencia con golpes de efecto discontinuos y una gran diversidad de tramas y personajes, lo cual colabora con una tensión dramática siempre incrementando.

Desarrollo

En el presente trabajo nos proponemos analizar la configuración del tiempo en el relato audiovisual episódico que propone *American Horror Story* (AHS), definiendo como el elemento de la causalidad es manipulado en pos de dicha construcción y de la tensión dramática. *American Horror Story* es una serie televisiva de origen estadounidense, y sus creadores son Ryan Murphy y Brad Falchuk. Sus emisiones comenzaron en el segundo semestre de 2011 en Estados Unidos y su primera temporada consta de doce capítulos de 40 minutos cada uno. La trama de la serie se centra en la historia de la familia Harmon, originarios de Boston pero que se mudan a la ciudad de Los Ángeles; allí compran una casa restaurada de principios de siglo, y se proponen comenzar una nueva vida recomponiendo sus vínculos, luego de conflictos de pareja y situaciones traumáticas. Al poco tiempo de habitar la casa comienzan a sucederse hechos extraños y de carácter sobrenatural, hasta finalmente comprender que la casa es un espacio invadido por historias pasadas, cuyos protagonistas aún habitan el lugar de modo espectral y tienen influencia sobre el presente y sus actuales habitantes.

Al analizar la estructura temporal de la serie es necesario establecer un mapa claro de las diferentes líneas que se presentan, de un modo simultáneo, en la línea del presente, pero que al mismo tiempo se han entrecruzado previamente entre sí generando un efecto acumulativo. Es así que podemos diagramar el siguiente orden temporal, donde cada línea se ve representada por uno o más personajes:

LÍNEAS TEMPORALES Y PERSONAJES AMERICAN HORROR STORY			
Línea Temporal	Personaje	Descripción	Acontecimiento Catastrófico
1922	<i>Dr. Charles Montgomery</i>	<p>Es el cirujano que construyó la casa en 1922, lugar donde se desarrolla toda la historia.</p> <p>Luego de la muerte de su hijo Thaddeus, intentó revivirlo cosiéndole sus partes, hasta convertirlo en un monstruo.</p>	Asesinado por su esposa tras crear un monstruo con su hijo muerto.
	<i>Nora Montgomery</i>	<p>Esposa del Dr. Montgomery. Mujer aristocrática de la época, que inicia el negocio de abortos clandestinos en su casa para contrarrestar la decadente carrera de su marido.</p> <p>Tras la muerte de su bebé siempre ha querido recuperarlo.</p>	Se suicida luego de matar a su esposo.
	<i>Thaddeus Montgomery</i>	Hijo de los Montgomery.	Murió al ser cortadas todas las partes de su cuerpo por el novio de una joven que se había hecho un aborto con su

			padre.
1947	<i>Elizabeth Short (La Dalia Negra)</i>	Era una chica, que fue al Dr. Curan, dentista de la zona y este se pasó con el óxido nitroso para anestésicarla y murió.	Murió por asfixia con óxido nitroso.
1968	<i>María</i>	Enfermera asesinada en 1968.	Asesinada por un asesino serial de la época.
	<i>Gladys</i>	Enfermera asesinada en 1968.	Asesinada por un asesino serial de la época.
1978	<i>Bryan</i>	Hermano gemelo de Troy.	Asesinado por El Infantata (Ser maldito conformado por las partes de Thaddeus Montgomery).
	<i>Troy</i>	Hermano gemelo de Bryan.	Asesinado por El Infantata (Ser maldito conformado por las partes de Thaddeus Montgomery).

1983	<i>Constance Langdon</i>	La madre de la familia.	
	<i>Hugo Langdon</i>	El padre de la familia, abogado exitoso de .	Es asesinado por Constance cuando lo descubre teniendo relaciones con Moira, la empleada doméstica de la casa.
	<i>Beauregard "Beau" Langdon</i>	El hijo mayor de los Langdon. Tiene una malformación congénita.	Lo mata Larry, asfixiado por una almohada.
	<i>Adelaide "Addie" Langdon</i>	La hija de los Langdon. Padece de Síndrome de Down.	La atropella un coche en el tiempo presente (2011).
	<i>Tate Langdon</i>	El hijo menor de los Langdon. Asediado por su psicopatía asesina a un grupo de compañeros en su escuela secundaria.	Lo matan 14 hombres de la SWAT luego de la masacre de la cual es autor en su escuela.
	<i>Moira O'Hara</i>	Empleada doméstica de los Langdon, joven humilde. Tiene un amorío con Hugo Langdon, pero luego se arrepiente.	Es asesinada por Constance cuando la descubre teniendo sexo con Hugo.

1994	<i>Larry Harvey</i>	Es el padre de los Harvey. Está enamorado de su vecina Constance y cuando está a punto de abandonar a su familia su esposa prende fuego la casa. Larry tiene quemaduras graves en su cuerpo ocasionadas por Tate.	
	<i>Lorraine Harvey</i>	Es la madre de la familia Harvey.	Muere en un incendio provocado por ella misma cuando su marido la va a dejar.
	<i>Margaret Harvey</i>	Hija mayor de los Harvey.	Es asesinada por su madre al provocar un incendio en la casa.
	<i>Ángela Harvey</i>	Hija menor de los Harvey.	Es asesinada por su madre al provocar un incendio en la casa.
2010	<i>Chad Warwick</i>	Es el ex-propietario más reciente de la casa, vive con su pareja Chad.	Muere al partírlle el cuello <i>El Hombre de Látex.</i>

	<i>Patrick</i>	Es la pareja de Chad.	Muere asesinado también por <i>El Hombre de Látex</i> .
2011	<i>Dr. Benjamin "Ben" Harmon</i>	El padre de familia, psiquiatra. Tuvo un romance con Hayden por lo que toma la iniciativa de mudarse a Los Ángeles. Cuando Hayden lo encuentra y le dice de su embarazo se desespera. Cuando ella es asesinada por Larry, él la entierra en el jardín trasero y construye una glorieta encima de la fosa.	Muere ahorcado en la casa por el espíritu de Hayden.
	<i>Vivien Harmon</i>	La madre de la familia Harmon, siempre en conflicto con marido Ben por su infidelidad con Hayden. Pierde un bebé antes de mudarse a Los Ángeles, luego queda embarazada de <i>El Hombre de Látex</i> al tener relaciones en un estado de trance.	Muere al dar a luz a Michael.
	<i>Violet Harmon</i>	Hija de los Harmon, enamorada de Tate inicialmente. Rebelde,	Muere por sobredosis de pastillas que le da su

		muy inteligente.	amiga Leah.
	<i>Jeffery Harmon</i>	El hijo bebé de los Harmon.	Muere en el parto.
	<i>Hayden McClaine</i>	Es una ex alumna de Ben en Boston. Tiene un romance con él, queda embarazada y lo busca en Los Ángeles para reclamarle su abandono.	Es asesinada por un golpe en la cabeza que le da Larry con una pala.

Estas líneas temporales simultáneas, se intercalan a veces de modo intermitente por medio de flashbacks, y a veces en una convivencia que las fusiona de tal modo que terminan por simular una sola unidad temporal. Pero enseguida se comprende que la unidad en realidad tiene que ver con lo espacial, es decir existe un escenario que reúne a las distintas líneas temporales, vehiculizadas por los distintos personajes que se encuentran en la casa. En este aspecto es que podemos mencionar una estructura narrativa que las nuclea, pero que para identificarlas individualmente y explicitarlas a la audiencia se vale de una focalización narrativa variable.

Teniendo en cuenta la interpretación que Gaudreault y Jost (1995) hacen de la definición de Genette, la *focalización* narrativa se refiere a un punto de vista desde el cual se desarrolla el relato estableciendo distintas relaciones de saber entre narrador y personaje. De este modo quien nos relata la historia puede darnos a conocer datos que los personajes desconocen, o presentarnos a personajes que manejan información que él no, o que al menos no nos presenta. El concepto de focalización presenta categorías tales como *focalización cero*, cuando el narrador es omnisciente y siempre sabe más que

cualquiera de los personajes; *focalización interna*, cuando la narración está focalizada en la conciencia de los personajes, esta puede ser fija (desde un solo personaje), variable (el personaje focal cambia a lo largo del relato) o múltiple (cuando un mismo acontecimiento es narrado varias veces pero desde la focalización de distintos personajes); y *focalización externa*, cuando la narración nunca se desarrolla desde los pensamientos de los personajes sino que es el narrador quien guía el relato. Hasta aquí hablamos de focalización desde un punto de vista cognitivo, pero también es posible que se manifieste a través del punto de vista ocular y auricular. En el primer caso hablamos de *ocularización*, la cual se define como la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve, y las categorías que pueden darse son: *ocularización interna primaria*, donde la cámara asume la posición del ojo del personaje remitiendo a la presencia del mismo pero sin mostrarlo en su totalidad; *ocularización interna secundaria*, determinada por una relación entre la dirección de mirada de un personaje y aquello que está mirando establecido como una secuencia de dos o más imágenes a través de reglas de montaje (plano y contraplano); y *ocularización cero*, generada cuando la toma no hace referencia a la mirada de ningún personaje del relato. En el segundo caso hablamos de *auricularización*, que se define como el punto de vista auditivo que puede construirse a partir de distintos factores (localización de sonidos, individualización de la escucha, inteligibilidad de los diálogos), y también distingue tres categorías: *auricularización interna secundaria*, donde aquello que se escucha o se deja de escuchar tiene una referencia visual que lo justifica; *auricularización interna primaria*, cuando el sonido remite a una instancia no visible y utilizan efectos que deforman el sonido para evocar de modo inteligible la situación narrativa; y *auricularización cero*, la cual remite íntegramente al narrador implícito sin necesidad de marcas intradieгéticas para las variaciones del sonido.

Estas formas de focalización narrativas se hacen presentes en la estructura narrativa de AHS en distintas situaciones. Si bien el punto de vista narrativo predominante suele ser el

de los miembros de la familia Harmon, quienes representan la línea temporal del presente, se puede percibir una variación entre sus miembros Ben, Vivian y Violet en una focalización externa aparente, pero recurriendo a la focalización interna variable para alternar los puntos de vista y los grados de conocimiento. Este esquema de focalización intercalada también se evidencia con el personaje de Constance respecto a los Harmon; dicho personaje denota conocer toda la historia de la casa y su extraño funcionamiento, incluso dejándonos en desventaja a los espectadores al iniciar la historia. Es decir, existen personajes secundarios de gran peso dramático que irrumpen en la vida de los protagonistas, ya sea los espectros que aún permanecen en la casa o los personajes vivos que conocen las historias pasadas. También encontramos en AHS casos de ocularización externa variable, como es el caso del personaje de Moira O'Hara, el espectro de la ama de llaves que presenta una doble apariencia de acuerdo a quien la esté mirando. Moira es bella, sensual y joven, a la vista de los hombres, y se vuelve una señora mayor, conservadora en su atuendo y con un ojo blanco, frente a la mirada de las mujeres.

Pero como una derivación directa de este análisis respecto a la focalización y sus variaciones es que no solo hablamos de la construcción de una temporalidad compleja sino que también hablamos del concepto de suspense, ya que la manipulación de la información a través de los grados de conocimiento de los distintos personajes colaboran con el incremento de la tensión dramática. Este juego de percepción cognitiva que se hace con el espectador es definido por Hitchcock como la relación de la información que posee el espectador respecto del protagonista de la historia: cuando el primero sabe más que el segundo se genera una tensión respecto al riesgo que este último corre y la impotencia de, a pesar de saberlo, no poder intervenir. En AHS este elemento se hace presente con gran peso a partir de que los espectadores tienen noción casi constante acerca de la naturaleza espectral de algunos personajes, ya que pueden verlos de un

modo en que los protagonistas no pueden hacerlo. Ejemplo de esto es la ya mencionada doble apariencia de Moira, las heridas de muerte de cada uno de los espectros y los flashbacks que proporcionan mayor información acerca de cada historia pasada, ubicándolos en una posición de ventaja frente a ciertos personajes de la historia.

Lo expuesto nos permite ahora hablar específicamente de la configuración temporal, que se estructura a partir de la focalización narrativa y colabora con el desarrollo del mencionado *suspense*. La manera en que se desarrollan, descubren y combinan las temporalidades en AHS propone un diagrama poco común, donde la linealidad es algo solo aparente, o que al menos se percibe en el tiempo presente. Asimismo ese tiempo presente está contaminado constantemente por las líneas temporales del pasado que se entrometen de manera aleatoria, sin siquiera respetar su orden cronológico de aparición. El primer indicio de este desorden es el comienzo del relato de la serie con un flashback de un hecho que no es la génesis de la historia, siendo la primera línea temporal que vemos la de 1978, cuando el suceso fundacional para la historia se da en 1922.

La estructura narrativa de AHS posee al menos ocho líneas temporales distintas representadas por sus protagonistas, y que a partir de la presencia eterna de estos en un espacio común se entrelazan de modo acumulativo, de modo tal que una línea temporal o personaje es la causa del anclaje de la línea temporal siguiente; y así sucesivamente cada línea temporal se une a la que le sigue y arrastra consigo a las que le preceden. De este modo se llega a un tiempo presente donde ya son siete temporalidades las que se acumularon y se combinan de manera aleatoria, apareciendo en diferentes ocasiones sin que el orden sea algo demasiado importante. Y justamente a partir de esta escasa relevancia del orden, es que podemos hablar de una estructura temporal casi fuera de quicio, que nos permite seguir un hilo conductor a partir del tiempo presente, que a pesar de los saltos avanza linealmente, pero que nos desorienta y nos vuelve a orientar con las demás historias, cuya carga sobrenatural genera argumentos sorprendidos y difíciles de

prever valiéndose del suspense y la variabilidad de la focalización, y todas las dimensiones se funden unas con otras en un entramado que fluye pero con tensión dramática in-crescendo. A partir de esto es que podemos hacer referencia a un tiempo, y por que no a un espacio, *out of joint* (Miller N., 2008). Este concepto de Derrida se refiere a un tiempo dislocado, desordenado, enrarecido y sin reglas, un tiempo “fuera de quicio”. Esta configuración del tiempo se presenta como posible a partir de lo sobrenatural, es decir que la naturaleza espectral de esos seres, a medio camino entre la vida y la muerte, vuelven difusos los límites entre las distintas líneas temporales en un espacio que funciona casi como un umbral, la casa. Según Derrida, las evocaciones a nivel espectral o fantasmagórico prolongan la temporalidad de las cosas, permitiendo que estén presentes en diferentes temporalidades sin mayores justificaciones. Tal como sucede con los personajes de AHS.

Pero el análisis de la construcción de esta temporalidad fuera de quicio, también pone en evidencia la ausencia de una causa fundacional de la dinámica de la casa y la naturaleza espectral de los seres que la habitan. Es decir, volvemos a preguntarnos por qué se da esta naturaleza espectral, sin cuestionar la atmósfera enrarecida que ya ha sido aceptada como condición diegética que se ampara en la justificación de lo sobrenatural y lo fantasmagórico. Por que si bien en el relato se nos muestra explícitamente el momento en que comienzan a suceder las apariciones de espectros, nunca se define la causa. Es aquí cuando percibimos una estructura narrativa con una dinámica de causa-efecto inmediata que lleva a que el espectador normalice o naturalice la ausencia de una causalidad de base.

En su acepción más clásica filosófica la causalidad es entendida como que todo suceso se origina por una causa, origen o principio. En el relato audiovisual clásico la causalidad se apoya en este concepto, sin profundizar demasiado en debates filosóficos. Tal es así que Bordwell y Thompson definen a la narrativa cinematográfica como una cadena de

acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en un tiempo y un espacio (Bordwell, D.; Thompson, K.; 1995). De este modo los autores proponen a la causalidad como uno de los elementos fundamentales de la narrativa clásica, es lo que le da sentido al relato para el espectador, suelen ser los personajes principales los agentes de causalidad ya que suelen ser quienes hacen que las cosas sucedan y a través de ellos vemos los efectos también. Incluso los personajes son desarrollados, por lo general para tener un papel causal, mientras que el espectador es quien busca conectar activamente los eventos por medio de esa lógica causa-efecto y así entender el relato audiovisual en su totalidad.

En AHS podemos percibir esta lógica causa-efecto de manera fluida a lo largo del relato, y vemos como cada personaje con su estructura psicológica o sus motivaciones personales, suele convertirse en la causa del destino de otros. Y es a través de este flujo tan bien desarrollado que el espectador acepta la lógica de la diégesis y del sistema de continuidad planteado; teniendo en cuenta que dicho sistema se establece como una construcción que tiene como fundamento la causalidad narrativa y un conjunto de normas de elaboración, que buscan mostrarle al espectador un desarrollo argumental lógico en un espacio-tiempo diegético coherente. Este sistema de continuidad es el que garantiza el predominio de la cadena causal y que el espectador permanezca inmerso en el universo diegético, que al mismo tiempo puede modificarse sin cambiar sus principios básicos y sin generar molestia en su percepción.

A partir de este concepto es que podemos comprender que la ausencia de una causa fundacional de lo espectral pase desapercibida para la audiencia, pero también tiene que ver con un principio psicológico que colaboraría con la inteligibilidad a pesar de la inexistencia de causas.

El relato enrarecido y fuera de quicio reta al espectador a experimentar la temporalidad de otra manera, ya que la creación de la ambigüedad en la serie está íntimamente ligada con un “desplazamiento temporal” que quiebra la relación de causa-efecto y la cronología tan característica de la mayor parte de las tramas clásicas (Romo Mellid, M. 2005). Ante las “ausencias”, los espectadores son los que establecen conexiones lógicas que organicen su experiencia como teleaudiencia, creando un sentido cronológico y causal. Paul Virilio usa el término picnolepsia para discutir estas ausencias y la manera en que tendemos a construir cronologías de lapsos entre un evento y otro (Virilio, P.; 1988).

La picnolepsia es una enfermedad por la cual una persona se ausenta temporalmente de los espacios en un estado de abstracción patológica. No es más que una ausencia de tiempo y de espacio. Esa ausencia solo dura muy poco tiempo, comienza y termina de improviso. Al regresar y estar conscientes intentamos ensamblar ese momento perdido debido a la imposibilidad de recordar, con el fin de dar verosimilitud a un discurso, en pocas palabras hacer real algo sucedido. Paul Virilio define esta enfermedad como un fenómeno de masas. Para este autor, el ataque picnoléptico puede considerarse como una especie de libertad que se deja el ser humano para inventar sus propias relaciones con el tiempo y así dejar paso a la potencia creadora de lo no visto y el poder de la ausencia. En la opinión de Virilio, los azares tecnológicos han recreado las circunstancias desincronizantes de las crisis picnolépticas. Entre otras cosas, señala que lo que llega posee tal adelanto sobre lo que pensamos, sobre nuestras intenciones, que jamás podremos alcanzarlo, ni conocer su verdadera apariencia.

Mucho es el enfoque de Paul Virilio en la tecnología pues encuentra que los medios tecnológicos “reproducen agravados los efectos de la picnolepsia, porque provocan la sustracción del sujeto, repetida a perpetuidad de su contexto espacial y temporal”. Estamos rodeados de esta tecnología y vivimos pues en un mundo en donde la velocidad

nos reina, por consiguiente el resultado de vivir en ella, es que la sociedad va en un camino frenético hacia la picnolepsia.

La violencia de la velocidad domina el mundo de la técnica y, por eso, la rapidez pervierte todo. Es un proceso de distorsión, en suma. En relación al tiempo, éste tiene una sola realidad: la del instante sin duración; de tal forma que el tiempo y el espacio nos parecen infinitos cuando no existen. Así pues nos “ausentamos” pero paradójicamente no somos conscientes de esas ausencias, como dice Paul Virilio nosotros “inventamos” momentos los cuales remplazan a la verdadera “realidad”, por lo cual tenemos la impresión de estar centrados en la sociedad, cuando en realidad solo nos centramos en nosotros mismos, ya que cada quien tiene diferentes relaciones con el tiempo y el espacio, cada quien tiene esa libertad que nos da la picnolepsia (Legado mexicano 2012)

En conclusión, la configuración de una temporalidad compleja, la focalización variable entre personajes de un relato coral y la diégesis enrarecida sin causa aparente se establecen como elementos que se combinan con una finalidad meramente de entretenimiento y para mantener la tensión dramática que atrae al espectador, el cual se encuentra tan sometido a las condiciones propuestas por la diégesis y lo complejo de su estructura que no repara en la ausencia de una causalidad de base, por el contrario, logra una coherente comprensión del relato a través de mecanismos similares a la mencionada picnolepsia. A pesar de la ausencia parcial de causalidad al espectador no le resulta inconveniente para la inteligibilidad del relato en su totalidad. El goce de una innovadora y sofisticada narrativa temporal prevalece como elemento de atracción, en un género que goza de popularidad en la actualidad y que mientras más retorcido se presente menos cuestionamientos hará la audiencia, que se verá sumida en el devenir de la trama que se le proponga.

Bibliografía

.Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós Ibérica.

.Miller, N., (2008) *La historia en Espectros de Marx de Jaques Derrida*. Ponencia presentada en IV Conferencia Internacional "La obra de Carlos Marx y los desafíos del siglo XXI". La Habana. Publicada en revista digital Cuba siglo XXI.

.Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona. Editorial Paidós.

.Romo Mellid, M. (2005) http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_10/articles/Quiros.pdf.

.Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona Editorial Anagrama.

.Legado mexicano (2012). <http://legadomexicano.wordpress.com/2012/09/20/estetica-de-la-desaparicion-paul-virilio/>. Comunidad web <http://legadomexicano.wordpress.com>