

Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo.¹

*Dr. Javier Marzal Felici
Dr. Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I de Castelló*

1. Presentación.

Muy sintomática nos parece la afirmación que realiza Toby Miller en su “Introducción” a *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*: “Todos somos expertos en la comprensión de las películas de Hollywood. Tenemos que serlo, dada su presencia en la mayoría de las pantallas televisivas y de cine” (Miller et al., 2005: 11). El estudio de Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria y Richard Maxwell arranca con una reflexión general sobre los estudios realizados en el campo del análisis fílmico, tratando de mostrar precisamente las limitaciones de las diferentes aproximaciones al hecho fílmico. De su estricta valoración no parece “salvarse” nadie, excepto, eso sí, su propia propuesta de trabajo, que consiste en el estudio de las razones del éxito internacional del cine de Hollywood desde la “aportación crítica de la economía política y de los estudios culturales”. No obstante, la lectura de esta obra colectiva no deja de ser un ejercicio interesante, a pesar de la autocomplacencia que destilan sus páginas. Nos hallamos ante uno de los estudios desde el ámbito de la economía de la comunicación sobre el “Hollywood global” (como se titula originalmente en inglés esta obra) más interesantes que han aparecido en nuestra lengua, que aporta informaciones tan insólitas como el hecho de que el cine hollywoodiense es una industria subvencionada y apoyada financieramente por muchas administraciones públicas, una sospecha que teníamos en Europa desde hace años.

Pero volviendo a la afirmación lapidaria de Miller, autor del capítulo introductorio de esta obra, nuestra experiencia nos permite disentir profundamente de esta premisa de partida de la investigación. Se podría afirmar más bien lo contrario: no somos en absoluto expertos en la *comprensión* de las películas de Hollywood, porque gracias a su omnipresencia en nuestras pantallas (de las salas de cine o de las cadenas de televisión), el “gusto” del público ha sido perfectamente habituado y adaptado al consumo de un determinado tipo de productos: el cine de

¹ La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado “Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico”, con código 04I355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación “I.T.A.C.A. UJI –Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I-”, con código 160.

acción hollywoodiense, basado en el modelo de la transparencia enunciativa. En nuestra opinión, como se recoge en diferentes estudios (Marzal y Company, 1999; Gubern, 1996), el cine de Hollywood, como cualquier otro tipo de forma de comunicación, está cargado de una ideología determinada que un buen análisis fílmico puede hacer explícita. Lo que debería ser bastante evidente a estas alturas es que incluso en nuestras sociedades avanzadas del *primer mundo*, la ciudadanía, elemento básico sobre el que se sostiene nuestro sistema político democrático, no está ni muchos menos a salvo de una indefensión conceptual a la hora de asimilar los mensajes que el cine de Hollywood nos transmite de forma permanente y machacona. En este sentido, el análisis fílmico constituye un instrumento de trabajo fundamental para las claves que explican la eficacia, subrepticia u “oculta” a menudo, de los mensajes que encierran los textos cinematográficos hollywoodienses.

2. La crisis de los “estudios de pantalla”.

En los últimos años han aparecido cientos de análisis fílmicos que nos han permitido un gran avance en el campo de la comprensión de los films. Miller y otros hablan de un agotamiento del modelo de análisis que ellos denominan “los estudios de pantalla”, en referencia al estudio de los textos fílmicos en su estricta materialidad. No obstante, cabría preguntarse hasta qué punto estos estudios centrados en el análisis de los mecanismos enunciativos que explican cómo significan las películas resultan excluyentes a la hora de explicar la vida de estos textos en relación al contexto sociológico, histórico, económico, tecnológico o estético. Un error de partida en el planteamiento de esta obra, muy simplificador por otra parte, es asumir que los llamados “estudios de pantalla” ignoran, por su naturaleza, la consideración de las condiciones de producción, distribución y exhibición de los films.

El campo del análisis fílmico no es ajeno al de las modas existentes en el terreno de la ideas y de las escuelas de pensamiento. Si en los años sesenta y setenta, estuvieron en boga los estudios fílmicos inspirados en posiciones estructuralistas (Barthes, 1980) y psicologistas (Metz, 1979, o Mitry, 1978), como reacción a la historiografía más tradicional (Sadoul, 1973), en los ochenta apareció una reacción muy clara frente a los estudios de carácter estructuralista, principalmente desde el neoformalismo norteamericano (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997; Bordwell, 1995) y, ya en los noventa, asistimos a una reacción a estos planteamientos desde el llamado “postestructuralismo”, el pensamiento postmoderno y el deconstruccionismo. En la última década han entrado con fuerza en nuestro país los estudios cinematográficos inspirados en los llamados “estudios culturales”, investigaciones sobre la significación en cine basados en

análisis sobre la imagen de la mujer, la representación de las diferentes formas de sexualidad en el cine, de las minorías étnicas o los grupos sociales en el medio filmico.

Esta apresurada visión cronológica de las principales escuelas analíticas en el campo de los estudios filmicos resulta muy simplificadora si no atendemos al hecho de que tales concepciones sobre el texto filmico (y otros tipos de textos culturales) han conocido desarrollos muy complejos que responden a tradiciones filosóficas diferentes, que han coexistido en el tiempo, y se han producido múltiples influencias entre dichas corrientes. En este sentido, por poner un ejemplo, los “estudios culturales” surgieron en realidad en la década de los cincuenta del pasado siglo, a través de los trabajos de Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Thompson y Stuart Hall, y han conocido una larga tradición que llega hasta nuestros días. En nuestra opinión, esta corriente no constituye ningún tipo de “ciencia normal” o “paradigma científico” consolidado, empleando la terminología de Kuhn (2000), al contrario de lo que afirman veladamente Armand Mattelard y Érik Neveu (2004), porque existe una enorme heterogeneidad de propuestas que se circunscriben actualmente en ese supuesto “paradigma” cognitivo, de clara vocación sociológica y antropológica, cuyo objetivo es el estudio de la cultura, principalmente desde una dimensión política. El resultado, no obstante, es que asistimos, en el panorama internacional, a un cierto desinterés por el desarrollo de estudios filmicos donde el film, la materialidad del texto, sea el centro del análisis, es decir, se detecta una progresiva disminución de estudios de naturaleza semiótica o de análisis textual frente a otras perspectivas de trabajo como la que representan los estudios culturales.

Actualmente, podemos reconocer una convivencia de perspectivas de análisis del film, ya que resulta coincidente la adopción de perspectivas como el historicismo, el economicismo, la sociología o la antropología del film, el estudio semiótico del texto filmico, la atención a los problemas de recepción, de la tecnología del cine, perspectivas deconstruccionistas, feministas, etc. En este contexto, creemos necesario volver sobre una cuestión previa, absolutamente fundamental: qué significa “analizar” un film, auténtico objeto de estudio de este I Congreso Internacional sobre Análisis Filmico.

3. El concepto de análisis filmico.

Un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación "correcta" (Nietzsche, 1988: 179)

La verdad es: Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal (Nietzsche, 1988: 45)

Estas dos citas introducen un *principio de indeterminación* que es básico, en nuestra opinión, 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. Indeterminación por la constatación de la *necesidad de interpretar* y por la contradicción inherente a la imposibilidad de adjudicar una verdad absoluta a sus conclusiones.

Antes de cargar de sentido al concepto de análisis filmico, se impone una reflexión nada inocente: ¿para qué hacer un análisis?. Ciertamente, el 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 (*ana + luein = resolver reconstruyendo*) es dar solución a un problema –orientación matemática- a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis, que, en el caso del texto filmico, está realmente ante nosotros mismos (el film es la propia solución del problema hermenéutico planteado), tal como sugiere Jacques Aumont (1996: 26), 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.

Así pues, el objetivo del análisis deviene en factor fundamental que lo diferencia del resto de actividades hermenéuticas: un análisis filmico es siempre la consecuencia de un encargo (Vanoye y Goliot-Lété, 1992: 5) desde instituciones docentes (para exámenes, concursos, oposiciones, investigaciones) o desde otras instituciones de carácter público o privado (para prensa, editoriales, divulgación cinematográfica). Esta no es una cuestión sin importancia, toda vez que hay una determinación estricta que tiene que ver con el lugar donde el análisis verá la luz pública y la respuesta que puede tener por parte del supuesto lector. Ítem más, un análisis no tiene por qué ser un texto escrito, puede también ser audiovisual o ambas cosas a un tiempo.

Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, 1988: 8)

La cita previa nos pone sobre la pista multidimensional que presidirá nuestra concepción del análisis filmico:

1. Elementos objetivables:
 - 1.1. Un texto y su estructura (análisis textual)
 - 1.2. Un entorno de producción y recepción (análisis contextual)
 - 1.3. Una formulación icónica de los recursos expresivos (análisis icónico)
2. Elementos no objetivables:

- 2.1. Recursos narrativos (análisis narratológico)
- 2.2. Enunciación y punto de vista
3. Interpretación (elementos subjetivos)
 - 3.1. Interpretación global
 - 3.2. Juicio crítico

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* (Vanoye y Goliot-Lété, 1992: 7-8), 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, al tiempo que el investigador «renuncia a una apropiación definitiva y completa del objeto que examina» (Montiel, 2002: 28)

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significante” (reconstruir = 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, y es sobre ellos sobre los que debe ser edificado el esquema metodológico que permitirá completar nuestro objetivo. Antes, sin embargo, es necesario establecer una serie de puntualizaciones en relación con el concepto de autoría y con los mecanismos de interpretación, en cuya base se encuentra la configuración de un *espacio textual*. A sabiendas de la complejidad de estas operaciones, cuatro grandes errores pueden hacer mella en la calidad de los resultados (Metz, 1971: 8-9):

- Juzgar que *todo* está en la forma, entendida como significante
- Darle el valor absoluto al montaje
- Aplicar significaciones extracinematográficas por reconocimientos contextuales
- Aplicar el significado a cuestiones extracinematográficas

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. En consecuencia, tal como indica Jacques Aumont (1996: 86), 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*.

4. Autoría e interpretación

Una relación altamente conflictiva es la que se da entre autor y espectador, solamente posible a través de la obra (el film), que actúa como ente mediador. El autor –y veremos que esta es una concepción de corte convencional que también hay que matizar– establece su vinculación al film mediante el discurso; el espectador hace texto el film a través de un proceso hermenéutico.

Negamos la existencia de un texto como objeto en tanto en cuanto su vigencia depende del proceso de lectura y, en esa misma medida, existen tantos textos provenientes de un mismo artefacto como lecturas se den de él. El autor se manifiesta en el texto como huella, o *huella de huellas*, ya que el proceso de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final: «Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar» (Eco, 1987: 73)

La caracterización del texto como un “tejido de espacios en blanco” que deben ser “rellenados” y que en su origen han sido propuestos por un emisor que, de alguna forma, ha contemplado el proceso de lectura y previsto las direcciones de sentido, otorga al lector una condición protagonista en la medida en que se trata de una última actualización capaz de “corregir” o “alterar” las previsiones iniciales. Pero el ente enunciador cuenta con razones poderosas para inscribir esas lagunas en el texto: por un lado,

... porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive sobre la plusvalía de sentido que es introducida por el destinatario... por otro lado, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto deja al lector la iniciativa interpretativa, incluso si en general quiere ser interpretado con un suficiente margen de univocidad. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar (Gardies, 1993: 52, citando a Umberto Eco)

En consecuencia, esa “máquina perezosa” que llamamos texto, sea cual sea el medio que utilice para su manifestación (literatura, artes plásticas, audiovisual, etc.), 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, pues, es una “*máquina presuposicional*” (Eco, 1987: 39) 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 (rechazamos así una supuesta adscripción exclusiva del discurso al ente emisor).

En términos de Pascal Bonitzer (1976: 25-26):

1. Un film produce un *discurso*
2. Este discurso es, más o menos –poco o mucho-, *implícito, velado*
3. Y son los espectadores los que, en última instancia, profieren (contradictoriamente) su verdad.

Para que se dé un “conjunto discursivo” tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de “autor” para adjudicar y etiquetar su procedencia. Desde nuestra perspectiva, en el lugar del emisor del texto (y del discurso) aparece un ente específico, vinculado con el término “autor”, que sólo podemos utilizar como una etiqueta que sirve el objetivo básico de “entendernos” a través del lenguaje; nuestra opción sólo le considera una simple firma como director que es el “alias” del equipo de producción, como huella en el texto, siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación, al construir un nuevo espacio textual.

Habitualmente, tendemos a seguir las relaciones causa–efecto en el seno de un entorno espacio-temporal que responde a unos esquemas preasumidos como “verosímiles” (linealidad, credibilidad, cierre narrativo, etc.) y donde, muy interesadamente, la enunciación se diluye, anula su manifestación haciéndose transparente. Las *desviaciones* suponen choques para el espectador, muestran el aparato enunciador, enjuician la construcción discursiva... No se trata de errores sino

de la pretensión en el origen de liberar al lector de la dirección de sentido impuesta y hacerle ver que los mecanismos de representación han actuado como engaños una y otra vez, han construido su imaginario, le han inculcado lo que debe hacer y pensar y, en definitiva, a través de su discurso, le han impermeabilizado a “otros discursos”, anatematizados y excluidos por “diferentes”.

Así pues, defendemos que, en principio, cualquier lectura debe partir de la presunción de que todo elemento atípico, toda desviación, toda apertura enunciativa, responde a una voluntad discursiva que puede y debe ayudar –aun abriéndolo– al proceso interpretativo; la construcción por parte del espectador del sentido de la obra debe obedecer a la coherencia textual global, en cuyo seno esas desviaciones cobran su auténtica dimensión. «El Texto es ante todo (o después de todo) esa larga operación a través de la cual un autor (un enunciator) descubre (o hace que el lector descubra) la *irreparabilidad* de su palabra y llega a sustituir el *yo hablo* por el *ello habla*» (Barthes, 1987: 109), lo que implica una *distancia* entre dos procesos de lectura, tal como acontece ante la pantalla del cinematógrafo, donde el discurrir temporal de la proyección (presencia del artefacto final) requiere una lectura por parte del espectador (interpretación) que hace suya esa entidad en desarrollo para convertirla en un objeto de fruición.

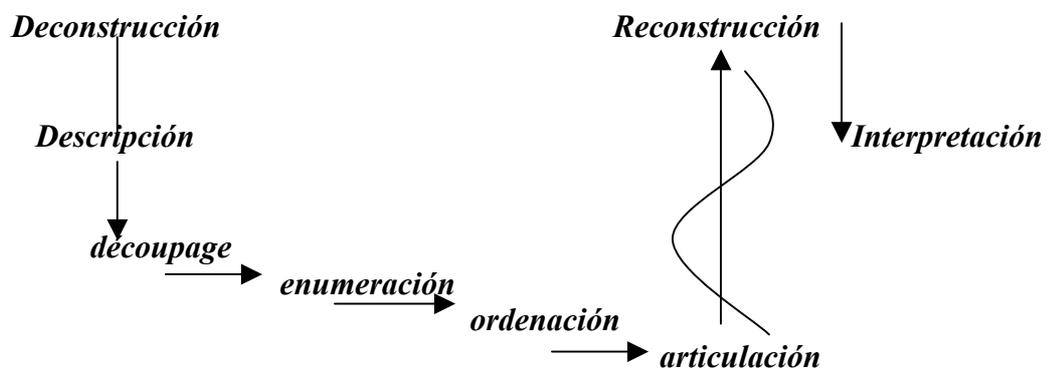
Evacuada la limitación que supone para el analista la presencia del autor como ente productor del significado del film, cuya importancia no puede ser negada pero será siempre relativa, el proceso interpretativo se desencadena: «Sólo atendiendo a los textos, explorando sus articulaciones finas, es posible describir las estrategias que en ellos se movilizan en busca de la confrontación con el espectador. Sólo renunciando a hipostasiar un "autor" y organizando una aproximación coherente al trabajo de la significación, tal y como es puesto en funcionamiento por cada film particular, se hace posible estudiar tanto las homogeneidades como las escisiones, las unanimidades como las disidencias que recorren las obras creativas» (Zunzunegui, 1994: 25)

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 filmico. Sabemos que la imagen significa (Aumont, 1996):

- simbólicamente (y plásticamente) por la organización de sus propias estructuras,
- dialécticamente, por relaciones de implicación, convirtiéndose en signo durante el desarrollo de su propia continuidad,
- rítmicamente, según las relaciones temporales, métricas, tonales, etc... que se derivan de la cadena sintagmática

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 que el sentido cobra vida; es el punto de inflexión que nos permite el paso entre las prácticas objetivas y las subjetivas. Aunque más tarde desarrollaremos con detalle cada uno de los procesos, un primer acercamiento nos permite establecer un cuadro gráfico útil para nuestros objetivos:



Otra operación fundamental es previa al desarrollo de la interpretación (mejor, su condición indispensable). Se trata de la aplicación de dos paradigmas organizativos que tienen que tenerse siempre presentes: el primero, la existencia en el texto filmico de un *principio ordenador*, impone unas reglas morfológicas y sintácticas que provienen del estatus inherente al film en cuanto producto sometido a las vicisitudes de un contexto (tipo de producción, género, nacionalidad, estilemas autorales, etc.) y que fuerza ciertas direcciones de lectura, un modo de ver y leer (Carmona, 1993: 55); el segundo, el *gesto semántico*, ligado a la mirada concreta que el espectador proyecta sobre el film (en este caso la del analista), que condicionará todo el proceso de lectura e interpretación de acuerdo con una elección individual no exenta de influencias contextuales e intertextuales.

5. Significado y sentido.

Conviene distinguir entre los conceptos de significado y sentido. El primero es «producto del código, independientemente de todo sujeto, el sentido, en cambio, sólo existe en relación con un sujeto: es, por decirlo así, el significado que algo tiene para alguien, la manera en que se integra en su experiencia, en su relación con el mundo» (González Requena, 1989: 21). Esto nos permite diferenciar, a su vez, dos sentidos, que pueden o no ser coincidentes: el que en origen pretende el discurso del ente enunciador y el que resulta del acto frutivo por parte del espectador en la sala. Este último varía en función de las lecturas posibles, pero ambos obedecen a procesos hermenéuticos. Aunque el modelo dominante pretende la imposición de una dirección única de sentido, éste no puede ser delimitado porque no depende por completo de la voluntad del emisor, es fluctuante y se puede actualizar tanto por los individuos como por las visiones, incluso por las condiciones materiales de disfrute del artefacto filmico.

El significado, por su parte, hace posible generar tipologías, siempre relativas, como es el caso de las propuestas por David Bordwell (1995: 24-25, y también en Bordwell y Thompson, 1995: 49-52), que habla de:

- *Referencial*: 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*: asumiendo un nivel superior de abstracción, el espectador puede dotar a ese mundo posible, procedente del significado referencial, de valores conceptuales explícitos.
- *Implícito*: el espectador construye significados no evidentes o de tipo simbólico, de acuerdo con una adjudicación de valor de verdad al discurso de origen.
- *Sintomático*: 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 que lo denominaremos *voluntad denotativa en origen*, los dos restantes apuntan hacia la construcción del sentido del film.

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 (Ricoeur, 1999: 74) 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, pero la “explicación” es una «operación de segundo grado que se halla inserta en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes a esta labor de estructuración que el lector acompaña» (Ricoeur, 1997: 494) y que permite dotar de sentido a la obra.

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 (Kerbrat-Orecchioni, 1977: 205) y hace sospechosa la idea ilusoria de un discurso verdadero, adecuado y conforme con la norma establecida.

6. Métodos de análisis.

David Bordwell, desde una posición neoformalista, ha teorizado ampliamente sobre el análisis de los films. Su aportación es importante y nos permite establecer algunos elementos claves. Así, cuando afirma que «debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto no indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 98), está reivindicando la importancia de lo que a partir de este momento denominaremos *parámetros contextuales* y que, para nuestra elaboración posterior, implican:

1. El estudio sobre las condiciones de producción del film
2. La reflexión sobre la situación económico-político-social del momento de su producción
3. La incorporación de principios ordenadores tales como género, estilemas autorales, *star-system*, movimiento cinematográfico, etc.

4. El estudio sobre la recepción del film, tanto en su momento como a lo largo de los años, si fuera de cierta antigüedad.
5. La inscripción o no en un modelo de representación determinado.

Todos estos elementos son un soporte necesario para documentar nuestro trabajo analítico y es evidente que tienen un peso importante en la posterior interpretación del film. Soslayarlos, implicaría dejar de lado un pilar imprescindible y, con toda seguridad, el fracaso de nuestro proyecto.

El espectador llega al film con esquemas que derivan, en parte, de la experiencia con normas extrínsecas. El observador aplica estos esquemas al film, emparejando las expectativas adecuadas de las normas con su realización dentro del film. Las mayores o menores desviaciones de estas normas sobresalen como prominentes. Al mismo tiempo, el observador está alerta respecto a cualquier norma establecida por el propio film; estas normas intrínsecas pueden coincidir con, o desviarse de, las convenciones del conjunto extrínseco. Finalmente, el espectador puede encontrar elementos destacados, los momentos en que el film diverge en cierto grado de las normas intrínsecas. En una especie de proceso de *feedback*, estas desviaciones pueden, entonces, compararse con las normas extrínsecas pertinentes. En el transcurso de este proceso, tanto las normas extrínsecas como las intrínsecas establecen paradigmas, o conjuntos generales de alternativas que forman la base de los esquemas, asunciones, inferencias e hipótesis del espectador (Bordwell, 1996: 153)

Esta cita nos presenta un desarrollo muy exacto del proceso que tiene lugar en la mente del espectador de cara a la interpretación del film, pero la predisposición de Bordwell hacia el modelo de representación hegemónico le lleva a destacar una y otra vez la necesaria presencia de relaciones causa-efecto y a regir el proceso hermenéutico por una serie de esquemas (de categoría, de persona, de organización textual) y patrones prototípicos que, a la postre, devienen un corsé hermenéutico excesivamente ajustado a modelos semánticos preestablecidos.

Como ya habíamos visto anteriormente, propone este autor la distinción de cuatro niveles de significación: referencial, explícito, implícito y sintomático. El proceso interpretativo se dirigiría fundamentalmente a los dos últimos, ya que el orden de reflexión por parte del espectador sería:

1. El observador puede construir un "mundo" concreto, ya sea abiertamente ficticio o supuestamente real. Al encontrar sentido a un film narrativo, el espectador construye alguna versión de la *diégesis*, o un mundo espacio-temporal, y crea una historia (*fábula*) que tiene lugar dentro de sus límites. (...)
2. El observador puede subir a un nivel superior de abstracción y asignar un significado conceptual u "objeto" a la *fábula* y *diégesis* que ha construido. (...) Los significados referencial y explícito constituyen lo que habitualmente se denomina significados "literales".
3. El observador también puede construir significados disimulados, simbólicos o *implícitos*. (...)
4. Al construir los significados de tipo 1 y 3, el espectador da por supuesto que la película "sabe" más o menos lo que está haciendo. Pero el observador también puede construir los significados *reprimidos* o *sintomáticos* que la obra divulga "involuntariamente". (Bordwell, 1995: 24-25)

Observamos, pues, que nos hallamos ante una serie de formulaciones sobre la significación pero no ante una reflexión sobre cómo se construye esa significación en el interior

del film, por medio de qué relaciones entre los elementos significantes. El autor habla de patrones y esquemas adaptados a valoraciones semánticas y estructura un orden de elaboración:

El oficio del intérprete consiste primordialmente en adscribir significados implícitos y sintomáticos a las películas. (...)

Podemos considerar que este proceso implica cuatro actividades. Una vez se ha seleccionado la película:

1. *Se asume que los significados más pertinentes son implícitos, sintomáticos, o ambas cosas (...)*
2. *Se destacan uno o más campos semánticos (...)*
3. *Se traza el mapa de los campos semánticos sobre la película en diversos niveles, correlacionando las unidades textuales con características semánticas (...)*
4. *Se articula un argumento que demuestre la innovación y validez de la interpretación*
(Bordwell, 1995: 59-60)

Nos encontramos aquí con una posible deriva del significado, si, como reza el punto 4, la articulación de una demostración de la interpretación es un proceso *a posteriori*. Desde luego no es nuestra intención restar validez a la propuesta de Bordwell, por otro lado muy elaborada y razonada, sino establecer que no responde plenamente a los criterios que nos hemos fijado como meta. En cualquier caso, nosotros nos aliamos mucho más con la formulación de Stanley Cavell (1999: 218):

La asignación de significado a las posiciones y las progresiones de la cámara, y de si su movimiento en un caso determinado es breve o prolongado, de acercamiento o alejamiento, ascendente o descendente, rápido o lento, continuo o discontinuo, es lo que yo entiendo por análisis de una película. Este proceso requiere actos críticos que determinen por qué el acontecimiento cinematográfico es lo que es aquí, en este momento de esta película; que determinen, de hecho, lo que es el acontecimiento cinematográfico. Una cámara no puede, en general, demorarse o progresar, limitarse a ser continua o discontinua; tiene que demorarse en algo, y avanzar o pasar por fundido de algo a algo. Del mismo modo que la mente por lo general no puede sólo pensar ni el ojo sólo ver, sino que tiene que pensar en algo, mirar algo o apartar la mirada de algo.

Cualquier superficie que acepte la luz de una proyección es (puede servir como) una pantalla de cine. Este hecho puede tener o no significado ontológico, dependiendo de qué entendamos por significado ontológico, pero es lo que hace posible la especial cercanía y la especial distancia entre la representación que hace una película de la proyección de una película (el encuadre de la película representada es menor que el encuadre de la proyección en curso) y la proyección en una película de una proyección (en la que los encuadres coinciden), que viene a ser la proyección de esa película

Aparece aquí otro tipo de relaciones que apuntan hacia un hecho fundamental: *el film construye sus códigos en el interior del discurso, cada película genera su propia codificación (coincidente o no con los parámetros dominantes)*. El proceso de interpretación está, pues, íntimamente ligado al descubrimiento de ese mecanismo autocodificador, de ahí que hablásemos anteriormente de la imbricación entre descripción e interpretación.

Para las teorías que valoran fundamentalmente la recepción del film, se trata de *interrogar la forma del film*, como texto, para buscar elementos de puesta en escena, de codificación o de tipo de imagen. Como resultado, el sentido aparecerá tras las relaciones entre signos y actores

sociales; la interpretación se orienta hacia la comprensión de cómo se producen y actúan las diferentes motivaciones y de qué forma nacen y se incorporan al entramado social (Esquenazi, 2000: 26). El punto de partida del análisis consiste en una batería de preguntas (Odin, 2000: 56-57):

- ¿Qué tipo/s de espacio/s permite construir el texto?
- ¿Qué tipo/s de puesta en forma discursiva acepta?
- ¿Qué relaciones afectivas es posible instaurar con el film?
- ¿Qué estructura enunciativa autoriza a producir?

Las respuestas conducen a encontrar *procesos* analizables como *operaciones* cuya combinación permite de inmediato construir *modos* de producción de sentido. La diferenciación con otros planteamientos estriba en la adjudicación casi en exclusiva que se hace a la posición del espectador y, sobre todo, a sus condiciones de recepción. Aunque la importancia es innegable, pueden dejarse de lado aspectos no menos importantes.

Indudablemente, cada posición espectral condicionaría una dirección de sentido que afectará a las conclusiones del analista. Preferimos, por nuestra parte, no descartar ninguna de las posibilidades y trabajar con una meta unificadora de criterios. Históricamente, el análisis filmico se ha ocupado de tres grandes cuestiones (Montiel, 2000: 34-36):

- El análisis de la imagen y el sonido o de la representación filmica
- El análisis del relato o de las estructuras narrativas
- El análisis del proceso comunicativo y del espectador por él construido

Lo cual nos lleva a tres parámetros: formales, narratológicos y contextuales. El último ya lo hemos tratado anteriormente al detenernos en las teorías de David Bordwell, aprovechando ese momento para fijar nuestra propuesta, que más tarde retomaremos. Los otros dos forman parte del proceso de descripción vinculado directamente al *découpage* del film.

¿Es el análisis una teoría o una forma de teorizar? Esta es una cuestión de indudable interés, puesto que hay similitudes muy específicas entre ambos procesos (Aumont y Marie, 1988: 11):

- Ambos parten del hecho filmico, pero llegan con frecuencia a reflexiones profundas sobre el hecho cinematográfico
- Ambos tienen una relación ambigua con la estética, a veces rechazada, olvidada o negada, pero importante en la elección del objeto
- Ambos, finalmente, tienen un lugar esencial en la institución docente, y muy especialmente en las universidades y los institutos de investigación.

Lo cierto es que el análisis puede tener como objetivo la demostración de una teoría, o servir de apoyo para ella, con lo que, siendo procedimientos y/o elaboraciones diferentes, pueden

confluir en determinadas situaciones. El análisis puede servir para verificar, para demostrar o para proponer una teoría, con lo que su importancia no puede ser obviada en modo alguno. En la historia del cine cabe destacar sucintamente algunos hitos en este sentido, tales como la reflexión que hace Eisenstein en 1934 sobre la secuencia de las golos de *El acorazado Potemkin*; la aparición de las “fichas filmográficas” entre 1943 y 1945, en las que se incluye la ficha técnica y artística de las películas, otra de carácter descriptivo y analítico, e incluso sugerencias para los debates en sesiones de cine-fórum, actividad que abocaría a la creación del *IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos)* de la mano de Marcel L’Herbier; o la famosa política de los autores llevada a cabo por la revista *Cahiers de Cinéma* en los años 50. Hoy en día, herramientas como el vídeo o el DVD hacen mucho más asequible la posibilidad de analizar en profundidad los films.

El objetivo del análisis también determina tipologías:

- El film como demostrativo de una teoría
- El film en el seno de y como la obra de un cineasta. Idiosincrasias
- El film mayor, obra reconocida, para abundar en sus direcciones de sentido
- Análisis como espacio para habar sobre el placer de la interpretación de un film o teorizar sobre él (Noguez, 1980: 191-192)

En lo que concierne a la importancia del contexto para cualquier tipo de análisis filmico, en definitiva, para la comprensión *completa* de un film, es indudable que no se puede negar la importancia de que los textos filmicos, como cualquier otro tipo de textos culturales, surgen en determinados contextos socioeconómicos, históricos y culturales que los hacen posible. No obstante, cabe destacar que el contexto deja su huella en el propio texto y, por tanto, sería posible caminar hacia una “reconstrucción del contexto” desde la propia materialidad del texto, como recomienda Santos Zunzunegui. En este sentido, consideramos que el estudio de los aspectos económicos, o socioeconómicos y políticos, tan gratos a los estudios culturales, y de otros de carácter más historiográfico, tecnológico, sobre las condiciones de producción, distribución y exhibición de los films, etc., pueden tener más interés si se abordan desde la propia materialidad de los textos. Este pequeño matiz puede servirnos para mostrar la pertinencia del planteamiento semiótico clásico, que en realidad nunca ha negado la importancia del estudio del contexto como marco fundamental para comprender los mecanismos de producción de sentido que produce el texto, como se desprende de la obra de Bettetini, Casetti o del propio Umberto Eco. De este modo, no procede establecer una fractura insuperable entre las aproximaciones textuales o semióticas y las que se han articulado desde el ámbito de los estudios culturales, aunque la diferencia entre ambas es manifiesta cuando se trata de determinar de dónde ha de surgir el análisis: para una

concepción semiótica, desde el propio artefacto material –el texto filmico-; para los estudios culturales, postestructuralistas, feministas o deconstruccionistas, con frecuencia, desde fuera del texto filmico.

Se nos ha abierto hasta aquí una amplia gama metodológica que se debe reforzar con la mención al uso del análisis desde una perspectiva parcial. Hablamos en un doble sentido: 1) desde ópticas concretas, históricamente muy productivas, como es el caso del análisis desde la perspectiva de género, del psicoanalítico, sociológico, historiográfico, tecnológico, estético o economicista; y 2) a partir de fragmentos de films o de secuencias-tipo que condensan gran parte del valor significativo de la obra (esto es muy habitual en los inicios y finales de las películas). No vamos a detenernos aquí en el estudio de cada una de estas propuestas teóricas, pero conviene reflejar al menos bajo qué condiciones podemos trabajar sobre una parte de un film en lugar de hacerlo sobre la totalidad:

- 1) El fragmento escogido para el análisis debe estar claramente delimitado como tal (coincidiendo con un segmento o subsegmento del film)
- 2) Debe ser en sí mismo consistente y coherente, atestiguando una organización interna suficientemente explícita
- 3) Debe ser representativo del film en su totalidad. Esta noción no es absoluta y debe ser evaluada en cada caso particular en función del tipo de análisis y de aquello que se desea obtener en concreto (Aumont y Marie, 1988: 89)

7. Propuesta de un modelo de análisis.

La ponencia que presentamos se enmarca en el contexto de un Proyecto de Investigación, dirigido por Javier Marzal Felici, y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, que lleva por título “Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso filmico”, que deberá desarrollarse en los próximos tres años. En esta fase de la investigación, se ha estimado necesario la celebración de un Congreso Internacional sobre la *naturaleza del análisis filmico*, como el que tiene lugar en estos días. Las intervenciones de especialistas en el Curso de Verano que celebramos en Castellón el pasado mes de julio de 2005, la celebración de este Congreso en Madrid, con la participación de académicos de prestigio y decenas de estudiosos de la cuestión, y la invitación a diferentes personalidades en este campo a la Universitat Jaume I, a lo largo del presente curso 2005-06, constituye el amplio marco para el despliegue de una reflexión profunda sobre las metodologías del análisis del texto filmico.

En este sentido, debemos señalar que la finalidad última del proyecto de investigación es la elaboración de un extenso catálogo de los principales recursos expresivos y narrativos que pueden identificarse en el discurso cinematográfico. La creación de una base de datos en soporte hipermedia, rica en cuantiosa información técnica sobre los films, es una herramienta muy útil para facilitar el conocimiento de nuestro patrimonio cinematográfico y, al mismo tiempo, para favorecer una aproximación crítica al estudio del cine.

Desde nuestra perspectiva de trabajo, más atenta a los efectos sociales, históricos, estéticos, éticos y operacionales de los medios audiovisuales, la aproximación sociocultural al cine como medio de comunicación de masas debe traducirse en el desarrollo de instrumentos conceptuales y materiales que sirvan de ayuda para comprender los discursos filmicos. De este modo, la elaboración de una base de datos audiovisual sobre los recursos expresivos y narrativos del medio filmico constituye una oportunidad excepcional para reflexionar sobre la propia naturaleza del medio, del análisis cinematográfico, e incluso sobre la de esos mismos recursos.

Cuando hacemos referencia a una catalogación de recursos expresivos y narrativos en el campo del discurso cinematográfico, estamos refiriéndonos a la identificación y ejemplificación de conceptos y técnicas que agruparíamos en tres grandes apartados:

1. *Elementos profilmicos*: referidos a conceptos como la iluminación, los decorados, el vestuario, la caracterización del personaje, el atrezzo, etc. Cada uno de estos items remite a la utilización de muy distintas técnicas, estilos y concepciones artísticas o industriales que serían convenientemente identificados y ejemplificados.
2. *Elementos filmográficos*: en este apartado trataríamos todos los conceptos clásicos como ejes, plano, escena, secuencia, parámetros fotográficos, elementos compositivos, tipos de angulaciones de cámara, tipos de planos según su duración y su escalaridad, movimientos de cámara, etc.
3. *El montaje y la postproducción*: conceptos de *raccord* y de puesta en serie, tipología de *raccords*, efectos de montaje, figuras y técnicas de la banda sonora, tipos de montaje, tipologías de títulos de crédito, etc.

La ejemplificación de cada uno de los ítems se realizará con fragmentos de películas importantes (escenas y secuencias) de la historia del cine mundial, atendiendo en lo posible a títulos significativos de la historia del cine español y del cine latinoamericano (también portugués, por razones de mutua colaboración con entidades de este país). Por otro lado, se ofrecerá un detallado análisis de cada uno de estos fragmentos, y exhaustivas fichas técnicas de cada film utilizado, con el fin de desarrollar una base de datos tipo glosario, tanto de términos técnicos como de profesionales del medio (artistas y técnicos, es decir, actores, actrices, directores,

productores, directores de fotografía, directores artísticos, compositores musicales, técnicos de sonido, expertos en animación y efectos especiales, etc.). Asimismo, se contempla la posibilidad de abordar una caracterización de los principales géneros y corrientes estéticas cinematográficas, no sin cuestionar la propia naturaleza de los conceptos teóricos implicados por la presente investigación. Finalmente, se pretende propiciar un debate científico en torno a la naturaleza del análisis filmico, enfrentando las diferentes metodologías existentes y los fundamentos epistemológicos de las distintas corrientes de trabajo.

El objetivo final del proyecto de investigación, a desarrollar en tres años, nos permitirá producir materiales en formato texto e hipermedia, DVD-ROM y lenguaje xml, de tal forma que toda la información estará a disposición de estudiantes, docentes y profesionales del medio a través de Internet, y será posible la interactividad, pensada fundamentalmente para el acceso y contraste de datos que puedan enriquecer la base de datos multimedia a elaborar.

Como se puede constatar, la finalidad última del presente Proyecto de Investigación es realmente de una gran ambición, pero ya hemos adquirido cierta experiencia en este sentido, aunque a una escala más pequeña, con otro Proyecto de Investigación que ha derivado en el desarrollo de una base de datos relacional para el análisis de la imagen fotográfica², que sirve de prototipo, en muchos sentidos, a la que ahora nos proponemos construir (esta documentación es consultable de forma abierta en <http://www.analisisfotografia.uji.es> y está traducida al inglés, francés y portugués; las entradas superan hoy por hoy los 200.000 visionados mensuales).

Uno de los aspectos fundamentales, pues, de nuestra investigación, pasa por el desarrollo de una metodología de análisis del texto filmico para su aplicación en los microanálisis filmicos que habremos de realizar como elemento de apoyo básico de la catalogación de recursos expresivos y narrativos. Así pues, desarrollamos a continuación nuestra propuesta ordenada de análisis, a modo de modelo, pero sin voluntad reguladora alguna. Se trata de una posibilidad, entre muchas, que, en nuestro criterio, otorga las herramientas suficientes y permite obtener resultados eficientes. Seguimos, en gran parte, las orientaciones establecidas por Vanoye y Goliot-Lété en *Précis d'analyse filmique* (1992), por lo que no explicitaremos las referencias de página para evitar su aparición redundante a lo largo del texto. La ordenación, no obstante, y la disposición global del modelo, es nuestra.

Los trabajos a realizar por el analista llevarán, pues, este orden:

² Nos referimos al Proyecto de Investigación financiado por la Convocatoria de Proyectos de Investigación BANCAJA-UJI de la Universidad Jaume I, código I201-2001, dirigido por el Dr. Rafael López Lita, y que se desarrolló el periodo 2001-2004. Los investigadores que han participado en dicho proyecto fueron Dr. José Aguilar García, D. Hugo Domènech Fabregat, Dr. César Fernández Fernández, Dr. Francisco Javier Gómez Tarín, Dña. Jessica Izquierdo Castillo, D. Agustín Rubio Alcover y Dr. Emilio Sáez Soro.

1. Fase 1: estudio del nivel contextual.

1.1. Recopilación de información documental:

- 1.1.1. *Condiciones de producción, distribución y exhibición del film*
- 1.1.2. *Situación contextual en el momento de su estreno*
- 1.1.3. *Recepción desde su estreno a la actualidad*
- 1.1.4. *Informaciones de interés sobre equipos técnico y artístico, participantes en el film.*
- 1.1.5. *Bibliografía: estudios críticos sobre la obra a analizar*

1.2. Découpage: plano a plano, bien mediante la descripción de cada uno de ellos, bien (o además) mediante la captura de fotogramas.

1.3. Determinación de la existencia de principios ordenadores e inscripción o no en un modelo de representación determinado, corriente o escuela cinematográfica.

1.4. Adscripción genérica del film: identificación de rasgos genéricos.

1.5. Reconocimiento de estilemas de autor.

1.6. Decisión sobre los objetivos concretos del análisis (gesto semántico)

2. Fase 2: estudio de la materialidad del film.

2.1. Generación de instrumentos de análisis:

- 2.1.1. *Segmentación*
- 2.1.2. *Descripción de imágenes*
- 2.1.3. *Cuadros, gráficos, esquemas*
- 2.1.4. *Fotogramas*
- 2.1.5. *Extractos*
- 2.1.6. *Croquis, bandas sonoras, etc.*

2.2. Plasmación escrita del análisis:

2.2.1. Ficha técnica y artística.

2.2.2. Parámetros contextuales (1)

- 2.2.2.1. *Contexto de la producción: condiciones socio-económicas*
- 2.2.2.2. *Contexto socio-político*
- 2.2.2.3. *Determinaciones tecnológicas en producción y exhibición*
- 2.2.2.4. *Inscripción o no en un modelo de representación*
- 2.2.2.5. *Características genéricas y estilemas de autor*

2.2.3. Análisis textual:

- 2.2.3.1. *Sinopsis.*
- 2.2.3.2. *Estructura.*
- 2.2.3.3. *Secuenciación o análisis textual propiamente dicho: aquí comienzan a aparecer elementos de relación entre los distintos parámetros (primera fase del proceso interpretativo)*

Nuestra división del film en unidades pertinentes de lectura se apoya sobre tres criterios: unidad de lugar, de personaje y de acción o de tono (función dramática). Estas pertinencias se combinan de dos maneras en la producción de diversos tipos de segmentos autónomos. El más frecuente es el segmento estático: obedece esencialmente a la unidad de lugar y, accesoriamente, a la de personaje, y corresponde de una manera general a la “escena”, según Christian Metz (aunque ciertos ejemplos, de hecho cuando contienen diversas duraciones, apuntan mejor a la categoría de la secuencia)...

El segundo tipo de unidad narrativa, es el segmento “activo”. Estos fragmentos son más complejos y a menudo más largos que los precedentes, modelados y dominados por la unidad de acción, dependen del lugar o del personaje. Conservan un espacio dominante y un juego de personajes que se combina libremente a medida que se desarrolla la acción. La banda sonora juega un papel importante en la unificación de un mayor número de decorados, de tipos de luz, de encuadres, de ángulos de toma de vista, etc. (Williams, 1980: 234-235)

3. Fase 3: análisis de los recursos expresivos y narrativos

3.1. Recursos expresivos:

3.1.1. **Composición y fotografía**

- Duración
- Angulo de la toma de vistas
- Fijo o móvil / plano secuencia
- Escala
- Encuadre
- Profundidad de campo
- Situación del plano en el seno del montaje
- Definición de la imagen (color, grano, composición)
- Iluminación (técnicas y estilos)

3.1.2. **Profilmico**

- Decorados
- Atrezzo
- Vestuario
- Maquillaje
- Encuadre

3.1.3. **Relaciones entre sonido e imagen**

- Tres materiales de la expresión sonora: palabras, ruidos, músicas
- Tres tipos de relación entre sonido e imagen: *In*, fuera de campo, *off*
- Registro de sonido: directo, postsincronizado, mezclas; sincronismo, asincronismo o no sincronismo, encabalgamientos, contrapunto, etc...
- Escritura y registro de diálogos: no escritos, improvisados en registro directo; escritos, aprendidos y tomados con registro directo; escritos postsincronizados; doblados
- Efectos sonoros
- Silencios y fuera de campo sonoro

3.1.4. **Composición musical**

- Adscripción genérica y estilística
- Rasgos formales e instrumentales
- Significaciones y simbologías

3.1.5. **Interpretación actuarial**

- Gestualidad, dicción, interpretación
- Adscripción a estilos y tendencias interpretativas

3.2. Recursos narrativos:

3.2.1. **Guión** (*si se dispone de un guión de rodaje, estudio de sus relaciones con el resultado de la puesta en escena*)

3.2.2. **Relato, narración, diégesis Personajes y trama.**

3.2.3. **Narrador e instancia narratorial.**

3.2.4. **Relaciones personaje-narrador.**

3.2.5. **Punto de vista y punto de escucha.**

- Desde un punto de vista visual: de dónde, de dónde se toma, dónde se sitúa la cámara
- Desde un punto de vista narrativo: quien narra, quien ve, de qué punto de vista narra
- Desde un punto de vista ideológico: opinión de la mirada y su manifestación
- Lo mismo para el sonido: de dónde, quien escucha... Distinción entre

objetivos y subjetivos

3.2.6. Enunciación filmica.

- Construcción del espacio filmico (tipo de montaje, simbolismo espacio, fuera campo, etc.)
- Construcción del espacio filmico (tipo de montaje, tiempo subjetivo, simbólico, elipsis, duración, catálisis, etc.)
- Marcas textuales (enunciador / enunciatario)
- Miradas de los personajes
- Transparencia, sutura, verosimilitud
- Relaciones intertextuales

4. Fase 4: interpretación global del texto filmico.

4.1. Parámetros contextuales (2)

4.1.1. Recepción del film, desde su estreno hasta la actualidad

4.1.2. Interpretaciones ajenas.

4.2. Interpretación del analista: ajustada a los objetivos trazados, puede incluir juicios de valor de todo tipo, planteamientos ideológicos, políticos, etc. Entre otras categorías interpretativas, se podrá hacer referencia a conceptos como ambigüedad, autorreflexividad, clasicismo, barroquismo, manierismo, etc.

Siempre se deberá tener en cuenta la base descriptiva para no caer en la deriva de sentido o en interpretaciones aberrantes.

5. Fase final: Otras informaciones de interés y anexos.

La fase interpretativa correspondería a la interpretación global del texto filmico, cuya naturaleza es fundamentalmente subjetiva, poniendo el acento en la existencia de estilemas (expresivos o narrativos) contradictorios o no, cómo se construye la aspectualización y focalización del texto filmico, a través del examen de la articulación del punto de vista y los modos de representación de espacio y tiempo, qué tipos de relaciones y oposiciones intertextuales se pueden reconocer, así como una valoración crítica del film, cuando proceda.

En este nivel interpretativo es recomendable seguir el llamado “principio de parsimonia”, que consiste en la elección de la hipótesis interpretativa más sencilla entre las múltiples que puedan surgir, como proclaman algunos filósofos de la ciencia como Cohen o Nagel. Se dice que “una hipótesis es más sencilla que otra si el número de tipos de elementos independientes es menor en la primera que en la segunda” (Arnheim, 1979: 75). Se trata de ofrecer una lectura crítica del film desde una visión de totalidad, para lo cual habrá de hacerse una síntesis de los aspectos tratados más relevantes, aunque bajo una o varias perspectivas que relacionen las diferentes hipótesis enunciadas durante el análisis. Entre los conceptos que pueden surgir a lo largo del análisis filmico, podemos citar las nociones de ambigüedad y autorreflexividad, como explica Umberto Eco (1979). La *ambigüedad* se refiere al grado de abertura de las significaciones del texto estudiado, por oposición a la univocidad de una lectura. La *autorreferencialidad*

remitiría a la capacidad de la obra de arte para suscitar una reflexión sobre la propia naturaleza del texto artístico, en nuestro caso, del texto fílmico. Algunos estudiosos emplean la expresión “mise en abîme” para referirse a la presencia, en el propio texto, de elementos que remiten a la propia naturaleza representacional del texto audiovisual. También puede utilizarse el término *metadiscursividad*. El estudio del espacio, tiempo y acciones de la representación, así como de la articulación del punto de vista, son los ítems del análisis en los cuales se habrá detectado la presencia de estos rasgos estructurales que apuntan hacia la “poética de la obra abierta”.

También se puede hacer referencia a la posibilidad de reconocer algunas prácticas significantes como encuadrables en las categorías *representación clásica* versus *representación barroca*, como fueron definidas por Wölfflin (1985). Una concepción clásica consistiría en la existencia de una visión parcelada del mundo (puntualidad, fragmentariedad); presentación de la organización del mundo en planos diferenciados; simetría como peso estructural; claridad absoluta (legibilidad de espacio, tiempo y acción); y temporalidad discontinua (instantaneidad). La concepción barroca de una representación fílmica consistiría, por el contrario, en la existencia de una visión encadenada, entrelazada del mundo; preeminencia de la profundidad en la representación; dominio de las formas atectónicas (con continuidad más allá del fuera de campo); prevalencia de la idea de unidad absoluta; claridad relativa (Wölfflin decía que “la revolución del barroco es la que permite por primera vez a la luz extenderse por el paisaje en manchas libres”); y duratividad temporal (continuidad, atemporalidad). En algunos análisis fílmicos se puede encontrar la utilización del término *manierismo* para describir determinados modos de representar. Se trata, como afirma Hauser (1974), de un concepto complejo en el que prevalece una tensión entre elementos estilísticos antitéticos. Históricamente, el manierismo es un estilo pictórico que surge a finales del Renacimiento, en el que se manifiesta el artificio, la forma, *la manera*, como síntomas de una expresión intelectualizada y deformada que oculta, en el fondo, un profundo drama (emotivo también) de desencuentro y problematización con lo externo y lo interno. Algunos textos fílmicos podrían ser descritos, pues, como manieristas.

No queremos finalizar la exposición de nuestra metodología de análisis, sin olvidar que el *placer visual* es un factor clave en la recepción de las imágenes. Cabría añadir que la propia actividad analítica no está exenta de placer, ya que entender (o creer entender) el sentido oculto (o sentidos ocultos) en el texto fílmico es una actividad que también proporciona placer. Un sentimiento placentero que parece estar causado por el hecho de que se ha alcanzado el éxito de la empresa analítica.

8. El análisis fílmico en la práctica: una propuesta de trabajo.

Sin duda, se podría objetar ante una metodología de análisis como la que acabamos de exponer que es siempre más fácil enunciar cómo debe ser un análisis fílmico que mostrar en la práctica la aplicación de esta metodología de análisis a un determinado conjunto de películas. Los autores de la presente propuesta analítica participan en un proyecto editorial que constituye la prueba material de que es posible aplicar la metodología de análisis que acabamos de presentar. Nos referimos a la Colección de libros “Guías para Ver y Analizar Cine”, nacida en 1996, y publicada por las editoriales Nau Llibres de Valencia y Octaedro de Barcelona, que ya acumula 34 títulos hasta el momento.

La pregunta obligada que debemos hacernos es qué ofrece esta Colección que no esté ya presente en otras Colecciones de libros de análisis de películas. A nuestro modo de ver, hay aspectos muy destacables que hacen muy singular y específica la Colección “Guías para Ver y Analizar Cine” frente a otras propuestas:

1. A diferencia de la mayoría de Colecciones, tenemos un planteamiento metodológico muy claro que tratamos de mantener a lo largo de los distintos títulos, cosa bastante complicada cuando cada película posee sus propias peculiaridades y cada texto está escrito por autor o autores distintos. Esta metodología de trabajo común es, no obstante, profundamente respetuosa con la naturaleza de cada película. Somos conscientes, en este sentido, que no se puede forzar el texto fílmico para que sea éste el que se pliegue a un método de trabajo.
2. Desde nuestro punto de vista, lo que nos diferencia profundamente del resto de Colecciones de análisis fílmicos es el funcionamiento, la forma de trabajar del Consejo de Redacción y de los Directores de esta Colección: nuestro reto consiste en trabajar estrechamente con los autores. Esta forma de trabajo en equipo va mucho más allá de la mera corrección de posibles erratas o de sugerencias de estilo. Cada manuscrito es debatido con profundidad, incluso participando en la redacción final del libro. Así, se acaba creando un clima de trabajo, de tal modo que tanto los autores como los responsables de la Colección, nos sentimos implicados de manera muy directa en cada uno de los títulos.
3. También es muy importante destacar que en todo momento tratamos de articular un discurso que resulte claro y preciso, aunque no por ello superficial. Hacemos nuestro el famoso dicho que dice “la claridad es la cortesía del filósofo”, intentando analizar cada película con la mayor profundidad posible. Esto está suponiendo, en la práctica, un verdadero esfuerzo por parte de todos, ya que muchas veces no resulta fácil (a

menudo, los teóricos e historiadores del cine somos víctimas de nuestro propio metalenguaje descriptivo, lo que espanta –a veces con razón- a muchos lectores).

4. El objetivo último de nuestra Colección es resaltar la importancia del análisis fílmico y la necesidad de utilizar el cine, bien como recurso transversal, bien como objeto de estudio en sí mismo, partiendo de un análisis inmanente de la propia película, es decir, no utilizando el film simplemente como mera excusa para ilustrar una clase teórica de historia, literatura, filosofía, psicología, sociología, etc. Tratamos de deconstruir y mostrar las estrategias de producción de sentido que habitan en el entramado textual de cada película. Nuestra perspectiva de trabajo, vocacionalmente interdisciplinar, es un intento de compatibilizar el análisis textual y el estudio de las condiciones de producción, distribución y exhibición de las películas, sin olvidar los aspectos históricos, sociológicos, estéticos, tecnológicos y económicos que nos permiten comprender también su *complejidad textual*.
5. Finalmente, creemos profundamente en la necesidad de ofrecer una visión abierta del análisis crítico de los films, y es por ello que en la Colección han participado expertos de las corrientes y perspectivas metodológicas más diversas que, en última instancia, han sabido adaptarse a la mecánica de trabajo desarrollada años atrás. Debemos decir, en este sentido, que es muy importante que exista una diversidad de voces y de propuestas metodológicas, precisamente para contrarrestar los efectos de una cultura cada vez más monocromática y pobre, amenazada por las consecuencias de la globalización económica. Lo cierto es que cada vez existe una competencia más feroz en el campo editorial, cada vez hay más libros y, al mismo tiempo, cada vez se leen y se compran menos libros.

Todo ello se enmarca en un proyecto más amplio de alfabetización audiovisual, que es en última instancia lo que nos mueve a trabajar en esta línea, y determina la investigación con que estamos comprometidos, porque, a diferencia de lo que afirman los autores de *El nuevo Hollywood*, en nuestra opinión la “comprensión” de los films y de otras formas de comunicación audiovisual no es una realidad, y este hecho es algo que compromete, incluso, la salud de la sociedad democrática en la que vivimos, porque el ciudadano no capacitado para analizar el bombardeo de imágenes al que se ve sometido es un individuo sin capacidad de elección y sin criterio para discriminar entre las representaciones que le llegan.

En definitiva, nuestra motivación es, sobre todo, disfrutar apreciando el cine y ayudar a entender y valorar el texto fílmico desde el lado del análisis crítico. Porque el análisis no está ni

mucho menos reñido con la dimensión lúdica del cine, cuya naturaleza no sólo es entretener sino también ayudarnos a comprender mejor la realidad que nos ha tocado vivir.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, RUDOLF (1979): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.
- AUMONT, JACQUES ET MARIE, MICHEL (1988): *L'analyse des films*, París, Nathan.
- AUMONT, JACQUES (1996): *A quoi pensent les films*, París, Séguier.
- BARTHES, ROLAND (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, ROLAND (1980): *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- BONITZER, PASCAL (1976): *Le Regard et la voix*, París, 10/18.
- BORDWELL, DAVID Y THOMPSON, KRISTIN (1995a): *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, DAVID (1995b): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, DAVID, STAIGER, JANET Y THOMPSON, KRISTIN (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.
- CARMONA, RAMÓN (1993): *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra.
- CAVELL, STANLEY (1999): *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- COMPANY, JUAN MIGUEL; MARZAL, JAVIER (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.
- ECO, UMBERTO (1987): *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen.
- ECO, UMBERTO (1979): *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- ESQUENAZI, JEAN-PIERRE, «Le film, un fait social», en ESQUENAZI, JEAN-PIERRE Y ODIN, ROGER (COORDS.) (2000): «Cinéma et réception», *Reseaux*, vol. 18 num. 99, París, Hermes Science Publication.
- GARDIES, ANDRE (1993): *Le récit filmique*, París, Hachette.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1989): *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal.
- GUBERN, ROMÁN (1996): "El cine después del cine" en *Historia general del cine*. Vol. XII, Madrid, Cátedra.
- HAUSER, A. (1974): *Origen de la literatura y el arte modernos I. El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE (1977): *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KUHN, THOMAS (2000): *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- LLINARES, JOAN BAPTISTA (ed.) (1988) : *Nietzsche*, Barcelona, Península, 1988.
- MATTELART, ARMAND Y NEVEU, ERIK (2004): *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Paidós.
- METZ, CHRISTIAN (1971): «Propositions méthodologiques pour l'analyse du film» en KRISTEVA, JULIA; REY-DEBOVE, JOSETTE; UMIKER-SEBOEK, DONNA J. (eds.): *Essais de semiótica*, Berlín, Mouton de Gruyter.
- METZ, CHRISTIAN (1979): *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MILLER, TOBY; GOVIL, NITIN; MCMURRIA, JOHN; MAXWELL, RICHARD (2005): *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona, Paidós Comunicación 162.
- MITRY, JEAN (1978): *Estética y psicología del cine*. Vol. 1 y 2, Madrid, Siglo XXI.

- MONTIEL, ALEJANDRO (2002): *El desfile y la quietud (Análisis filmico versus Historia del Cine)*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (1980): “Fonction de l’analyse, analyse de la fonction” en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros.
- ODIN, ROGER (2000): « La question du public. Approche sémio-pragmatique », en ESQUENAZI, JEAN-PIERRE Y ODIN, ROGER (COORDS.), « Cinéma et réception », *Reseaux*, vol. 18 num. 99, Paris, Hermes Science Publication.
- RICOEUR, PAUL (1997): “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, en ARANZUEQUE, GABRIEL (ED.), *Horizontes del relato*, Madrid, Cuaderno Gris, 1997.
- RICOEUR, PAUL (1999): *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- SADOUL, GEORGES (1973): *Histoire générale du cinéma*. 6 Vol., Paris, Denoël.
- VANOYE, FRANCIS et GOLIOT-LETE, ANNE (1992): *Précis d’analyse filmique*, Paris, Nathan.
- WILLIAMS, ALAN (1980): “Répétition et Variation. Matrices narratives dans *Seuls les anges ont des ailes*”, en RAYMOND BELLOUR (DIR.), *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion.
- WOLFFLIN, WÖLFFLIN (1985): *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe (original, 1915).
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (1996): *La mirada cercana. Microanálisis filmicos*, Barcelona, Paidós.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.