

Prioridad hermenéutica en la incorporación a la enseñanza del cine y los medios audiovisuales.

Francisco Javier Gómez Tarín*

Universitat de València

Departamento de Teoría de los Lenguajes

Resumen:

Introducción al dispositivo cinematográfico, en un intento de desvelar sus condicionamientos, desde las perspectivas del concepto de representación, percepción y enunciación, con el objetivo de señalar la imperiosa necesidad de privilegiar la interpretación (con sentido crítico) en los alumnos de ESO y Bachillerato. Se trata de sentar las bases sobre las que articular los parámetros docentes, evitando la "ilusión de realidad" que propician los media.

=====

La hegemonía actual de un cine basado en el espectáculo, que hace uso de unos códigos siempre atentos al borrado de la enunciación, que precisa de un potente aparato industrial y publicitario, que obedece a un proceso creciente de mercantilización y que, en fin, está cada vez más cerca de ser un sistema multimedia basado en la infografía y el múltiple tratamiento de la imagen por ordenador, condiciona las reflexiones hacia él: un *medio*¹ que acaba de celebrar su centenario y se siente anciano antes de tiempo. Por ello, no es de extrañar que los estudios más relevantes se orienten hacia el cine de los orígenes o hacia el análisis minucioso de obras esenciales, hoy monumentos en la memoria colectiva; se reflexiona sobre los modos de representación y sus códigos, sobre las distintas teorías que se han dado en su seno, sobre movimientos, vanguardias; se releen y reinterpretan los textos de Eisenstein o Bazin a la luz del contexto sociohistórico en que se produjeron; pero el ámbito de la enseñanza, la esencia misma de la constitución del Sujeto y su conocimiento del mundo, ha quedado una y otra vez al margen, quizás por tener al cine etiquetado como un lenguaje de difícil acceso.

Desde otra perspectiva, una relación bidireccional ha encadenado cine y televisión; ambos medios se han afectado mutuamente pero, sobre todo, la capacidad interpretativa del espectador y sus formas de percepción se han visto alteradas por el influjo del medio televisivo y su omnipresencia en el entorno privado. Nos encontramos

¹ No entraré en la polémica sobre la consideración del cine como arte. En este sentido me permito remitir al texto de WALTER BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.

ante una situación cambiante, que ya se ha deslizado previamente en beneficio de las fórmulas televisivas y consolida sus exigencias. El espectador de hoy no es el mismo del cine de los orígenes, ni el del cine clásico, ni siquiera el que fue hace unos años; el cambio se ha producido a nivel individual y colectivo, quizás afectado por la evolución de un mundo a la deriva que ha impuesto un imaginario unánimemente aceptado.

El audiovisual se ha convertido hoy en el modo de interpretación del mundo; son los ojos de la televisión los que nos dan a ver una “realidad” que pretende ser asumida como tal, pero, sobre todo, el cine ha tenido una preponderancia absoluta en muchos de los cambios que se han producido en las últimas décadas (indudable repercusión en la construcción del imaginario colectivo, capaz de cambiar la moda, la forma de pensar, los modelos de vida e, incluso, la propia percepción de las imágenes). En consonancia con el espíritu de la LOGSE, que atiende a la necesidad de que el alumno de secundaria adquiera la imprescindible competencia comunicativa, y cuyo *bloque 6* de los *objetivos generales* manifiesta la necesidad de *reconocer y analizar los elementos y características de los medios de comunicación, con el fin de ampliar las destrezas discursivas y desarrollar actitudes críticas ante sus mensajes, valorando la importancia de sus manifestaciones en la cultura contemporánea*, se manifiesta como esencial la divulgación, comprensión e interpretación del lenguaje cinematográfico.

Desde la perspectiva de los contenidos, el cine puede y debe cumplir una función esencial de puente. Mucho más importante: el factor motivación (el lenguaje audiovisual atrae más la atención del alumnado y permite abordar temas más próximos a su realidad cotidiana). El cine es un claro vehículo de interrelación entre docentes y alumnos, posibilita una actitud participativa y abre perspectivas insospechadas a la hora de conseguir la competencia comunicativa perseguida como objetivo general. Más importante será cuanto más lo utilicemos desde parámetros que contemplen la transversalidad y la adecuación al contexto social y económico en que se desenvuelven los alumnos. No podemos olvidar que uno de los objetivos esenciales de la LOGSE afecta al *estilo* de la docencia: participativo, democrático y crítico, orientado hacia un clima de comunicación profesor / alumno, alumno / alumno, en el aula. Item más cuanto que se espera de la práctica educativa la asunción de temas transversales como la educación cívica y moral, la educación para la paz, para la no discriminación entre los sexos, la educación ambiental, para la salud, sexual, del consumidor o vial.

Desde estas premisas, debemos acercarnos al cine como medio de comunicación, con sus códigos y aspectos narratológicos específicos. Creemos que, a través de proyecciones de fragmentos, es posible inducir al diálogo (entendido como empatía y patrocinador del espíritu crítico), al debate, enriqueciendo también la expresión oral de los alumnos. La característica esencial de la utilización del cine como medio didáctico estriba en su inter y multidisciplinariedad, que lo capacita para iniciar reflexiones en torno al arte en general, a la lengua, a la literatura, a la narratología, etc. Pero este es un trabajo que no podemos abordar sin ser capaces de desvelar la esencia que se esconde en el seno del *aparato* cinematográfico y su devenir.

La comprensión que tenemos hoy del cine no es en modo alguno la única posible ni la que se dio en su origen. Desvinculando momentáneamente los condicionamientos que han afectado a nuestra visión en su actual estatus, podemos decir que

la percepción nace de la integración unitaria en el psiquismo humano de un conjunto de datos sensoriales (las llamadas sensaciones), a las que se les inviste de sentido, y que conduce a su eventual reconocimiento, por confrontación de experiencias y conocimientos anteriores del sujeto (Gubern, 1994: 29).

Esta definición pone claramente de manifiesto los dos factores esenciales de la percepción: *datos sensoriales* y *reconocimiento*; el segundo de ellos no obedece a una categoría objetiva puesto que las experiencias de cada individuo son diferentes a las de los demás, lo que lleva implícito una multiplicidad de interpretaciones posibles de las sensaciones. Por otro lado, la homogeneización gradual de las experiencias y conocimientos de los miembros de distintos grupos sociales insertos en un determinado contexto, determinará respuestas similares o cada vez más uniformes. Retendremos esta premisa para observar cómo la evolución de los mecanismos de representación no han obedecido a la casualidad.

El cine tiene su esencia en la imagen icónica que es

una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástica - simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre

épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia (Gubern, 1994: 48).

Aparece aquí otro elemento esencial: el de *representación*. En cualquier caso, partamos del entorno físico o del imaginario, lo icónico va a remitir indefectiblemente a un referente y, por consiguiente, se constituye en representación. También retendremos este concepto que nos llevará a la base de la constitución del MRI (*Modo de Representación Institucional*) a través de los primeros años de la experiencia cinematográfica. Si efectuamos un salto en el tiempo para situarnos en los inicios del cinematógrafo veremos que el cine no tenía la misma entidad que la llegada a nosotros, ni en su forma, ni en su expresión, ni en sus mecanismos.

Para los cineastas de los primeros tiempos, el plano funcionaba seguramente como un cuadro autónomo y autosuficiente... El cinematógrafo es, al principio, una máquina para producir fotogramas múltiples (necesarios para componer un plano) y no, al menos en el origen, una máquina para hacer planos... El “lenguaje cinematográfico” es en efecto producto a la vez de la invención de un proceso (el cinematógrafo, que permite rodar planos) y de la introducción de un procedimiento (el ensamblaje, el montaje de diversos planos, de múltiples unidades, con el objetivo de hacer con ellas una sola entidad, un film). Ya que un film, en los comienzos del cine, era un plano o, si se prefiere, un plano - cuadro.(Gaudreault², 1988: 19-20).

Entre 1900 y 1915, el cine es el lugar de una tensión entre dos regímenes divergentes de consumo fílmico (cada uno de ellos relacionado claramente con un tipo de producción específica): el que se establece sobre una relación de “confrontación exhibicionista” entre la pantalla y el espectador y el que presupone, todo lo contrario, una “absorción diegética” de este por la intermediación de aquella. (Gaudreault, 1988: 25).

Las anteriores reflexiones nos indican la posibilidad de un cine con características completamente diversas del instaurado hegemoníamente. Ahora bien, tanto la evolución del cine de los orígenes hacia el MRI, desde el punto de vista de la industria, como los escritos de los primeros teóricos, Riccioto Canudo y Hugo Münsterberg, apuntaban ya hacia la dimensión del cine como Arte y hacia el *viaje inmóvil* (concepto posteriormente desarrollado por Noël Burch). El asentamiento del MRI hacia 1915 puede considerarse

² La traducción es nuestra.

como un triunfo de la burguesía, que consigue estabilizar la estructura cinematográfica tanto en lo que se refiere a contenidos como al lenguaje utilizado, una vez generada la infraestructura necesaria de producción, distribución y exhibición. La *diferencia* del cine de los orígenes se había visto como carencia.

No es en modo alguno inocente la historia del cine construida. Griffith llegará hasta nosotros como el gran creador capaz de poner en marcha el modo de representación adecuado a su época y a su público, pero no podemos olvidar que han sido numerosos los autores *silenciados* que apuntaban en sus obras posibilidades alternativas para la construcción del lenguaje cinematográfico (pensemos en Lois Weber y su film *Suspense*, de 1913, por ejemplo, o en los pioneros ingleses).

En cualquier caso, interesa aquí resaltar expresamente la diferencia que se da en el concepto mismo de *representación* entre el MRP (*Modo de Representación Primitivo*) y el MRI. Parece evidente que la *verosimilitud* no era una condición necesaria en el cine de los orígenes y pasa posteriormente a ser determinante. Recuperamos aquí el concepto de *reconocimiento*: el espectador llevará a cabo un contraste de las imágenes con su bagaje de experiencias que le permitirá establecer un viaje cuya base es el proceso de identificación, siempre que esas imágenes fluyan construyendo un relato. El MRI procurará en ese relato una sucesión *orden - desorden - vuelta al orden* capaz de mantener la confortabilidad del espectador.

Tenemos, en consecuencia, una representación basada en la verosimilitud, a su vez basada en la identificación por parte del espectador de experiencias y sensaciones, que precisa de un relato (enunciado). El objetivo del MRI será, paradójicamente, generar un *espacio habitable* (en términos de Noël Burch) que haga posible el *viaje inmóvil* del espectador, haciendo uso de una radical fragmentación de los distintos elementos (fotogramas, planos, escenas, secuencias) que deberá visualizarse como una continuidad inequívoca donde la enunciación no debe ser notada (debe hacer como que desaparece). Con ello se pretende un doble objetivo: asegurar la implicación del espectador mediante un proceso de identificación - proyección, y vehicular contenidos implícitos de un imaginario colectivo: una forma de entender el mundo, la vida y las relaciones interpersonales (objetivo ideológico).

Hollywood, al poner en pie, de forma progresiva, un sistema que, destinado a permitir “el viaje del espectador al interior de la diégesis”

(en palabras de Noël Burch) y situarle en la privilegiada condición de poder asistir a los acontecimientos desde una posición que se identifica, en cada momento con la “mejor de las ubicaciones posibles” para la captación unívoca del sentido de la escena en curso, estaba edificando una máquina extremadamente sofisticada de producción del sentido; sistema que parece revelarse como un mecanismo, sin duda, convencional e históricamente fechado pero, y éste es el tema importante, capaz de permitir a los cineastas, si no de prescindir sí de ubicar “un número creciente de convencionalismo” en un contexto extremadamente flexible y, al mismo tiempo, susceptible de facilitar al máximo su manejo a la hora de “dirigir” al espectador en la siempre compleja tarea de “descubrir y contrastar el significado”. Lo que, sin lugar a dudas, está en el fondo de su capacidad, primero de supervivencia y luego de transformación ante los embates producidos por el asalto de ese modernismo más o menos vanguardista que, desde finales de los años cincuenta, planteó su radical impugnación. (Zunzunegui, 1996: 121)

Hemos hablado de verosimilitud. Independientemente de que tenga su referente inmediato en el rodaje (los actores, la puesta en escena, los movimientos de cámara, el material o aparato cinematográfico), ¿qué mundo es el que aparece representado en la pantalla cinematográfica cuando el espectador *mira* desde su butaca?. Parece evidente que el espectador es consciente de la irrealidad del producto que visiona, pero el *reconocimiento* solamente se puede producir mediante el borrado enunciativo propiciado por el MRI. Efectivamente, las rupturas efectuadas por la presencia de la enunciación suponen una parada en el viaje imaginario del espectador, un proceso de distanciamiento o *extrañamiento* (en términos brechtianos) que le devuelven su capacidad analítica. No obstante, resulta de sumo interés comprender los mecanismos mediante los cuales el MRI construye ese *espacio habitable* a partir de una fragmentación que no es en modo alguno *natural* para la percepción humana (aunque así se nos intente hacer ver).

Nos encontramos con un plus de sentido que se incorpora deliberadamente al modo de representación mediante la invisibilidad del montaje. El espectador es guiado pero, al mismo tiempo, *desea ser guiado*, hace uso de códigos previamente instituidos que le permiten dejar libre su subjetividad a sabiendas del regreso a una situación de partida que no es cuestionada. La representación queda íntimamente ligada a un mundo conocido, más que real, que actúa dialécticamente con respecto al mundo real: ofrece pautas de identificación, de comprensión y relación.

Teníamos una doble pregunta pendiente: ¿qué mundo es el que aparece representado en la pantalla cinematográfica cuando el espectador *mira* desde su butaca?,

y ¿cómo es posible el reconocimiento a partir de un proceso de fragmentación tan radical como el llevado a cabo por el cine?. Atendiendo previamente a la segunda cuestión, podemos indicar que es la competencia interpretativa del espectador la que permite hacer suyo ese espacio cinematográfico - por lo demás, inexistente -; una competencia que se ha formado y consolidado a lo largo del tiempo precisamente por la reiteración de códigos y géneros de un lenguaje que se ha ido desarrollando paralelamente al conocimiento implícito de ese espectador.

*Por el montaje el narrador se permite ejercer su poder sobre lo narrado. Y si se puede afirmar que el montaje es la operación que le da la ocasión de abstraerse del presente (del presente mismo de lo narrado), es que se da una situación análoga a la que prevalece en la práctica cinematográfica, más allá de toda consideración narratológica. En efecto, el montador (correspondencia, en el mundo real, del narrador) se hace cargo del material (= los planos) “enlatados” por el mostrador (por la cámara) para ejercer su actividad estructuradora y esto en un momento en que lo “mostrado” ya ha acontecido. Y, de la misma manera que el narrador del relato escritural, ese narrador fílmico puede en lo sucesivo ser, para retomar el texto que ya he citado de **Otto Ludwig**³... el dueño absoluto del tiempo y del espacio... Puede lo que el pensamiento, representa sin ser molestado por ninguna traba de la realidad, pone en escena sin que haya para él imposibilidad física, tiene todos los poderes de la naturaleza y también del espíritu... El mostrador fílmico, por el contrario, es “prisionero” de las trabas de la realidad, de su realidad: El aparato de toma de vistas. Esta realidad es la de las 24 i/seg.. El trabajo de la cámara - mostrador es necesariamente del orden del continuo (al menos en las condiciones habituales de rodaje y proyección). Y es así, incluso si al principio procede de la discontinuidad. En efecto, a partir de un material fundamentalmente discontinuo, la articulación entre fotograma y fotograma produce intrínsecamente una impresión de continuidad. ¿Qué más discontinuo que una sucesión de fotogramas descomponiendo un movimiento? Entre cada pareja de imágenes, hay siempre, por necesidad, un intervalo que falta, una diferencia, que incluso la toma de vista al ralenti extremo no podría evitar. Pero en el momento de la proyección, esa operación de síntesis que da “vida” a las imágenes, toda discontinuidad se desvanece (recordemos que Metz decía que la cámara es una máquina para suprimir los fotogramas, no para adicionarlos). Y es esta “vida” la que se da a las imágenes la que está (necesariamente) en el presente: el pasado es convertido en presente. (Gaudreault, 1988: 112-113)*

³ Citado por W.KAYSER en ROLAND BARTHES et alii, *Poétique du récit*, “Qui raconte le roman?” p.81

Ahora bien, la discontinuidad no solo se da entre los fotogramas sino en el propio sistema de visualización. El cine genera espacios que el espectador es capaz de situar mentalmente, bien mediante un paso previo de mostración (un plano de situación) o bien por un paulatino proceso de aditamento de sus partes; reescrito mentalmente por el espectador, ese espacio es brutalmente fragmentado por el discurso cinematográfico pero no sentido así por la mirada omnisciente que viaja desde la butaca inmóvil a través de la pantalla, sentida a su vez como móvil. Aceptemos esta premisa.

La otra pregunta, el mundo representado que *mira* el espectador, obliga a una reflexión y también a una elección. La polémica sobre la referencialidad en el cine no se ha cerrado, ni mucho menos; para muchos autores el cine es un reflejo de la realidad, y para otros muchos se trata de una apariencia que lleva en sí misma una carga ideológica (que antes denominábamos plus de sentido).

En el fondo, el debate parte, más allá del terreno estrictamente cinematográfico, de una situación histórica, que ha presentado e impuesto el arte como mimesis, y de una condición metafísica: la existencia de una realidad tangible. Ahí se conjugan dos elementos esenciales, que a su vez implican dos nuevos interrogantes: ¿Hay una realidad?, y, de haberla, ¿por qué habría que entender el arte como su representación y la propia representación como mimesis?. A este respecto, arrastramos el duro lastre de una herencia cultural.

Tampoco es casual ni inocente en modo alguno el tipo de representación heredada, orientada hacia una imposición de sentido, un dirigismo, que se ha traducido en el cine como transparencia o borrado de las marcas enunciativas, pero que, desde el Renacimiento, ha efectuado una clara selección entre lo que es correcto y no lo es, entre lo que es deseable y no lo es, entre lo que es arte y no lo es, entre, en fin, lo que podemos / debemos ver y lo que no. Así, la impresión de realidad será proporcional a la calidad de la obra de arte. Sin embargo, lo que tenemos que poner en cuestión es la propia existencia de esa realidad como algo que está ahí y puede ser reproducido. Hay un proceso de mediación mecánico, desde la paleta del pintor a la cámara cinematográfica, y hay, y esto es esencial, un *punto de vista* que en sí mismo ya supone una elección. De esta forma, la obra de arte sería la representación de una representación; su referente sería ya una realidad mediada. Mostrada como tal, rompería el carácter ideológico de transmisión de un imaginario.

El vínculo del cine con la realidad continúa planteando problemas de una u otra forma; para unos es una convicción que vuelve de nuevo; para otros, una hipótesis a desmentir; para todos es un marco presente. Por otro lado, vemos que la problemática se agranda, pues la existencia de nuevos marcos de investigación permite situar la vocación realista del cine en un horizonte más amplio. Se plantea aquí la idea, difundida a partir de finales de los años 60, de que el sentido de la realidad procedente de la imagen, o, mejor, el sentido de la realidad que de ella emana, se debe relacionar tanto con la verosimilitud, es decir con la capacidad de reflejar lo existente, como con la veracidad, es decir, con la capacidad de construir mediante signos algo que se propone como existente. En definitiva, se trata de parecerse a la verdad y de hacer como si fuese verdad, ya que si el cine nos devuelve la realidad es tanto gracias a un juego de espejos como a un principio constructivo. (Casetti, 1993: 53-54)

Si el espectador es consciente en todo momento de la irrealidad de cuanto desfila ante su mirada, no es menos cierto que los mecanismos de identificación actúan implícitamente con una potente carga que pasará directamente a un interior capaz de asimilarla o rechazarla.

El tipo de cine representado por el MRI, hegemónico, parte de una concepción abiertamente idealista que hace uso de la ficción como mecanismo metafórico de visión de mundo, pero de mundo real. Es decir, el mundo referenciado es el nuestro, el del espectador en la sala, aunque se encuentre ante un film de ciencia-ficción e incluso si el reconocimiento de *lo real* es aparentemente nulo. Es el mundo real porque toda conexión diegética va vinculada necesariamente a él y, mientras actúe el borrado enunciativo, el proceso identificativo progresará.

Una vez aceptada la necesidad de grado de representación - narración, partiendo de la base de que la realidad es un constructo (y esto supone ya una elección), cuestionamos la referencialidad de un mundo real y señalamos la capacidad del cine para generar mundos posibles (no paralelos, ni alternativos), otros mundos, capaces de regirse o no por códigos similares a los establecidos. Si esto es así, la pantalla nos estaría mostrando una fracción de ese mundo, pero su dimensión - aunque imaginaria - sería tan infinita como la que podamos aceptar para el mundo real. Esa infinitud nos posibilitaría para construir discursos no limitados al estrecho margen del encuadre, ni siquiera a las referencias externas que desde él efectuasen los personajes; discursos que pusieran en

marcha relatos abiertos, sugerentes, ricos en posibilidades transgresoras de los códigos al uso.

Todo lo anterior, permite fijar una serie de parámetros que, en gran parte, suponen elecciones previas. Así:

- El discurso cinematográfico hegemónico se basa en la representación y esta a su vez en los procesos de reconocimiento y experiencia sensorial del espectador.
- El borrado enunciativo y la referencialidad al mundo real hacen posible un proceso identificativo en el espectador que genera un plus de sentido, una carga ideológica.
- La ruptura del proceso de identificación es posible mediante la presencia de marcas enunciativas y la negación de referencialidad al mundo real (que se entiende como constructo)
- El referente para el discurso cinematográfico es un mundo posible, un mundo diegético abierto a la infinitud
- Lo real no es tangible ni representable, siempre se dará un proceso de semiosis.

Resulta necesario conocer los mecanismos perceptivos que hacen posible la construcción de un universo diegético a través del discurso cinematográfico; estos mecanismos obedecen a pautas físicas tanto como a subjetivas, son precisamente la combinación de ambos factores.

En primer lugar, el fotograma no es sino un elemento estático, una fotografía. Entre un fotograma y el siguiente tiene lugar una variación espacial y temporal, un vacío que únicamente la capacidad perceptiva del ser humano puede rellenar mediante la inclusión de un proceso mental de reconstrucción, totalmente subjetivo. Es decir, el movimiento en el cine no es sino aparente; precisamente, desde un punto de vista físico, el movimiento es *lo que no hay* en el cine. Esto lleva a que pueda formularse un principio extrapolable al conjunto fílmico: Si el movimiento es reconstruido por la mente, dinamizando la imagen estática, el ser humano se encuentra en condiciones de llevar a cabo *re-construcciones* de sistemas más amplios de representación simbólica. El espacio (y el tiempo) entre los fotogramas es legible por el espectador gracias a fenómenos puramente físicos que obedecen a la *persistencia retiniana* (aunque un tanto cuestionada hoy en día como explicación única) y al denominado *efecto phi*, formulado por Hugo Münsterberg en 1916.

(phi) es lo que se produce en el cine entre dos fotogramas fijos cuando el espectador llena el vacío existente entre las dos actitudes de un personaje fijadas por dos imágenes sucesivas. No hay que confundir el efecto phi con la persistencia retiniana. El primero tiende a llenar un vacío real. (Aumont et alii, 1993: 149)

Münsterberg desarrolla una idea del cine como un proceso mental, así, el cine es el arte de la atención, de la memoria y de la imaginación, y de las emociones. Se da pues un paralelismo entre lo mostrado y lo interiorizado, el sentido se lleva a cabo en el proceso interpretativo, en la lectura, que es donde podemos situar la existencia del film como ente discursivo, pese a su fisicidad en la cabina de proyección.

Más allá de ese vacío entre los fotogramas, el MRI ha construido todo un sistema de representación basado en convenciones que poco o nada tienen que ver con la percepción humana; la generación de un *espacio habitable* para el espectador pone en marcha todo un aparato de fragmentación que se fusiona para conseguir una apariencia de continuidad. En esa continuidad hay múltiples recursos de corte y supresión espacial y temporal que actúan como aceleradores de la acción y que son en la mayor parte de los casos imperceptibles.

Situado en un determinado marco espacial, el espectador retiene esa dimensión en su mente y requiere de una coherencia organizativa que le será suministrada por el proceso de fragmentación de la secuencia en diversos planos cuyo nexo necesario estará en las direcciones de mirada y de movimiento, *raccords*. Si la visualización se produjera a través de un plano general o de situación, único, el viaje inmóvil no sería posible y el espectador quedaría retenido en su butaca; la ruptura, la disgregación en múltiples planos, sitúa en la omnisciencia la visión y abre la puerta a los procesos de identificación, más allá de los puramente perceptivos.

El proceso perceptivo suministra al espectador una serie de elementos que le llevan a poner en marcha un *horizonte de expectativas* que se verá o no confirmado por la narración posterior. En cualquier caso, reconstruye permanentemente un espacio - tiempo, el del universo diegético, que somete a un proceso de acondicionamiento a lo largo de la visualización del film. Para que esto sea posible, actúan las convenciones antes señaladas en relación al *raccord*, etc.

Partiendo de Hochberg y Brooks: *La percepción se configura como una actividad basada en la reconstrucción y la hipótesis: el observador no se limita a registrar informaciones presentes en el flujo de la realidad, aislando las no variables y explotando el propio movimiento, sino que "procesa" los datos que recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular expectativas sobre lo que vendrá después.* (Casetti, 1993: 124)

El filme toma cuerpo cuando el espectador lo “reconstruye” sobre la base de las indicaciones procedentes de la pantalla y de los propios esquemas mentales; no es pues un dato, sino el resultado de un auténtico proceso. (Casetti, 1993: 177)

El cine abre la posibilidad de identificación. El MRI respondió efectivamente a los requerimientos de una burguesía claramente decidida a la rentabilidad económica del nuevo invento pero también a su rentabilidad ideológica. Con lo que podemos fijar una nueva serie de parámetros:

- Hay constantes discontinuidades en el discurso cinematográfico, desde la que se da entre fotogramas a la que debemos situar entre los planos, que podemos entender como elipsis.
- La capacidad mental para reconstruir el espacio diegético va más allá de lo estrictamente visualizado
- El *raccord* actúa como sutura para eliminar la sensación de fragmentación y ofrecer, por el contrario, una sucesión lineal, una continuidad explícita.

Debemos ocuparnos, llegados a este punto, del proceso enunciativo que señala abiertamente el hecho de que la enunciación *siempre* está presente. Precursor de la narratología fílmica **ALBERT LAFFAY**, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, en su artículo, dentro de este libro, “*El relato, el mundo y el cine*” dice: *Todo film se ordena en torno a una base lingüística virtual que se sitúa más allá de la pantalla.* (Gaudreault, 1988: 9).

El relato es el primer responsable de la dimensión de apariencia que domina en la pantalla [...] Comentando a Laffay: Si el cine no es realidad sino representación de lo real, se lo debe al relato y a su capacidad de hacer legibles las cosas, de reorganizarlas y de insertarlas en una composición, pero siendo el tejido del relato de naturaleza discursiva, el cine, al unirse al relato, se convierte en un mecanismo lingüístico. [...] De ahí la necesidad de reconocer una figura abstracta, una especie de gran maestro de ceremonias, el grand imagier con el que debemos contar antes que con ningún otro. Es lo que la narratología moderna llamará autor implícito o enunciadore, es decir, la instancia general que encarna el acto mismo de hacerse ver y entender por parte del films, en resumen, su principio funcional o mejor aún lo que lo mueve en cuanto discurso. . (Casetti, 1993: 82)

La idea generalizada de un sentido en la obra de arte, un sentido que el espectador se ve obligado a buscar para su comprensión, y que parece depender en exclusiva de la voluntad de su “autor”, la consideraremos una falacia muy oportuna y útil para una industria que genera beneficios gracias a los procesos de identificación de los espectadores. Es evidente que el borrado enunciativo sienta las bases para que se de una

dirección de sentido en el film, pero debemos optar por la ampliación de las posibilidades críticas del espectador y esto será posible exclusivamente mediante la marca de enunciación que rompa la sensación de realidad.

El espectador, habituado a preguntarse a sí mismo *¿qué me dicen?*, puede enriquecer sensiblemente su interpretación mediante una sucesión de preguntas muy distinta que, progresivamente y en ese orden, serían: *¿quién me lo dice?*, *¿cómo me lo dice?*, *¿qué me dice?*. Este orden manifiesta abiertamente la mayor relevancia del enunciador (que en el film aparecerá como enunciación delegada) y la forma en que el relato es transferido: el discurso, para concluir con la interpretación propiamente dicha. Se ve así, que el ente enunciador y el discurso son requisitos previos para el proceso interpretativo, posibilitando su apertura y, al tiempo, su legibilidad.

Por el contrario, el MRI ha favorecido un cine de entretenimiento - lo cual en sí mismo no sería reprochable - que suma a su dirección unívoca de sentido una estructura de *orden - desorden - vuelta al orden* y un proceso de identificación apoyado en la impresión de realidad, lo que niega toda una serie de posibilidades, como las miradas a cámara, por ejemplo.

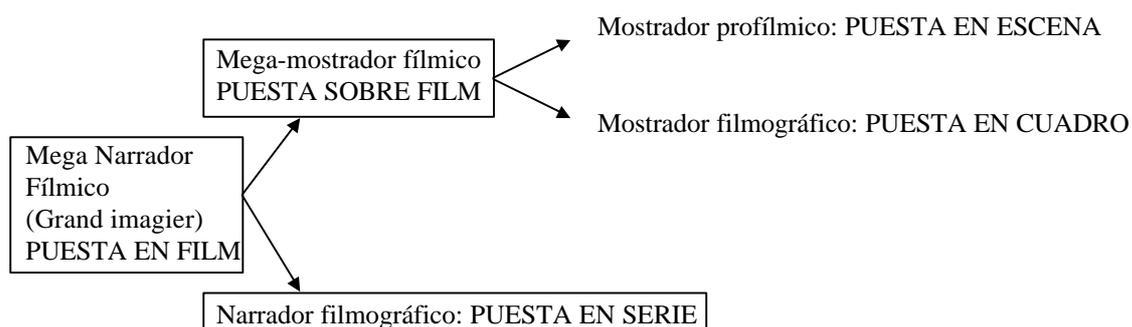
Necesidad de volver totalmente “invulnerable” el lugar del espectador - sujeto, no solamente evitando que los actores “le miren” directamente, sino evitando simplemente que le den la cara, en el caso de que no pudiera establecerse claramente que no se miraba en su dirección. (Burch, 1995: 222)

Las investigaciones teóricas de Jean-Louis Baudry, en relación con lo que él ha llamado “el aparato de base” en el cine, metaforizado por la cámara, han permitido por primera vez distinguir en el cine el juego de una doble identificación con respecto al modelo freudiano de la distinción entre la identificación primaria y la secundaria en la formación del yo. En esta doble identificación en el cine, la identificación primaria (hasta entonces no teorizada), es decir, la identificación con el sujeto de la visión, en la instancia representada, estaría la base y la condición de la identificación secundaria, es decir, la identificación con el personaje, en lo representado, la única que la palabra identificación jamás había abarcado hasta esta intervención teórica. (Aumont et alii, 1993: 262)

La identificación actúa así como un fenómeno transparente y *natural* (o *naturalizado*) que hace uso de la omnisciencia del espectador. Las instancias enunciativas pueden ser múltiples en un film. Siempre tendremos la del autor, entendida

habitualmente como enunciación, pero que podríamos considerar como alguien que se sitúa más allá del relato, dando al narrador en el film, si lo hay, la dimensión de enunciación delegada. Esa enunciación delegada se manifiesta explícitamente, diegéticamente, pero la auténtica enunciación, la del autor, aparece mediante el discurso, está en el significante.

Gaudreault ha estudiado muy acertadamente esta cuestión, enmarcando gráficamente las distintas instancias:



(Gaudreault, 1988: 122)

El narrador filmográfico de la institución en que se ha convertido el cine ha sido principalmente (y lo sigue siendo hoy) un narrador con tendencia mostrativa... Recurre a toda una serie de técnicas capaces de transformar su enunciación discursiva en (apariencia de) enunciación histórica... El montaje más narrativo siempre es discurso, acto de enunciación, incluso cuando se pone al servicio del relato más transparente (Gaudreault, 1988: 125)

Hay que pensar que el estatuto de todo narrador fílmico que se manifieste verbalmente cambiará radicalmente según este se autorice, o no, a proferir un (o varios) “yo” para autodesignarse. (Gaudreault, 1988: 174)

Es pues por la intermediación de un narrador verbal, por él delegado, que el meganarrador fílmico consigue, sino decir “yo”, al menos hacer creer, más o menos, que dice “yo”. (Gaudreault, 1988: 178)

La imagen fílmica es simulacro de simulacro y el objetivo de la cámara, esa “cámara oscura”, el lugar de paso, la entrada de esta caverna sombría donde se puede ver una imagen “manipulada” de una realidad ya “manipulada”. (Gaudreault, 1988: 190)

Esta serie de citas dan pie a establecer puntos de reflexión en torno a las posibilidades de la enunciación y, sobre todo, a los instrumentos que su manifestación

puede poner al servicio del realizador, lo que nos brindaría la oportunidad de enumerar algunas de sus consecuencias:

- No es posible la invisibilización absoluta de la enunciación en el film. Siempre está presente.
- La función del borrado enunciativo es posibilitar la identificación del espectador a través de la impresión de continuidad del espacio habitable que se transfiere como impresión de realidad.
- La presencia de la enunciación posibilita la capacidad crítica del espectador mediante un proceso de extrañamiento.
- ***El sentido de la obra debe darse como el resultado de un proceso de interpretación por parte del espectador en respuesta a las preguntas: ¿quién lo dice?, ¿cómo lo dice?, ¿qué dice?. Es decir, y progresivamente, identificación del enunciador y el enunciador delegado, lectura del discurso e interpretación en consecuencia.***

Este parámetro final se constituye en esencial debido a que la ambiciosa planificación de las unidades didácticas, dentro de los diversos entornos curriculares, resulta siempre insuficiente y la saturación habitual de materias y contenidos impide, en los más de los casos, la conclusión de los programas. Por ello, debemos privilegiar la labor interpretativa y crítica de los alumnos como el primer objetivo a lograr del conjunto de los explicitados, que podríamos enumerar:

- *Interpretación de textos cinematográficos atendiendo al análisis de los factores que intervienen en los procesos de comunicación (participantes y relaciones, contexto espacio-temporal).*
- *Distinción entre distintos tipos de textos cinematográficos: ficción, documental, etc., atendiendo a las características enunciativas.*
- *Análisis de las características icónicas del texto cinematográfico*
- *Percepción de los recursos retóricos de que hace uso el texto cinematográfico, identificando los más corrientes.*
- *Actitud crítica ante los mensajes de los textos cinematográficos y de los medios en general*
- *Adquisición de conocimientos elementales sobre la historia del cine y los realizadores más relevantes.*
- *Uso, en el análisis de las obras cinematográficas, de informaciones sobre el contexto histórico y cultural tanto de las acciones relatadas como del momento de la producción.*
- *Valoración de las grandes obras cinematográficas como patrimonio cultural*
- *Apertura de las múltiples interpretaciones posibles del texto cinematográfico, y reconocimiento de las circunstancias del entorno cultural y social como determinantes*
- *Actitud crítica frente al contenido ideológico de las obras cinematográficas (contenidos clasistas, racistas, sexistas, etc.)*
- *Identificación de las marcas enunciativas y espacio temporales en los films de ficción, así como del concepto de “punto de vista” en los documentales.*
- *Relaciones entre el lenguaje verbal, escrito y cinematográfico.*

- *Identificación de los códigos esenciales del discurso cinematográfico.*

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET M. (1993): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, JACQUES (1997) [1989]: *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, ROLAND (1976): “El tercer sentido”, en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- BURCH, NOËL (1972) [1969]: *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- BURCH, NOËL (1995): *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- CARMONA, RAMÓN (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASSETTI, FRANCESCO (1994) [1993]: *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- GAUDREAU, ANDRE (1988): *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- GUBERN, ROMÁN (1994) [1987]: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- METZ, CHRISTIAN (1971): “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?”, en *Problemas del nuevo cine*, Della Volpe y otros, Madrid, Alianza.
- MITRY, JEAN (1976): “Sobre un lenguaje sin signos”, en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- PIERRE, SILVIE (1976): “Elementos para una teoría del fotograma”, en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE (1996): *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- VILLAIN, DOMINIQUE (1997) [1992]: *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós.

* Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València.

Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).

Miembro de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación (AIJIC).

Becado actualmente por la Generalitat Valenciana para la realización de su tesis doctoral *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*

Dpto. de Teoría de los Lenguajes. Universitat de València.