



El análisis fílmico y el cine contemporáneo: ¿la era de la postmodernidad?

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN

Doctor en Comunicación Audiovisual. Autor de monografías sobre *Arrebato* y *Al final de la escapada*, los libros *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo* y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Ha coordinado los volúmenes *El análisis de la imagen fotográfica* y *Metodologías de análisis del film*. Es profesor de Narrativa Audiovisual en la Universitat Jaume I de Castellón.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre las particularidades del análisis fílmico en relación con la crítica y se propone como un vehículo de producción teórica, mediante la consideración de una metodología que tendrá como objetivo enfrentarse a parámetros inherentes a cualquier filme, en un contexto de percepción e interpretación no exento de un principio de goce estético. Desmenuza ciertos paradigmas en el estudio histórico de los filmes a partir de su división en clasicismo, modernismo y el llamado posmodernismo, y delibera en cuanto a la factibilidad del término “cine posmoderno”, con base en el desglose del ejercicio canónico de ciertas estructuras fílmicas, su ruptura vía el modernismo.

Palabras clave

Análisis fílmico, interpretación, modernidad, postmodernidad, significación, sentido.

Abstract

This article reflects upon the specifics of film analysis when in relation to criticism. It proposes itself as a vehicle of theoretical production, by means of the consideration of a methodology that will have the objective of dealing with parameters inherently attached to any film, in a context of perception and interpretation not exempt of a principle of aesthetic pleasure. It analyses thoroughly some paradigms in the historical study of films having as a starting point the division in classicism, modernism and the so-called postmodernism. It also deliberates upon the feasibility of the usage of the term “postmodern cinema”, in basis on the breakdown of the canonical exercise of certain film structures, its breach through modernism.

Keywords

Film analysis, interpretation, modernity, postmodernity, signifying, meaning.

El análisis fílmico y el cine contemporáneo: ¿la era de la postmodernidad?

Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I – Castellón - España

Análisis vs crítica

Frente a la deriva de la sociedad en la que vivimos, que lleva tiempo acomodándonos en el mínimo común denominador (una cuestión ésta que, según parece, no provoca excesivas protestas), se hace necesario profundizar en los debates teóricos. En consecuencia, la reflexión que pretendo hacer no se relaciona con la calidad de las diferentes posturas sobre el análisis y/o la teoría, dispares pero enriquecedoras siempre, sino con la ausencia de una contextualización imprescindible para responder a una pregunta muy concreta: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de análisis (cinematográfico, en este caso) o cuando, por ejemplo, hablamos de crítica? Porque, si el marco de referencia que utilizamos es dispar, difícilmente podremos avanzar en los aspectos más polémicos a que debemos enfrentarnos.

Damos por sentado que la crítica cinematográfica es algo que identificamos sin mayores problemas cuando nos encontramos ante un texto publicado en una revista periódica (sea diaria, semanal o mensual) que nos habla de una película desde una perspectiva que intenta abordar su sentido y/o las vicisitudes en torno suyo que puedan dar lugar a otro tipo de reflexiones, acaso más profundas. Sin embargo, si esto fuera sencillamente así, se estaría produciendo una confusión semántica entre la crítica y la glosa, o el comentario, o el análisis... El gacetillero aspiraría a ser calificado como crítico, en tanto que éste aspiraría a serlo como analista...

Entre las décadas de los cincuenta y los ochenta del siglo pasado, la crítica contribuyó de forma manifiesta a la edificación de la teoría fílmica, quizás con mayor calado que las instituciones docentes, que llegaron históricamente tarde a los estudios sobre el cine. Tal crítica no se limitó a hablar de una película y abordó, con mayor o menor eficacia y buen hacer, el conjunto del

hecho fílmico. En esencia, ejerció una *labor crítica* y cumplió las tres funciones que fueron expuestas en su día por George Steiner (2000: 22-27) para la literatura, a saber:

Primero, debe enseñarnos qué debe releerse y cómo. [...] Segundo, la crítica puede establecer vínculos. En una época en que la rapidez de la comunicación técnica sirve de hecho para ocultar tercas barreras ideológicas y políticas, el crítico puede actuar de intermediario y guardián. Parte de su cometido es velar porque un régimen político no pueda impartir el olvido o la distorsión a la obra de un escritor, porque se conserve y se descifre la ceniza de los libros quemados [...] La crítica amplía y complica el mapa de la sensibilidad [...] En la práctica, esto significa que la literatura debe enseñarse e interpretarse de manera comparativa [...] La tercera función de la crítica es la más importante. Se refiere al juicio de la literatura contemporánea. Hay una distinción entre contemporáneo e inmediato. Lo inmediato acosa al comentarista. Pero es evidente que el crítico tiene una responsabilidad especial ante el arte de su propia época [...]¹

Hoy en día cuesta mucho trabajo identificar ese tipo de crítica en el farragoso mercadeo de las publicaciones periódicas, pues aquellos de los años sesenta y setenta del siglo xx eran textos que intentaban abordar en profundidad las materias a que se enfrentaban (pensemos en el análisis de *El joven Lincoln* en el número 223 de *Cahiers du Cinéma*, en enero de 1970). No en vano he colocado antes en cursiva el concepto de *labor crítica*, ya que de eso se trataba: reflexión a partir de un texto audiovisual, encuentro de elementos que construyen en él significación, incluso elaboración o consolidación de teorías.

Lo que hoy día sí está en uso —y abuso— es una sistemática elaboración de argumentaciones más o menos brillantes a partir de un punto de vista prefijado hacia el que toda obra audiovisual es constreñida y reelaborada para hacerle decir aquello que de ninguna manera dice (o, en el mejor de los casos, lo dice lejanamente). Con ello se pierden todas y cada una de las funciones que tal crítica debería cumplir y, desde luego, se pierde también su capacidad pedagógica. Pues bien, si asumimos que es con este tipo de crítica mediocre e interesada con el que nos encontramos cada vez más frecuentemente,

¹ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (Barcelona: Gedisa, 2000), 22-27.

debemos romper una lanza a favor del análisis y separarlo de aquello que la “crítica” está haciendo (no hace falta decir que una buena crítica debería ser el resultado de un buen análisis).

Así, la crítica al uso es la consecuencia de una visión fugaz de la película y responde al impacto emocional que toda obra produce. Eso, como es lógico, no es en nada similar a lo que entendemos por análisis, que obedece a procesos mucho más objetivables. La intervención de la subjetividad, a partir de un horizonte de expectativas que el espectador construye en su fruición (y el crítico es también un espectador a todos los efectos), ocupa el primer término, en tanto criterio cualitativo, y la pluma se deja llevar por los efectos del “parecer”, en lugar del “ser”. A sabiendas de que la objetividad no existe, y nada más lejos de mi intención que pretender semejante incongruencia, no es menos cierto —y cito a Santos Zunzunegui en las páginas de *Cahiers du Cinéma-España*— que “toda obra de arte lleva inscrita en su misma materialidad una significación que no es en absoluto inocente”. Desvelar esta significación, a partir de los significantes, es la labor del analista cinematográfico y también del crítico que pretende analizar, o del analista que elabora reflexiones críticas.

Si nos situamos en el lado de la visión inmediata y de la carencia de profundidad, lo menos que se le puede exigir al autocalificado como crítico es que enuncie el lugar desde el que manifiesta y construye sus argumentaciones, puesto que los intereses y prejuicios son las guías que arrastran sus palabras y, de alguna manera, aquello que dice ya venía en su mente elaborado: la película se convierte, así, en un refrendo que se utiliza —permítaseme la expresión— “arrastrándola por los pelos”.

En resumidas cuentas: lo que una película dice, a cualquier nivel, está inscrito en ella y nuestra misión es desentrañarlo, sin dejarnos envolver por un punto de vista prefijado. Aunque, eso sí, el nivel de subjetividad (deseable, como siempre hemos mantenido) se da por el cruce entre aquello que interpretamos y nuestro propio bagaje cultural, en la medida en que cada cual aporta al ejercicio hermenéutico su propia concepción de mundo. Como señala Jacques Aumont (1996: 86): el analista “nunca debe realizar el análisis aplicando ciegamente

una teoría previamente establecida, ni generar sentidos no extraídos directamente del texto, ni privilegiar el sujeto y mirar hacia el autor como origen exclusivo de la significación; para evitar el exceso es necesario el control basado en el establecimiento —como límite— de una pertinencia”.²

Valga como paradigma un fragmento evidente en sí mismo como compendio de la significación del film: me refiero al plano secuencia de *Pandillas de Nueva York* (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002) en el que la cámara abandona a los personajes para evolucionar sobre la llegada de irlandeses que son alistados e incorporados a un barco del que descienden los cadáveres en ataúdes; una canción, explícita, pone letra a lo que no podemos en modo alguno dejar de pensar como espectadores. Esta evidencia en cuanto a la interpretación (de ahí la elección, para que no quepan dudas al respecto), se sustenta radicalmente en el significante: solamente un plano secuencia permite que se construya un discurso que resume en sí mismo la voluntad de la película de poner de manifiesto la edificación de una sociedad sobre la violencia, sobre la sangre y, en última instancia, sobre la muerte. Pero este plano secuencia (que conecta a los vivos con los muertos en la grúa sobre el barco, ascendente y descendente) tiene que sumarse al mecanismo enunciativo que marca directamente la ruptura de la narración omnisciente por el inicio de la panorámica abandonando explícitamente a los personajes protagonistas del film. Este mecanismo discursivo le señala al espectador la importancia de la escena e indica sin duda que es el ente enunciativo el que toma directamente el relato en sus manos, rompiendo la transparencia y propiciando una participación crítica.

En esencia, el significado está ahí y la labor del analista y del crítico es interpretarlo (es decir: análisis del significante, resultado de la ejecución de una labor investigadora), explicarlo (es decir: descripción de cómo se ha producido el sentido, que se traduce en una labor pedagógica) y comentarlo (es decir: argumentación y reflexión en el seno de una labor teórica). Hay que poner de manifiesto asimismo que una sola visión de cualquier material audiovisual es insuficiente para comprender los significados a extraer del significante con unos criterios mínimos de calidad, de ahí que hayamos iniciado esta reflexión con la contraposición *crítica vs análisis*.

² Jacques Aumont, “Le point de vue” en *Communications. Enonciation et cinéma* (París: Éditions du Seuil, 1983), 86.

Análisis y teoría

Dicho lo anterior, convendría dejar ahora un poco de lado la cuestión de la crítica cinematográfica, muy loable y que cumple funciones sociales de gran relieve, para adentrarnos un poco más en lo que supone analizar un film. Personalmente, me gustaría poder defender que el análisis es un vehículo de construcción de teoría, o que al menos puede cumplir tal función en muchos casos.

Si, como señaló Nietzsche,³ un mismo texto permite incontables interpretaciones y no hay una interpretación “correcta”, nos enfrentamos, a la hora de analizar, con un *principio de indeterminación* que desde mi punto de vista es básico para entender los mecanismos que rigen cualquier tipo de relación entre seres humanos a partir de las representaciones que permiten la comunicación con sus semejantes y con su entorno. Esta indeterminación se produce por partida doble: por la constatación de la *necesidad de interpretar*; por la contradicción inherente a la *imposibilidad de adjudicar una verdad cierta* a las conclusiones alcanzadas.

Ciertamente, todo espectador, en su procesamiento hermenéutico durante la fruición de un producto audiovisual, genera un horizonte de expectativas que va construyendo y reconstruyendo mentalmente el mundo representado, de tal forma que cada cambio no previsto en las tramas reformula esa construcción mental. Este proceso debe ser ampliado cuando pensamos en el análisis fílmico, toda vez que son otros muchos los elementos que se tienen en cuenta y, por lo tanto, solamente la coherencia global, bien soportada en argumentos fehacientes y sin dejar cabos sueltos, permite encontrar un equilibrio que jamás puede ser comparado con la seguridad —en este caso, imposible.

Antes de cargar de sentido al concepto de análisis fílmico, se impone una reflexión nada inocente: ¿para qué hacer un análisis? Sabemos que el mencionado proceso hermenéutico es inherente a la actividad espectral en cualquiera de sus grados —sea mera fruición, crítica o análisis—, pero el desarrollo de cada uno de ellos reviste características diferenciales de grueso calibre. Si analizar (etimológicamente *ana + luein = resolver reconstruyendo*) es dar respuesta a un problema a partir de la práctica de un método mediante el

³ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche*, ed. J. B. Llinares (Barcelona: Península, 1988.)

que partimos ya de una solución, formulada mediante hipótesis que, en el caso del texto fílmico, está realmente ante nosotros mismos (el film es la propia solución del problema hermenéutico planteado), tal como sugiere Jacques Aumont,⁴ parece que es precisamente la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis y, además, es evidente que un proceso de tales características poco tendría que ver con el juicio *in situ* o la elaboración precipitada.

Puesto que de método hablamos, el analista de hoy no puede limitarse a un criterio individualizador ligado a escuelas o procedimientos estancos, puesto que en todo film hay una serie de parámetros desvelables que emergerán a partir de la ejecución de mecanismos hermenéuticos de muy diversa índole. Así, siempre encontraremos:

1. ELEMENTOS OBJETIVABLES:

- a. Un texto y su estructura (que verán la luz gracias al análisis textual)
- b. Un entorno de producción y recepción (que lo harán a partir del análisis contextual)
- c. Una formulación icónica de los recursos expresivos (que emergerán del análisis icónico)

2. ELEMENTOS NO OBJETIVABLES:

- a. Recursos narrativos (fruto del análisis narratológico)
- b. Enunciación y punto de vista, los dos procedimientos esenciales sobre los cuales edificaremos la interpretación

3. ELEMENTOS SUBJETIVOS:

- a. Interpretación global del texto audiovisual, propia y ajena
- b. Juicio crítico valorativo

Se intuye de inmediato la gran variedad de perspectivas desde las cuales se puede ejercer el análisis cinematográfico: semiótica, pragmática, historiografía, formalismo, feminismo, deconstruccionismo, estudios culturales, estudios contextuales, biografismo, y un largo etcétera. El problema de estas metodologías no está en su validez, sino en la aplicación aislada de sus doctrinas, separadas las unas de las otras e incluso contrapuestas.

⁴ Jacques Aumont. *A quoi pensent les films*. (París: Séguier, 1996), 26.

Para la posición de partida que en estas líneas defiende, el análisis no puede cercarse, no puede tener fronteras; se trata de una actividad a desarrollar sobre un significante audiovisual concreto y su perspectiva debe ser tan amplia como sea posible, ecléctica. De ahí que proponga un trabajo amplio y abierto. Sólo así el análisis tendrá validez y pertinencia y sólo así podrá ser un mecanismo capaz de producir teoría, sea para ampliar la existente, para reformularla o para generarla.

Análisis e interpretación

Para analizar un film no es suficiente verlo; la relación que se establece con el objeto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos. Puede entenderse así que difícilmente sea aceptable un *trabajo* sobre el film sin un cierto grado de *goce*, y esto porque se da una duplicidad inmanente: el analista trabaja sobre el film al tiempo que el análisis lo hace sobre sus procesos de percepción e interpretación, que son cuestionados, reordenados y puestos en crisis una vez tras otra. Desde este punto de vista no dudamos en calificar este proceso como *interminable*, puesto que no puede alcanzar una definición plena y estable.

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir, algo aparentemente similar a describir); 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir, fase necesaria para llegar a interpretar).

Es por ello que, en nuestro anterior acercamiento taxonómico, separábamos entre elementos objetivos, no objetivos y subjetivos; su interrelación hace posible el análisis, pero no es posible —ni aceptable— llevar a cabo una interpretación sin antes contar con una detallada descripción de cada uno de los parámetros objetivables.

Dos grandes procesos engloban a todos los demás en el análisis cinematográfico, la descripción y la interpretación (en tanto comprensión de mecanismos productores de sentido),

y es sobre ellos sobre los que debe ser edificado el esquema metodológico que permitirá completar el objetivo que se persigue.

Es frecuente que el analista se deje arrastrar por una visión reducida y esquemática del proceso, cayendo así en el formalismo o en la interpretación alienada (y alienante); sólo partiendo de una sistemática radical y apoyándose en conocimientos transversales salvará esta tendencia a cerrar precipitadamente la interpretación del texto audiovisual. Su posición frente al texto no debe permitirle nunca olvidar su entidad como espectador y toda una serie de condicionamientos contextuales e intertextuales que promueven inferencias de todo tipo y generan permanentes *deslizamientos* del sentido.

Sentemos una base previa, a nuestro entender irrenunciable, que debe guiar estas reflexiones (para ello tomo prestadas las palabras del profesor Santos Zunzunegui):

1. El analista no debe nunca hacer decir al texto aquello que éste no dice, pero,
2. El analista no debe nunca impedir que el texto diga aquello que dice no diciéndolo.

Conviene explicar estas premisas.

La primera se comenta por sí sola, ya que la significación está en el propio texto en tanto “materialidad significante”; lo que acertadamente Imanol Zumalde (2006) denomina la “materialidad de la forma fílmica”.⁵ La segunda es más conflictiva porque esa aparente contradicción entre “lo que dice” y “lo que dice no diciéndolo” expone el hecho de que todo texto audiovisual, en tanto polisémico, engloba diversas significaciones, siendo siempre la más evidente la menos importante. Haciendo una pirueta peirciana podríamos decir que el significado remite a otro significado que a su vez remite a otro y así sucesivamente hasta el infinito, en tanto en cuanto lo que se pretende expresar, y lo que se puede interpretar, no estará casi nunca en la pura superficie. Pongamos un ejemplo: ¿cuando Clint Eastwood nos propone con *Banderas de nuestros padres* (*Flags of our fathers*, 2006) un relato sobre la batalla de Iwo Jima —por cierto, en dos excelentes partes desde los dos

⁵ Imanol Zumalde Arregui. *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista* (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006).

puntos de vista enfrentados, con el añadido de *Cartas de Iwo Jima*—, ¿está contando una historia de la Guerra Mundial o está provocando una lectura de segundo orden sobre la Guerra de Irak? Otro ejemplo, que acabamos de mencionar, en *Pandillas de Nueva York*, ¿cómo entronca la aparición de las Torres Gemelas al final con el sentido global del film? Evidentemente, la historia que se cuenta es la superficie, el sentido profundo es otro y suele revestir características ideológicas, políticas y, en casi todos los casos, tiene consecuencias didácticas.

En términos de Umberto Eco,⁶ esa “máquina perezosa” que llamamos texto, sea cual sea el medio que utilice para su manifestación (literatura, artes plásticas, audiovisual, etcétera), prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante —sobre lo dicho y sobre lo “no dicho”, sobre la materia explícita y sobre la implícita— para completar toda estructura ausente. El texto es una *máquina presuposicional* que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico. Es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor —que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes—, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Esos tres polos intervienen en la determinación del sentido y éste nunca es unívoco, lo que resulta mucho más patente en el caso del texto fílmico. Al mismo tiempo, esta concepción de la textualidad nos lleva a establecer un paralelismo con el término “discurso” y comprobar que para él también se dan los tres espacios puesto que texto y discurso no pueden separarse (rechazo así una supuesta adscripción exclusiva del discurso al ente emisor).

En términos de Pascal Bonitzer (1976: 25-26): a) un film produce un *discurso*; b) este discurso es, más o menos —poco o mucho—, *implícito, velado*; c) son los espectadores los que, en última instancia, profieren (contradictoriamente) su verdad.⁷

Como muy bien ha indicado Jacques Aumont (1983), el primer estatuto de la imagen es la mostración; antes que nada, responde a un punto de vista que necesariamente establece una

⁶ Umberto Eco. *Lector in Fabula* (Madrid: Lumen, 1987).

⁷ Pascal Bonitzer. *Le Regard et la voix* (París: Union générale d'éditions, 1976), 25-26.

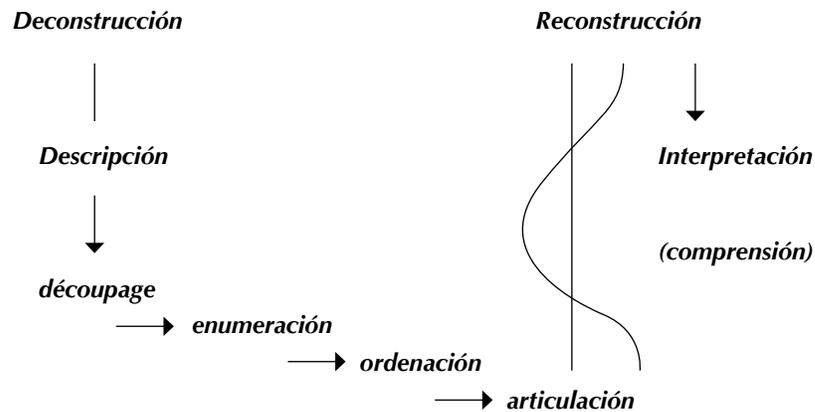
relación de co-implicación entre presencia y ausencia, pero, inmediatamente, construye sentido y, a través de los innumerables códigos de que hace uso (icónicos y representacionales), se apropia significados, se convierte en “predicativa”. Se produce así una imbricación entre “mostrar” y “dar a entender” que está directamente relacionada con la esencia narrativa del film (de ficción, puesto que todo film es ficción).

Evacuada la limitación que supone para el analista la presencia del autor como ente productor del significado del film, cuya importancia no puede ser negada pero será siempre relativa, el proceso interpretativo se desencadena a partir de la materialidad de la forma fílmica. La descripción es el primer paso hacia la interpretación porque para establecer cualquier tipo de hipótesis debemos anclarla en un punto de partida que responda a precisiones de orden material directamente extraídas del significante fílmico.

Pues bien, estructura, composición, distribución y características de los sintagmas, relaciones de primer nivel... son parámetros que estamos en disposición de extraer del texto cinematográfico —con garantías— a partir de un buen *découpage* (descomposición de todos los elementos primarios). Una parte de este proceso es mecánica, pero su supuesta facilidad no nos debe llevar a engaño, ya que la polisemia de la imagen hace posible en todo momento una *deriva de la significación* que puede ser el resultado de una errónea aplicación de la tarea de deconstrucción. Por ello, el primer factor que debe caracterizar a la descripción es la modestia, precisamente por tratarse de una operación al alcance de cualquiera (algo muy diferente a la asignación de los componentes iconográficos, que requiere conocimientos especializados); el objetivo es la extracción y documentación de las unidades desde una perspectiva de veracidad extrema: sólo anotaremos aquello que sea constatable.

El punto de conexión entre la descripción y la interpretación es, lógicamente, el desarrollo de un proceso explicativo que se aplica en el establecimiento de nexos mediante los cuales el sentido cobra vida; es el punto de inflexión que nos permite el paso entre las prácticas objetivas y las subjetivas.

Un primer acercamiento nos permitiría establecer un cuadro gráfico:



El significado parte de relaciones ancladas en el texto y, según David Bordwell,⁸ puede ser:

- *Referencial*: cuando el espectador queda habilitado para reconocer como mundo real o posible el de la diégesis, habitable y homogéneo, con una estructura espacio-temporal en cuyos límites tiene lugar el desarrollo de la historia.
- *Explícito*: cuando el espectador, al asumir un nivel superior de abstracción, puede dotar a ese mundo posible, procedente del significado referencial, de valores conceptuales explícitos.
- *Implícito*: cuando el espectador construye significados no evidentes o de tipo simbólico, de acuerdo con una adjudicación de valor de verdad al discurso de origen.
- *Sintomático*: cuando el espectador habilita otros significados no inscritos ni explícita ni implícitamente en el texto por la voluntad enunciativa por haber quedado reprimidos o tener un valor de síntoma.

Los dos primeros se pueden considerar “literales” y forman parte de lo que denominaremos *voluntad denotativa en origen*; los dos restantes apuntan hacia la construcción del sentido del film.

⁸ David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), 24-25.

Si la adjudicación de sentido es el resultado de un proceso de lectura, éste constituye en sí mismo la generación de un nuevo discurso sobre la base del que se halla en el texto y que ha sufrido transformaciones durante la fase frutiva; se desvela así la capacidad de todo texto para ser susceptible de poseer un carácter abierto y en tal operación se ancla la interpretación. Un texto es “comprendido” cuando el propio lector se encuentra en condiciones de continuar la labor de estructuración que permite dotar de sentido a la obra.

Hegemonía y modernidad

El texto fílmico es marcadamente polisémico, pero los valores de connotación pueden encontrarse “ahogados” o “enmascarados” por la voluntad denotativa del discurso, que pretende naturalizarse mediante la transparencia enunciativa.

El modelo de representación hegemónico tiende hacia el enmascaramiento y hacia la negación de una posibilidad alternativa. Aquí se vislumbra necesaria la reivindicación del carácter gradual de cualquier tipo de modo de representación y sujeción a una norma. La mayor parte de los films se corresponden con el modelo institucional, por lo que sus discursos defienden la dirección única de sentido y el carácter denotativo de sus imágenes (al menos en apariencia).

Desde nuestro punto de vista, la vigencia de una carga connotativa no sólo es posible y deseable sino que siempre tiene lugar, pero es ocultada por las fórmulas de la “transparencia”. Es evidente que en el acto de lectura se cifra lo más importante del proceso significador y, en consecuencia, hay que habilitar mecanismos discursivos capaces de producir una visión crítica y una respuesta consciente por parte del público cinematográfico. ¿Cómo? Exhibiendo el trabajo de producción de sentido, frente a su ocultamiento; desvelando la distancia entre lo dicho y lo “no dicho”, la connotación denuncia el carácter relativo de todos los sistemas de representación y hace sospechosa la idea ilusoria de un discurso verdadero, adecuado y conforme con la norma establecida.

El cine hace posible la identificación del individuo con las imágenes desde una doble perspectiva: la del ente material generador (la cámara, en cuanto al establecimiento de una mirada omnisciente) y la del mundo diegético (espacios, personajes, vivencias). La constitución del Modo de Representación Institucional (MRI en adelante) respondió en su momento muy efectivamente a los requerimientos de una burguesía claramente decidida a la rentabilidad económica del nuevo invento pero también —y éste es un factor muchas veces olvidado— a su rentabilidad ideológica, que establece los mecanismos oportunos para quebrar el conflicto permanente que supone la polisemia de la imagen. Ni que decir tiene que estas premisas, asumidas teóricamente a lo largo de la historia a partir de reflexiones poco contrastadas desde el punto de vista empírico, requerirían procesos de investigación transversales desde el campo de la psicología, de la física y/o de la sociología, pero esta tarea está por abordarse y partiremos aquí de procedimientos funcionales comúnmente aceptados.

El espectador mantiene una posición dual, al tiempo introspectiva y participativa, que inviste de sentido a la representación, pero, en el trayecto, en el flujo de ida y vuelta (dialéctico, ¿por qué no?) del discurso, tiene lugar una elección de carácter no-consciente (involuntaria) que inclina su relación con el artefacto cinematográfico hacia el polo de la identificación o hacia el de la participación crítica. Sabiéndose en la sala, seguro en su asiento, se reviste de un manto de omnisciencia que le permite trasladarse al interior de la ficción y vivirla como propia. Para ello, debe darse una condición: la *identificación primaria* con el mecanismo cinematográfico, la cámara, que establece el punto de vista; se trata de una condición necesaria sin la que todo otro tipo de identificaciones fracasa.

Como se puede comprobar, la identificación primaria tiene mayor complejidad de lo que aparenta: no se trata tan sólo de la cámara —un artefacto mecánico, a fin de cuentas— sino de la fijación de un punto de vista y, en consecuencia, de la atribución de la mirada a un sujeto determinado. Este sujeto no es único, puesto que a lo largo del relato fílmico la cámara adopta diversos tipos de ocularizaciones que, a su vez, tienen resonancias en la focalización adscribible al personaje o al ente narrador; de la homogeneidad conseguida a través del establecimiento de un espacio habitable, depende en gran medida la transparencia de los cambios de mirada y la posibilidad expresa de una identificación secundaria.

Se intersectan, pues, tres miradas de carácter muy diferente: 1) la de la cámara, como instrumento, que se dirige a lo profílmico y tiene su réplica sobre la pantalla de proyección en el momento de la exhibición; 2) la del espectador, que se dirige a la película que transcurre sobre la pantalla; y 3) la de cada uno de los personajes, miradas intradiegticas que descansan en un entramado de fuerte complejidad. Las dos primeras parecen confundirse en la fruición sobre un mismo significante, pero es ahí donde se produce una transferencia del sujeto-espectador que mira al sujeto-espectador que participa (confusión de su mirada con la de la cámara que, en un primer nivel, es la del narrador omnisciente) y se abre el camino para una segunda transferencia que tiene lugar mediante la proyección de la subjetividad del espectador hacia el relato —construyendo así su propia interpretación del mismo— y su posterior conversión en identificación secundaria.

El flujo de miradas entre personajes y las ocularizaciones consecuentes contribuyen a la omnisciencia y determinan las bases de las transferencias de proyecciones e identificaciones a lo largo del film. Se comprende así que el traspaso emocional sea un medio propicio para la construcción de imaginarios y que sólo pueda ser conseguido cuando desaparecen los efectos de extrañamiento y el flujo de las imágenes no delate la participación —como ente enunciador— de un sujeto exterior ajeno al espectador.

Ni que decir tiene que la posibilidad de una mirada crítica, sin despreciar las sensaciones que el medio habilita, no entra dentro de los criterios de representación del modelo dominante. Para éste, el espectador es sistemáticamente reducido a un ente contemplativo —sólo participativo por la vía de la identificación— que asume la dirección de sentido impuesta por el texto gracias a una disolución práctica de la *prótesis simbólica* (término este establecido por Bette-tini). Ahora bien, el acto hermenéutico es único para cada individuo y situación espectral, por lo que la capacidad crítica es un hecho, sea o no usada.

En el modelo hegemónico el espectador se sitúa en un lugar privilegiado en el seno del dispositivo, pero ese privilegio es una operación interesada que le constituye según el modelo ideológico y filosófico del idealismo; es decir, en un lugar siempre único y central, adquirido sin esfuerzo de movilidad, fijando un sujeto omnisciente y dotado de ubicuidad. Se trata

de la asignación del lugar de Dios, del ojo omnipotente, que camufla el conocimiento sobre la mediación de una cámara que construye el espacio y dota de sensación de movilidad y tridimensionalidad a una imagen realmente plana e inmóvil. Por la identificación primaria el espectador se cree sujeto de la visión —desde el ojo de la cámara que ha actuado previamente para él sobre el profílmico— al tiempo que se sabe protegido por la invulnerabilidad de su asiento (partícipe en un espectáculo que como tal es concebido); sobre esta base, construye un diagrama de identificaciones secundarias, aparentemente inocuo, que no sólo actúa dialécticamente sobre sus sensaciones sino también sobre sus ideas, sobre su cultura, sobre su visión de mundo, sobre sus condiciones de existencia.

Este modelo basado en la identificación, etiquetado como clasicismo cinematográfico, MRI o hegemónico, ha sido relativamente estable a lo largo de la historia y tiene unas características muy concretas que en su mayor parte se mantienen y que surgen por comparación con el cine de los orígenes: abandono de la frontalidad mediante la utilización de escorzos, uso de planos cercanos y de detalle (lo que denominamos escalaridad), mejoras técnicas en luz y objetivos, continuidad, proximidad, imagen centrípeta, clausura...

La construcción de un *espacio habitable*, fragmentado para guiar la mirada del espectador, parte de una voluntad “denotativa” que no sería otra cosa que la univocidad del discurso, en aras de su inteligibilidad, a través de la cual se oculta el carácter persuasivo que indudablemente posee. David Bordwell⁹ no duda en afirmar que, en general, el “argumento **conforma** nuestra percepción de la historia **controlando** 1) la cantidad de información de la historia a la que tenemos acceso; 2) el grado de pertinencia que podemos atribuir a la información presentada; y 3) la correspondencia formal entre la presentación del argumento y los datos de la historia”; y más evidente aún: “en el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de **indicar** y **canalizar** la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos”. Con estas premisas, parece lógico el sometimiento de todos los aspectos del artefacto fílmico a la construcción de tal forma narrativa, todo lo cual resultaría aceptable para nosotros si este autor estuviera simplemente *desvelando* los procedimientos

⁹ David Bordwell. *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996), 54.

del MRI o del cine clásico, pero no cuando lo que se pretende es justificar un mecanismo discursivo en aras de la esencia narrativa que, tal parecería al leer sus planteamientos, no puede ser otra.

Lo cierto es que frente al modelo hegemónico surge una serie de productos de voluntad total o parcialmente opuesta. La etiqueta de “modernidad cinematográfica”, ampliamente acuñada, nos resulta un tanto embarazosa puesto que resulta ambigua respecto a la habilitación de una serie de parámetros que pudieran compartir un conjunto de filmes que se desvían del modelo institucional y que, precisamente por esa quiebra modal, no pueden ser adscritos a sistemas concretos ni deben considerarse generadores de otro tipo de modelos (la ruptura con la norma no produce una nueva reglamentación sino la desregulación). Ahora bien, otros calificativos, como “cine contemporáneo” o “no convencional”, resultan todavía más frágiles, por lo que preferimos mantener “modernidad” —y esto lo proponemos como definición estable— en el sentido de la *aparición de un gesto semántico inscrito en el significante de los filmes capaz de desvirtuar —o transgredir, o revelar, o combatir— alguna o algunas de las características del modelo hegemónico en el momento histórico concreto de su producción.*

Esta definición, que indudablemente puede centrarse y ampliarse desde otras perspectivas, tiene una serie de ventajas: 1) no normativiza el tipo de expresión mediante la que la transgresión es llevada a cabo; 2) reivindica la gradualidad tanto de la inscripción como de las características afectadas; 3) contextualiza sobre la perspectiva de un modelo dinámico que evoluciona según los periodos históricos; y 4) es adscribible a diferentes etapas, movimientos y/o temporalidades.

En el extremo opuesto al modelo hegemónico podemos situar el “contracine” formulado por Peter Wollen¹⁰ bajo las influencias de Brecht. La claridad de los siete rasgos binarios que describe, nos ayuda a identificar los diversos tipos de rupturas (siempre graduales) que pueden darse: intransitividad narrativa, extrañamiento, evidenciación, diégesis múltiple, apertura, displacer, filtro de la realidad. Pero tal contracine no supondría algo diferente a la “modernidad” sino una consecuencia extrema de la misma.

¹⁰ Citado en Robert Stam. *Teorías del cine* (Barcelona: Paidós, 2001).

Se trata de elementos lo suficientemente amplios como para abarcar en su interior múltiples posibilidades transgresoras: 1) ruptura de los flujos narrativos; 2) estilización, asincronía, interpelaciones diversas; 3) inscripción en el significante de los mecanismos discursivos; 4) fragmentación y multiplicación de los relatos; 5) intra e intertextualidad, ausencia de clausura narrativa, polisemia; 6) participación del espectador en la elaboración interpretativa; 7) desvelamiento de los procesos de ficcionalización. Tal como puede comprobarse, los elementos transgresores son fruto de una voluntad diferencial de carácter discursivo que tiende a enumerar parámetros formales y/o estilísticos como medios de ruptura, pero cuya aplicación práctica se ha visto siempre condicionada por los procesos industriales y la inevitable falta de independencia de los realizadores. De ahí que hablemos siempre de gradualidad y podamos rastrear esta serie de elementos de una forma más o menos dispersa en algunos filmes significativos, pero rara vez en su conjunto. Sin embargo, los destellos de “modernidad cinematográfica” sí se ajustan a esta concepción en cualquiera de sus aspectos.

¿A qué obedece, pues, una etiqueta más reciente como la de postmodernidad? Si la modernidad no es un canon, sino su ausencia, la postmodernidad cinematográfica solamente podrá entenderse desde una perspectiva que afecta esencialmente a las construcciones argumentales, al desarrollo de las tramas, no a los parámetros expresivos con los que se dota de sentido a los discursos audiovisuales. Y puesto que el analista busca el sentido último, tanto la modernidad como la postmodernidad se plasmarán en marcas enunciativas, en efectos de extrañamiento e interpelación enunciativa. Otra cosa es la repercusión social que tiene la pérdida de objetivos e imaginarios que, lógicamente, se evidencia en los discursos, si bien es cierto que, desde un punto de vista expresivo-estético, los discursos del cine más reciente, sometidos a los efectos especiales y a la virtualidad más exacerbada, tienden a confundirse con las formas de mostración-espectáculo propias del cine de los orígenes. Al final del proceso histórico, el cine de los orígenes regresa con fuerza y quiebra definitivamente la voluntad de influenciar al espectador mediante los mecanismos de identificación.

Gran parte de los actuales discursos audiovisuales no se vinculan a ningún modelo de representación normativizado; se construyen con la máxima hibridación y son conscientes de sí mismos como entes discursivos. Nos enfrentamos a un mundo fragmentado cuya esencia

es la hibridación. Podemos detectar con una simple mirada que ésta tiene lugar en muy diferentes ámbitos del audiovisual:

1. El de los discursos: documental vs ficción, como ejemplo más patente.
2. El de los formatos: lo analógico convive con lo digital y entran nuevas experiencias a formar parte del conjunto de discursos audiovisuales: teléfonos móviles, cámaras de vigilancia, vídeos caseros, etcétera.
3. El de las tramas argumentales: ruptura de las relaciones de causa-consecuencia y de la linealidad.
4. El de los tipos de representación: paradigma de la *mise en abîme* (pantallas en el interior de otras pantallas)
5. El de las tecnologías: visión en 3D, máxima espectacularidad.
6. El de las formas: quiebras estructurales y estilísticas.

La lista podría seguir, pero solamente adquiriría valor pragmático mediante la ejemplificación y la reflexión concreta de cada parámetro. Si tomamos el caso de los documentales, como ejemplo, e invertimos la clásica línea argumentativa que parte del documental para hablar de ficcionalización —cuestión que nos parece ampliamente superada hoy en día—, nos vemos obligados a situarnos en el extremo opuesto para intentar contestar a otro tipo de cuestión: ¿la ficción documenta? Y obtenemos una respuesta: la ficción documenta 1) sobre el espacio y el tiempo (presente, pasado, futuro); 2) sobre el mundo real, por analogía o metafóricamente; 3) sobre los imaginarios que se contrastan entre emisor (ente enunciador) y receptor (espectador); 4) sobre sus propias condiciones de producción (destacando el aspecto tecnológico), y 5) sobre el estatuto de ficcionalidad.

En una fecha tan lejana, para los tiempos y cultura que corren hoy en día, como el año 1980, Wim Wenders y Nicholas Ray firmaron la autoría de una película inclasificable: *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*). No profundizo aquí en este punto de inflexión visionario que miraba hacia el pasado y hacia el futuro a un tiempo al establecer el momento de la muerte como único presente posible. Otros espacios habrán para ello (sin ir más lejos, el último número de la revista *Shangrila, derivas y ficciones aparte*, dedicado a Nicholas Ray). Lo que acontecía

en el texto cinematográfico mencionado era que un procedimiento de *mise en abîme* excedía el espacio físico (marco, ventana, pantalla) para colocarse en el metafísico e intentar capturar un hálito de vida allá donde el fin se cerraba sobre ella: ¿el fin de la ficción o el fin de la vida real? Otro ejemplo significativo —y mucho más pretérito— de semejante imbricación era patente en *El hombre con la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929).

Hoy las pantallas se han multiplicado hasta el infinito y aquella filmación a flor de piel, sentida y transmitida como tal en un flujo casi físico entre materia significativa y espectador, si se llevara a cabo nuevamente y por realizadores menos sensibles, no podría contener y/o sostener otro discurso que el de la espectacularización. Es cierto que casi a diario vemos la muerte en directo, pero multimedida (pantallas dentro de pantallas); observamos fugazmente un hecho o acontecimiento, pero en él no hay vida, no hay un ápice de realidad. Sin embargo, la película de Wenders y Ray, como tantas otras desde los comienzos del cinematógrafo, evidenciaba la potencia de la ficción para construir realidades y, a la inversa, la increíble fuerza del documental para fusionarse con la ficción; es decir, ponía sobre la mesa una prueba palpable de la vigencia de un debate que ahora está en plena efervescencia, pero que en aquella época no parecía preocupar en exceso. La hibridación, a fin de cuentas, siempre ha existido entre las diferentes formas de expresión y comunicación.

Más tarde, las reflexiones teóricas sobre *modernidad*, *posmodernidad* e *hipermodernidad* han abierto otros cauces, en tanto los discursos y las tecnologías sufren constantemente cambios radicales, tanto en su concepción, como en su formato o en sus formas de fruición. En este proceso, el paradigma y la norma han dejado de existir. Diversos autores, desde diferentes perspectivas, han intentado sistematizar, etiquetar y/o compartimentar los periodos cronológicos en que la cultura visual ha sufrido cambios radicales. Paul Virilio distingue en la imagen la época de la lógica formal (pintura, grabado, arquitectura), de la lógica dialéctica (fotografía, cinematografía) y de la lógica paradójica (videografía, infografía, holografía); Edmond Couchot habla de representación y de simulación (imagen de síntesis); Lúcia Santaella Winfried Nöth aportan una concepción cronológica y proponen tres periodos: pre-fotográfico, fotográfico y post-fotográfico. La lista podría ser interminable y las clasificaciones inabarcables.

Sean cuales fueren las clasificaciones que los diferentes autores lleven a cabo desde sus perspectivas personales y/o metodológicas, uno de los parámetros clave sobre los que se sustenta la crisis o cambio de los paradigmas es el de *referente*. La relación sígnica entre un referente y su representación puede establecerse por semejanza (icono), por contigüidad o huella (índice), o bien mediante una relación indirecta cuya base es cultural (social, de conocimiento, por convención, incorporada en nuestro imaginario) al no darse otra posibilidad directa para su identificación. En todos los casos, hay un referente. La aparición de la imagen de síntesis, de cuya generación cada vez se encuentra más alejada la mano del hombre, ha introducido muchas dudas y no menos contradicciones, puesto que el referente se considera cada vez más alejado del mundo de la vida y, en consecuencia, poco a poco más cercano a una recreación (incluso directamente una creación) cibernética autorreferencial.

Se ha dado una evidente evolución de los modos de producción, de los soportes, de los procedimientos de almacenamiento, de los espacios y formas de fruición, detrás de la cual está el desarrollo de las nuevas tecnologías. Pero esta evolución no implica el rebasamiento y anulación de las etapas anteriores sino la acumulación, perfeccionamiento y cruce: a fin de cuentas, el avance tecnológico también es una suerte de compendio de hibridaciones. La discusión entre apocalípticos e integrados reaparece con otro ropaje: los integrados de hoy quieren construir un mundo digital que rompa con las formas de representación previas; los apocalípticos, anatemizan lo virtual y proclaman la pérdida de referentes. Curiosamente, ambos coinciden al afirmar que en la cultura visual digital ya no hay referentes porque son las máquinas las que construyen sus propios sistemas de representación.

Sin embargo, la subjetividad, la imaginación, las representaciones mentales pueden también entenderse como referentes: todo aquello que se puede imaginar, es susceptible de cobrar vida, sea esta real o simbólica. Así, las invenciones humanas no son sino el fruto de la imaginación ejercitada sobre parámetros del conocimiento y posteriormente aplicada. Las herramientas pueden variar, pero el proceso mental las rige. Desde esta perspectiva, las imágenes de síntesis tienen referente e incluso las imágenes generadas aleatoriamente por un

ordenador son ejecuciones de algoritmos que han sido creados en su esencia por la mente humana. Colocar al final de la cadena a la máquina, al computador, a la técnica, desvirtúa la capacidad humana para ejercer hasta límites insospechados su propia subjetividad.

Ciertamente, hemos pasado de los modos de producción de la imagen artesanales a los automatizados y posteriormente a los numéricos; del soporte material, al químico y al electromagnético para llegar al ordenador; del almacenamiento en un único soporte y sus pérdidas, a la reproductibilidad técnica y más tarde a la memoria externa e interna en los dispositivos más sofisticados; del icono, al índice y a la simulación paramétrica; de la fruición en espacios únicos y privilegiados, a la máxima divulgación en soportes materiales y, finalmente, a la distribución exponencial en soportes inmateriales; de la contemplación pasiva a la interacción. ¿En qué parte de este proceso se ha dado la pérdida del referente?, ¿dónde se ha quebrado la representación?, ¿no es la simulación una forma de representación?

En mi criterio, con lo que nos estamos encontrando en la hora actual es con una acumulación de procedimientos tecnológicos, formales, materiales e incluso discursivos, si se quiere, que se retroalimentan y se imbrican entre sí para dar como resultado un sistema híbrido a todos los niveles, también el tecnológico. Y esa suma de mecanismos y procedimientos, caracteriza nuestra época y nuestra cultura visual.

Así pues, como decía antes y ahora repito para matizar, es posible identificar una serie de parámetros en los que claramente se afirman los procesos de hibridación, como es el caso de:

1. El patente ejemplo de la dicotomía entre documental y ficción, ya irrelevante después de los ecos mutuos, en el terreno de los discursos;
2. La convivencia entre lo analógico y lo digital, y la acumulación de nuevas experiencias para formar parte del conjunto de soportes y formatos de los discursos audiovisuales: teléfonos móviles, cámaras de vigilancia, vídeos caseros, etcétera;
3. También se ha producido una clara ruptura de las relaciones de causa-consecuencia y de la linealidad narrativa en las tramas argumentales de los relatos; en algunos casos, incluso, se niega la clausura narrativa;

4. La *mise en abîme* (pantallas en el interior de otras pantallas) es una constante hoy en todo tipo de representación;
5. El dispositivo tecnológico se evidencia; hay visión y conciencia de la tecnología;
6. En el terreno formal, se producen múltiples quiebras estructurales y estilísticas.

Lo esencial es la constatación de que el momento actual es insospechadamente enriquecedor, aunque hayan en él ámbitos de luz y de sombra. Los procesos de hibridación son tales que las técnicas documentales se inscriben en las películas de ficción sin ningún pudor y la ficcionalización cada vez está más en la esencia de los proyectos edificados sobre lo que prefiero denominar *método de trabajo documental* (y no “documental”).

No obstante, tampoco conviene presentar una visión idealizada de un mundo creativo en el terreno del audiovisual en el que se barajan nuevos conceptos y procedimientos, como si nada de esto hubiera acontecido en el pasado. Muchas de estas hibridaciones ya se han producido anteriormente en la historia. Pero hoy hay otro tipo de fenómenos diferenciales: la aparición de Internet y de las plataformas multimedia genera un ámbito para el audiovisual que convierte a este en un enorme espacio hipertextual. Pues bien, este importante cambio en los mecanismos de difusión transforma las salas de cine en espacios poco menos que minoritarios y aúpa a primer nivel Internet, los teléfonos móviles o las televisiones con programación especializada en lo que se refiere a las producciones que responden al método de trabajo documental. Otro tanto sucede con los textos ficcionales, que incorporan esta fluidez audiovisual y permiten la hibridación de géneros, estilos, procedimientos e, incluso, usos. Se está produciendo una ampliación del inventario de formatos audiovisuales posibles que apunta hacia índices de verosimilitud, hacia un contexto de saturación visual, fluye la información-desinformación, en tanto se escapa la capacidad de reflexionar sobre los acontecimientos: el esquema emisor-receptor nunca fue tan unidireccional como en la era que se autoproclama interactiva.

Productos ficcionales recientes, cada vez más numerosos, se hacen eco de ese mundo de formatos y lo integran en sus discursos. Ya que el efecto verdad se asimila a las imágenes de baja calidad que nos suministran las cámaras de seguridad, los móviles o los reportajes televisivos,

estas formas se prodigan en las tramas argumentales, llegando a confundir los métodos a través de los aspectos formales. Puestas al servicio de la constitución de grados de verosimilitud, el resultado puede ser tan ambiguo como en el caso de los falsos documentales; sin embargo, desvelado el efecto y tratado desde una perspectiva claramente ficcional, en la que la enunciación no se oculte, la puerta de la reflexión queda abierta definitivamente.

El análisis fílmico hoy

Para concluir, regreso ahora a la base argumentativa inicial: el análisis fílmico. Si la cultura visual ha cambiado, si los discursos se han permeabilizado, si las cosas ya no son lo que eran, ¿debemos cambiar nuestra metodología de análisis, que, como se ha mantenido aquí, es ecléctica e intenta abarcar lo mejor de cada línea reflexiva y teórica? Mi criterio en este sentido es que no, en absoluto. Los recursos expresivos y narrativos con los que se construyen los discursos pueden ser hoy más sofisticados, pero no diferentes; la descripción-reconstrucción-interpretación (y comprensión) como proceso, no parece susceptible de variaciones; en lo esencial, el analista debe seguir identificando cómo se han imbricado tales recursos para construir sentido y esto implica, sobre todo, barajar los parámetros de **enunciación** y **punto de vista**, que se constituyen a través del sistema de narradores, de la focalización y de la ocularización. Aunque abordar esto es, desde luego, otra historia.

Resumiendo: frente a la idea popular de que lo que importa en una película es el significado, y en menor medida quién narra y cómo en el film, opongo, y sigue siendo rentable, la sucesión quién narra y cómo narra, entendiendo que el significado no es sino la consecuencia de estas dos esencias discursivas. Esto quiere decir que el significado, si el analista trabaja correctamente, se deduce del propio proceso analítico cuyo objetivo es entender cómo el sentido se ha construido, cómo aflora. En tal proceso la subjetividad y la emoción no pueden estar ausentes, pero deben verse limitadas a la pertinencia de los significantes.

Referencias

- Aumont, Jacques. "Le point de vue" en *Communications. Énonciation et cinéma*. París: Éditions du Seuil, 1983.
- Aumont, Jacques. *A quoi pensent les films*. París: Séguier, 1996.
- Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la voix*. París: Union générale d'éditions, 1976.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula*, Madrid: Lumen, 1987.
- Nietzsche, Friedrich, *Nietzsche*, editado por J. B. Llinares. Barcelona: Península, 1988.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Zumalde Arregui, Imanol. *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006.

Filmografía referida

- Banderas de nuestros padres* (*Flags of our fathers*, Clint Eastwood, 2006).
- El hombre con la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929).
- Pandillas de Nueva York* (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002).
- Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*, Wim Wenders y Nicholas Ray, 1980).

Artículo recibido 22 de noviembre de 2011 y aprobado el 20 de febrero de 2012