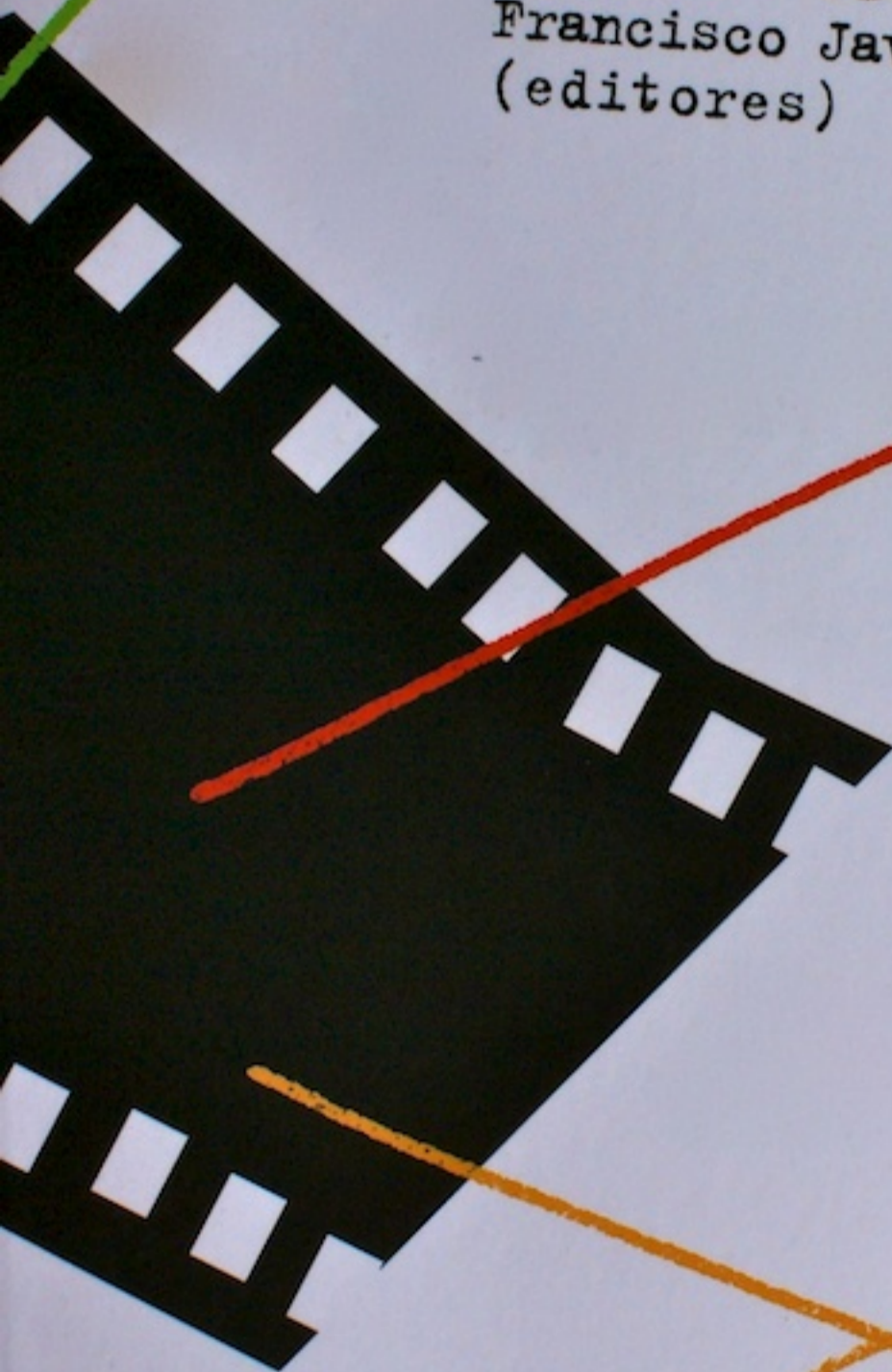


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Atisbos de otra realidad: la exploración del tercer sentido

Fernando Redondo Neira
Universidad de Santiago de Compostela

A

través de la indagación a que sometemos el texto fílmico mediante las diversas metodologías de análisis buscamos, en último término, abrir una vía hacia el conocimiento que el mencionado texto nos ofrece sobre la realidad allí representada. El acceso al conocimiento como objetivo último de toda indagación realizada sobre la trama de significados vehiculados alcanza, si cabe, una especial relevancia en el caso de aquellos productos audiovisuales incluidos en el territorio de la no ficción. La pregunta básica que en este caso se hace todo destinatario, ¿qué realidad se nos muestra?, y, sobre todo, ¿a qué conocimiento de dicha realidad nos es dado acceder a través de una particular representación fílmica? Las reflexiones de Roland Barthes en torno a los márgenes de la significación, lo que dio en llamar *tercer sentido*, demuestran una alta rentabilidad en los términos descritos. Aquello que las imágenes denuncian, aquello que delatan por sí mismas o que se escapa de toda intencionalidad o codificación previa: aquí disponemos de una puerta de entrada de privilegio para un más afinado conocimiento de lo que el discurso fílmico pretende comunicar. Se trata de silencios elocuentes, propuestas de significado tanto más escondidas cuanto más a la vista se nos presentan.

Desde las formas más elaboradas del documental canónico hasta la mayor espontaneidad atribuida a la película doméstica, el amplio y diverso territorio de la no ficción constituye un ámbito privilegiado para descubrir los espacios librados a sus capacidades propias de producción significativa. El vínculo que podemos establecer entre la no ficción y un menor grado de intervención, que en ningún caso nos llevaría a la plena no intervención, contribuye a reforzar la hipótesis de que, efectivamente, lo real emerge sin filtros, sin control.¹ Como es sabido, el también llamado cine factual fue, desde siempre, empujado hacia los márgenes de la vía principal por la

que discurrió la institución cinematográfica. Quizá no sea muy arriesgado afirmar que su condición de marginalidad ha favorecido la conservación de ese halo de pureza que le permite el registro de una realidad no contaminada. Es en este preciso punto donde obtenemos ese conocimiento añadido sobre la realidad reflejada, allí donde se produce el encuentro directo con lo real y que procede, en el fondo, de la fascinación por la cotidianeidad en movimiento recogida en el cine de los orígenes. Bien lo sabía José Luis Guerín al proponernos ese juego con el tiempo llamado *Tren de sombras*, que abordaremos también aquí.

¿Es posible considerar la falta de control en los productos de la no ficción? Difícilmente si partimos de la idea de discurso como construcción necesariamente subjetiva, como escritura en cuanto que actividad textual y práctica significativa. Y sin embargo Barthes otorgó carta de naturaleza a un llamado sentido obtuso, o tercer sentido, situando además aquí la tan buscada especificidad de lo fílmico, lo que no puede estar en otro lado más que en los filmes (Roland Barthes, 2002: 14-18.). Para ello, y desde la disciplina estructural a la que se acoge, partió de la consideración de la imagen fotográfica como constituida por tres mensajes: uno lingüístico, uno icónico codificado y, un tercero, icónico no codificado. Su análisis se inicia en el estudio de la paradoja del mensaje fotográfico, en la afirmación de que la imagen no es lo real, pero sí el *analogon* perfecto de la realidad. En la fotografía coexisten dos mensajes: uno sin código, que sería el propio *analogon* fotográfico y que podemos identificar como mensaje denotado; y otro que sería el mensaje con código, mensaje connotado, que se corresponde con el tratamiento artístico, la escritura, el procedimiento retórico y, en definitiva, la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, es decir, la codificación del *analogon* fotográfico.

El conocimiento de la particular naturaleza del mensaje fotográfico, tal como ha quedado expuesto, resulta por tanto de gran utilidad para indagar en la constitución de ese tercer sentido barthesiano. Porque si hay algo que ayude a comprender dicha naturaleza es la evidencia de que la fotografía se nos presenta de manera que «la naturaleza parece haber producido de forma espontánea la escena representada» (Barthes, 2002: 41). La imagen fotográfica, añade el pensador francés, evoca un «haber estado allí» que la aproxima a una conciencia puramente espectadora más que a una conciencia creadora de ficciones, más proyectiva o mágica. Desarrollará además estas ideas en *La cámara lúcida*, donde afirma que aquel «haber estado allí» constituye la esencia misma de la fotografía, afirmando que la foto es literalmente una emanación del referente: «Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada» (Roland Barthes, 1982: 143). De ello se deduce la incapacidad de cualquier foto para mentir, pues nunca será posible negar que la cosa fotografiada ha estado allí. Por otro lado, también Barthes asegura que el fotógrafo aficionado, a quien se le supone una menor intervención sobre el referente, se sitúa más cerca de la citada esencia de la fotografía, lo cual nos interesará tener presente cuando abordemos el análisis de ciertas imágenes de *género familiar*.

Invocar aquí la no intervención nos conduce a un nuevo concepto que contribuye a comprender mejor el funcionamiento significativo de las imágenes. Se ha denominado «radical fotográfico» a aquella manifestación más rotunda de lo fotográfico, independiente de todos los procedimientos retóricos o estilísticos que intenten someter la fotografía al orden del signo (González Requena, 1989: 56). Sería, en definitiva, «lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado». Este autor no comparte, sin embargo, la idea adelantada por Barthes de que pueda pensarse la fotografía en términos de mensaje sin código por la simple razón de que sin código no hay mensaje. Niega, asimismo, la

presencia de signos situados en un nivel denotativo, ya que ello presupondría un significado genérico, que nunca podremos encontrar en la fotografía, donde «todo se hace visible en su más rabiosa singularidad» (González Requena, 1989: 58). Añade que, en todo caso, el signo y el código están en el sujeto que percibe, en el procesamiento de la imagen que somete las formas singulares a perceptos.

Lo que nos interesa de todo esto es revisar el recorrido teórico que soporta aquellos discursos fílmicos en los que ciertos segmentos simulan presentar (o no) un menor grado de intervención, que parecen escapar de un control manifiesto, que se alejan de toda elaboración retórica; para buscar, en el fondo, de qué manera podemos identificar esa presencia huidiza del tercer sentido en determinados textos fílmicos adscritos a la no ficción. Retomando la propuesta metodológica indicada al principio se trataría de averiguar, mediante el análisis sucinto de una pequeña muestra de casos, si éste es o no el hábitat natural donde se esconde lo que de huido tiene el sentido obtuso que, en palabras de Barthes, puede considerarse «la forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones» (Roland Barthes, 2002: 62).

La dificultad de la empresa ya fue puesta de manifiesto, como hemos visto, por González Requena. Se trataría, en última instancia, de descubrir territorios no transitados por un sujeto de la enunciación, bien por la simulación de su ausencia o por la ausencia misma; entendiendo este sujeto como productor y producto del texto en cuyo cuerpo dejara la huella de su paso ordenador, como bien explicó Gianfranco Bettetini en *Conversación audiovisual*. Merece la pena comprobar la rentabilidad metodológica de todo lo expuesto en tres casos tomados de la no ficción.

Un instante en la vida ajena (2003), de José Luis López Linares, llama la atención, antes que nada, sobre la materia prima con la que se construye el filme: las películas domésticas a cargo de una cineasta *amateur*, terreno abonado para la irrupción del tercer sentido. Película de montaje que va hilvanando la historia de una familia de la alta burguesía catalana, pero una historia construida con los materiales procedentes del lado feliz de la vida, como de hecho se acostumbra a componer todo álbum familiar. No en vano Barthes articulará sus reflexiones de *La cámara lúcida* a partir de estas imágenes familiares. La voz *over* posee aquí una más que evidente intención orientadora, como elemento clave de elaboración discursiva que nos sitúa ante un documental biográfico en toda regla. Las filmaciones domésticas transmiten la voluntad férrea de un observador que se empeña en contemplar, y recoger, únicamente un mundo de felicidad y sueños realizados, sin tensiones ni conflictos, un mundo de una belleza inmaculada. Y sin embargo, existen fisuras por las que asoman elementos de esa realidad obstinada que las imágenes, en determinados momentos y ante espectadores vigilantes, nunca podrán dejar de mostrarnos, más allá de toda intervención o control. Muy a su pesar, también Madronita Andreu recoge con su cámara algunos de estos momentos. El primero de los espectadores de este filme llamado *Un instante en la vida ajena*, es decir, esa voz *over* que se constituye en verdadero sujeto de la enunciación, pues reescribe y comenta el trabajo de un sujeto anterior, nos pone sobre aviso respecto de esta irrupción de lo inesperado. El comentario hace explícita esta aparición de la tristeza en medio de tanta felicidad. Se trata del segmento dedicado a una de las hijas de Madronita, cuyo semblante de triste melancolía, en el barco que la traslada a Estados Unidos, viene a decirnos que toda la belleza y diversión mostradas no parecen suficientes.

Las críticas de prensa han destacado con acierto que este filme podría considerarse «un contracampo de tantas filmaciones que hemos visto sobre la turbulenta historia de España en el siglo

XX». ² Esto nos muestra el camino para ir al encuentro de uno de esos contracampos. Si existe un corpus fílmico que pueda servir de referencia audiovisual a esa historia turbulenta ese es NO-DO. El estudio que sobre el noticiario realizaron Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca inci- de sobre esa capacidad de la imagen filmada para escaparse de un control absoluto que ate en corto una determinada intención significativa. En efecto, un análisis mínimamente atento de estos materiales fílmicos nos descubrirán una riqueza tal de referencias históricas, de la historia pró- xima y cotidiana, que desborda ampliamente las intenciones iniciales

[...] además de esa información de corte propagandístico, institucional, encontramos atisbos de otra realidad: rostros asustados que disimulan gratitud al paso de las autoridades, paisajes desolados por la Victoria, niños que saludan brazo en alto [...] Son esas imágenes en las que aflora el testimonio de lo cotidiano, lo singular, el tono más insignificante de la Historia, pero el lugar más fértil para recupe- rar nuestra memoria colectiva. ³ (Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, 2001: 19)

Se menciona concretamente una pieza del noticiario que informa de la visita de Franco a las obras del Valle de los Caídos. Allí la siempre positiva voz del comentario resulta negada por la evidencia de unas imágenes nada complacientes de los obreros que reciben el saludo del jefe del Estado. De nuevo, la realidad es más fuerte que el artificio, como bien señala Sánchez Biosca, para quien los creadores de NO-DO se esforzaron siempre en borrar los referentes reales, volviéndolos mudos e insulsos (Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, 2001: 503).

La presencia de un posible tercer sentido, tal como Barthes nos lo enseñó a ver, puede también llegar a simularse. Los expertos han hablado de documentales de creación o de ensayo para referirse a filmes como *Tren de sombras* (1997), de José Luis Guerín, que ofrece, ciertamente, una indagación en imágenes en torno a la eterna cuestión del paso del tiempo; pero que tiene también el valor de proponerse como reflexión metacinematográfica. La teoría clásica del cine, y tal vez la más citada, nos conduce a André Bazin, quien en su célebre artículo «Ontología de la imagen fotográfica» se refiere a la fotografía como medio de fijar artificialmente las apariencias de los seres para sacarlos de la corriente del tiempo y arrimarlos a la orilla de la vida. Nada muy diferente de la famosa evocación de Barthes, contemplando la foto de su madre en el invernadero. Una imagen doméstica, de álbum familiar, que le llevará a la afirmación incontrovertible de que «la fotografía hace al pasado tan seguro como el presente» (Roland Barthes, 1982: 152). Gracias a este juego reflexivo sobre un elemento nuclear de la creación fílmica (la consciencia de que el *tiempo* es el alma verdadera de las imágenes filmadas, la materia que les da forma) podemos afirmar que se procede aquí a una simulación de aquel tercer sentido, que, por otra parte, recordemos que también para Barthes radica aquí la especificidad de lo fílmico. En verdad, todo es simulación en este filme que reconstruye unas supuestas filmaciones domésticas del primer tercio del siglo XX. Y puesto que todo es simulación, echando abajo, de paso, la arti- ficiosa frontera que separa la ficción del documental, también se simula esa capacidad de las imágenes de la que venimos hablando de escaparse a la voluntad de control de un observador- creador. Por eso sólo el espectador de *Tren de sombras* llega al conocimiento de ciertas realida- des ignoradas por los propios protagonistas de la película doméstica. Sólo él conocerá el roman- ce entre dos de los personajes del filme familiar la cámara, en su inocencia, revela y otro medio técnico, la moviola, reafirma con el transcurso del tiempo. Este hecho ilustra la certeza de que un cineasta, de los de la estirpe de Guerín, no busca, sino que encuentra. Así lo expresa José Luis Fecé, quien recurre a lo teoría poética expuesta por Julio Cortázar para explicarlo:

Tren de sombras nos remite a una época en que el cineasta [...]no está interesado, como el científico o el periodista, en incrementar su conocimiento, podríamos decir que asume lo que encuentra y lo celebra en la medida en que ese conocimiento lo enriquece ontológicamente (José Luis Fecé, 2001: 307).

En definitiva, este último filme comentado, como los anteriores a su modo, son ejemplo del grado de conocimiento de la realidad que aportan aquellas imágenes liberadas a su propia capacidad de sugerir significados, o dicho con un mayor rigor, de revelar, de mostrar en su evidencia aspectos de lo real no sometidos a codificación. Y en su desnudez, dichos aspectos ofrecen una mayor riqueza en tanto que fuentes para el acceso al conocimiento, sea éste histórico, sociológico o de lo cotidiano, como demuestra un visionado atento de los noticiarios cinematográficos. También, desde siempre, el álbum familiar, si bien se dedica casi en exclusiva a los momentos felices, no será difícil encontrar rendijas a través de las cuales sea posible conocer hechos, circunstancias, caracteres personales de muy distinta naturaleza. Barthes llamó tercer sentido a esta propiedad de la imagen. La certeza de que nos movemos en torno al núcleo de la naturaleza de la imagen fílmica nos remite a su vez a la pulsión inicial del cine, al gesto fundador, a ese temor de los primeros espectadores enfrentados al misterio de un mundo en movimiento paralelo al mundo mismo. Un mundo ciertamente construido, intervenido, controlado, pero no totalmente. Para terminar, es difícil expresarlo mejor que Jean-Louis Comolli:

El dispositivo de puesta en escena –y en última instancia la máquina– fabrican siempre otra cosa que lo deseado por los sujetos que se sirven de ellas [...]Esta parte maldita de la cinematografía es lo que nadie quiso excepto la máquina –la que a su vez no posee un ‘querer’ propio–. (Jean-Louis Comolli, 2002: 51).

Bibliografía

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1982.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 2002 (edición original)

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristim, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995

COMOLLI, Jean-Louis, «Cómo sacárselo de encima», en *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002, P. 51. Publicado inicialmente en *Trafic*, Nº 10, Primavera 1994.

FECÉ, José Luis, «El tiempo reencontrado. *Tren de sombras*», en Josep María Catalá, Josexo Cerdán, Casimiro Torreiro (coordinadores), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga / Ocho y Medio, 2001, P. 307.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal Comunicación, 1989

PAZ, María Antonia y SÁNCHEZ, Inmaculada, «La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica», en *Film Historia*, Volumen IX, 1999.

POZUELO YVANCOS, José María, «Roland Barthes y el cine», en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.), *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor / Universidade da Coruña, 1999.

Notas

-
- ¹ El término control es utilizado por Bordwell y Thompson para dibujar una primera y apresurada frontera entre ficción y documental: «A menudo diferenciamos *película documental* de una de *ficción* según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los "personajes") están presentes, pero a menudo sin ningún control», en David Bordwell y Kristim Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995, P. 29
 - ² Así lo expresó Mirito Torreiro en «Vidas pocas corrientes», en *El País*, 6 de febrero de 2004.
 - ³ Para un mejor conocimiento del alcance de los noticiarios en tanto que fuente histórica o como documento útil para el estudio sociológico merece la pena consultar: María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez, «La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica», en *Film Historia*, Volumen IX, 1999.