

ANÁLISIS Y CRÍTICA



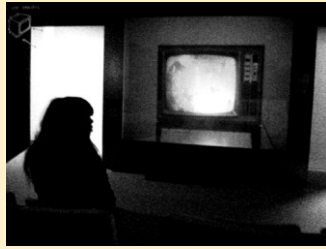
DE PRODUCTOS AUDIOVISUALES



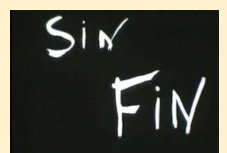
Dr. Demetrio E. BRISSET

*Deptº de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad de Málaga*

TEMARIO



0.- Introducción: Marco operativo 5
0.1. La iconosfera contemporánea 8
0.2. Propuesta tipológica de los productos audiovisuales 27
0.3. Funciones y tipos de crítica audiovisual 31
0.4. La crítica académica: comunicaciones a un congreso 34
TEMA 1.- Conceptos básicos	
1.1. Materialidad de la expresión filmica: imagen, sonido y plano 40
1.2. La filmación: cámaras, profundidad de campo y fuera de campo 43
1.3. La proyección: relaciones de cuadro, nuevas tecnologías 47
1.4. Plano de la expresión y plano del contenido 52
TEMA 2.- Teorías, analistas y críticos	
2.1. Teorías del cine 53
2.2. El montaje como principio organizativo 60
2.3. Grandes movimientos estilísticos en cine 65
2.4. Precursores en el ejercicio analítico 67
2.5. Inicios de la crítica de cine especializada: polémica Bazin-Aristarco 69
2.6. Cronología de la crítica cinematográfica 83
2.7. Listado de reconocidos críticos de cine 98
2.8. "Un oficio del siglo XX" (Cain) 119
TEMA 3.- La narratividad	
3.1. En el terreno narrativo 124
3.2. El universo diegético 127
3.3. Relaciones relato/historia e hipertextuales 128
3.4. Modificaciones filmicas 130
3.5. Tipologías de adaptaciones filmicas 131
3.6. Ejemplo comparativo de dos adaptaciones de <i>Macbeth</i> 134
TEMA 4.- Textos audiovisuales	
4.1. Semiología del cine 135
4.2. La intertextualidad 141
4.3. Ingredientes biográficos 143
4.4. Programas televisivos 155
4.5. El territorio-Vídeo 162
TEMA 5.- Aportaciones desde otras disciplinas	
5.1. El psicoanálisis 164
5.2. La iconología 169
5.3. La antropología cultural 173
5.4. La sociología histórica 177
5.5. El feminismo (y la vía de L. Mulvey) 179
5.6. Nuevas posiciones teórico-analíticas 198
5.7. La faceta económica 204
TEMA 6.- Propuestas para el análisis de los textos audiovisuales 209
6.1. El modelo Aumont-Marie 212
6.2. El modelo Casetti-Di Chio 214
6.3. Un modelo sintético 219
TEMA 7.- Tendencias del análisis y la crítica audiovisual en España:	
7.1. El paradigma 2.0 223
7.2. El análisis filmico en España 228
Bibliografía 238
Créditos de las ilustraciones 240



Materiales de visionado

TEMA 0:

[Esto sí es una chirigota](#) (Cádiz, 2004)

[Go forth!](#)

[Spot Coca-Cola \(2007\)](#)

[One second film festival](#)

I móvil film festival (2007): [Sonia](#)

Trailer [Time Code](#) (M. Figgis, 2000)

Michel Gondry: [Sugar Water](#) (1996)

Trailer [Russian Ark](#) (A. Sokurov, 2002)

[Plató virtual](#), de croma-key

Efectos del croma-key en [Cuéntame cómo pasó](#)

[Valentino -Behind the screen-](#) (Diane Birch, 2010)

[Cómo se hizo Valentino](#)

Ejemplo de after effects: [Dancing alone](#)

[Fórmula](#) del éxito de un filme ¿?



TEMA 1:

Trailer de [Mommy](#) (X. Dolan, 2014): formato vertical

[Entierro del loro Ravachol](#) (Pontevedra, 2016)

TEMA 2:

Inicios del cine: [RoundHay Garden](#) (LePrince 1888)

[Esqueleto alegre](#) (Lumiere 1895)

[Semana Santa Sevilla](#) (Lumière 1898)

[La luna a un metro](#) (G. Méliès, 1898)

[Viaje a la luna](#) (Melies 1902)

[El gran robo del tren](#) (E. S. Porter / Edison, 1903)

2.4 [Acorazado Potemkine](#) (S. Eisenstein, 1925): análisis a los 44'

2.5 [Roma, città aperta](#) (R. Rosellini, 1945): 3' finales

[Celuloide](#) (C. Lizzani, 1996): el rodaje de *Roma*

[Entrevista](#) a Rosellini sobre el neorrealismo (10')

[Viaggio a Italia -Te querré siempre-](#) (R. Rosellini, 1953): procesión

2.7 [Alfonso Sánchez, crítico de cine](#) (J. L. Garci, 1980)

[Orson Welles, centenario de un cineasta rebelde](#) (D. E. Brisset, 2015)



TEMA 3:

[¡Bienvenido Mr. Marshall!](#) (L. G. Berlanga, 1952): inicio, el pueblo

Trailer de [Rashomon](#) (A. Kurosawa, 1950)

[Rashomon](#) (A. Kurosawa, 1950): íntegra

Comparación banderas: [Flags of Philippines](#) (T. A. Edison, 1899)

[La madre](#) (V. Pudovkin, 1926): final

[Flags of our fathers](#) (C. Eastwood, 2006): alzando la bandera



TEMA 4:

[Los pájaros](#) (A. Hitchcock, 1963): sec. analizada: 19' a 25'

[Los pájaros](#) (2010): precuela

Trailer documental [Hitchcock por Truffaut](#) (2015)

[Documental Hitchcock por Truffaut](#) (Días de cine, 1-4-2016)

4.4 [La cabina](#) (A. Mercero, 1972)

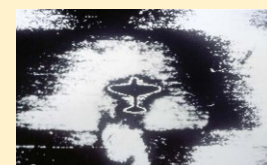
[Párpados](#) (I. Zulueta, 1989)

[Juicio a Lorena Bobbit](#): primer día (CNN, 1994)

[Famoseo en TV](#) (TVE, 2010)

Trailer del último capítulo de la serie [Lost](#) (2010)

[Viva Spanien](#) (*Salvados*, La 6, 2012): avance



[Boda de la infanta Cristina e I. Undargarin](#) (TVE, 4-10-1997)
[Antropología visual de un rito nupcial](#) (D. E. Brisset, 2002)
[Paris Films Coop](#), cine experimental
[Nam June Paik, visionario global](#) (Smithsonian American Art Museum, 2012)
[The found footage festival](#)
[Europesadilla](#) (A. Saló, 2013)
[Ciudad vampira](#) (N. Vega + videastas, 2015): clip



TEMA 5:

5.1 [Recuerda](#) (A. Hitchcock, 1945): sueño daliniano
[Los olvidados](#) (L. Buñuel, 1950): sueño de Pedro
[Ensayo de un crimen](#) (L. Buñuel, 1955): inicio
 5.2 [Viridiana](#) (L. Buñuel, 1962): última cena
 5.3 [Primer contacto](#) -1930-: armas, gramófono y compra de mujeres
[Primer contacto](#) -1930- (B. Connolly / R. Anderson, 1983): íntegro
[Dogon mask dance](#) (Gozillah, 2012): 2'35"
[Carnavales de Ituren y Zubieta](#) (Hnos. Caro Baroja, 1970)
 Trailer [Petit a petit](#) (J. Rouch, 1972)
 5.4 [Now!](#) (S. Álvarez, 1965)
[L.B.J.](#) (S. Álvarez, 1968)
[La hora de los hornos](#) (F. Solanas / O. Getino, 1968)
[Viaje de los comediantes](#) (T. Angelopoulos 1975): mix 2'22"
 Filmes situacionistas: distorsiones
[Españistán](#) (A. Saló, 2012)
[Catastroika](#) (A. Chatzistefanou / K. Kitidi, 2012)
 5.5 Trailer [Perdición](#) (B. Wilder, 1944)
[First Women Filmmakers](#) (W. W. Dixon, 2010)
[Les resultats du feminisme](#) (A. Guy, 1906)
 Trailer [Cléo, de 5 a 7](#) (A. Varda, 1962)
[Drugstore](#) (M. Gondry, 1996): versión larga, censurada en USA
[Drugstore](#) (M. Gondry, 1996): (reverso)
 Trailer [Histeria](#) (T. Wexler, 2012)
[Videos de 1 min.](#) hechos por mujeres
 5.6 [El celuloide oculto](#) (R. Epstein y J. Friedman, 1995): 47'
[Blaxplotation films de los 70's](#)
[La sociedad del espectáculo](#) (Guy Debord, 1973): la desviación fílmica
[5 seconds films](#)
[Brad Will, una noche más en las barricadas](#) (Videohackers, 2009)
[Lucas with the lid off](#) (Michael Gondry, 1994)



TEMA 6:

Ej práctico: Sec. de [El Proceso](#) (Welles 1962): entre 36'10" y 39'50"

TEMA 7:

Trailer [Ciutat morta](#) (2014)
[Ciutat morta](#) (2014)
[Ciutat morta, el videoactivismo rompe el silencio](#) (D. E. Brisset, 2014)
[Los mejores filmes de la historia](#) (Encuesta Sight and Sound 2012)
[Caimán, cuadernos de cine](#)
[Pausa, revista de análisis fílmico](#): archivo
[Film Affinity](#) – España
[La Butaca.net](#)
[Dcine](#)
[Dirigido por...](#)
[Los 12 mejores videoclips de directores cine](#) (Cinemanía)



0.- INTRODUCCIÓN

Se pueden englobar dentro de *lo audiovisual*:

Los productos culturales que registran imágenes y sonidos sobre soportes materiales y se transmiten a través de medios de comunicación.

A la hora de estudiar este cada vez más influyente aspecto de nuestra realidad personal y social, nos encontramos con que:

- En la base, tenemos los productos audiovisuales (materiales y culturales).
- Transmiten un mensaje.
- Precisan una tecnología apropiada.



Analizar la Comunicación Audiovisual tendría una doble dirección: el análisis de los objetos (las obras audiovisuales) y el de los procesos (relacionados con su elaboración, transmisión y recepción) de esta clase de comunicación.

Es necesario conocer los mecanismos por los que un producto audiovisual se carga de significación, y de qué modos será luego interpretado por su receptor.

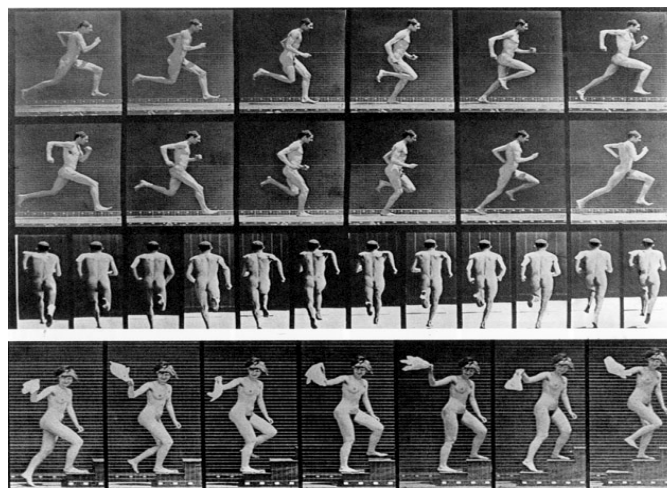
De igual modo que la imagen posee unos componentes materiales, cuenta con unos elementos formales organizados que son los responsables de su capacidad de significación. Y atendiendo a los modos de estructuración de esta materialidad, es como podemos avanzar en el estudio de la imagen, aplicando nuevas taxonomías.

Es habitual incluir las dos estructuras cualitativas de la imagen, el espacio y el tiempo, como nuevos elementos de definición icónica. Que se corresponden con lo que Aumont (1992) califica como *dimensiones espacial y temporal del dispositivo*, asimilando la primera a lo que para este autor es el **espacio plástico** (o modelable), siendo los elementos propiamente plásticos de la imagen (representativa o no) los que la caracterizan en cuanto conjunto de formas visuales, y los que permiten constituir esas formas. Que se puede asimilar a la *desintegración icónica* de Moles, con una mayor precisión gracias al concepto de *organización de la superficie de la imagen*, que equivale a lo que tradicionalmente se conoce por **'composición'**, es decir, las relaciones geométricas más o menos regulares entre las diferentes partes de esta superficie, que permite que los elementos inertes ganen dinamismo al relacionarse unos con otros.

Y desde otra óptica, se pueden establecer como los dos grandes aspectos del análisis de una imagen fija: el relacionado con la *geometría de la imagen* (composición formal) y el que tiene que ver con la *semiología de la imagen* (las connotaciones).

En lo que se refiere al aspecto temporal del dispositivo, según se trate de imágenes que incluyan constitutivamente la *duración* o que no lo hagan, se obtienen dos grandes categorías de imágenes:

- 1) *Las imágenes no temporalizadas*, que existen idénticas a sí mismas en el tiempo (dibujo, pintura, fotografía).
- 2) *Las imágenes temporalizadas*, que se modifican con el transcurso del tiempo sin intervención del espectador (cine, vídeo, televisión).



Pero en la práctica esta gran división se acompaña por otras diferenciaciones de las imágenes que, sin afectar directamente al tiempo, influyen en la **dimensión temporal** del dispositivo:

- * Fijas - Móviles
- * Únicas - Múltiples
- * Autónomas - **Secuenciales**

Detengámonos en esta última dicotomía, que responde a un criterio más bien semántico, y se puede concebir como variante de la precedente, pues tiene efectos temporales comparables. En ella se pueden incluir los cómics, los diaporamas, las cronofotografías, las fotonovelas, los videofotos y las presentaciones power-point, prezi y flash; y constituyen una categoría de imágenes fijas que exigen para su análisis herramientas metodológicas similares a las que se emplean para las imágenes temporalizadas. Y que descienden de las antiguas series de *cuadros* (bajorrelieves egipcios y romanos, vasos griegos, retablos góticos) en las que coexistían, en el mismo espacio simbólico, momentos diferentes y sucesivos de un relato, como unidades narrativas distribuidas a través de diversas escenas.



En resumen, la *desintegración icónica* de las imágenes nos ofrece la base metodológica para ejercitar análisis formales de las *imágenes fijas*, que son previos a los de las *imágenes cinéticas o secuenciales*.

La Síntesis: El proceso de análisis y clasificación debe ir seguido de otro de síntesis e integración. El aislamiento y estudio de los elementos como independientes, será sustituido por su consideración dentro del conjunto más complejo en que se integran. Se trata de considerarlos como parte de un sistema, o más bien, de la organización que adopta un sistema en un momento determinado, y que expresa relaciones formales, dentro de una **estructura** determinada.

0.1 Iconosfera contemporánea

En estos inicios del siglo XXI, poco después de cumplirse el primer centenario del nacimiento de ese cinematógrafo que espantaba a Gorky y era tan sugerente para la Woolf, nos encontramos ante una invasión mediática de 'fantasmas simbólicos' que están condicionando nuestra percepción e interpretación de los mensajes icónicos. Nuestra generación, constituida por nietos del cine, hijos de la televisión, cuñados del vídeo, amantes del *clip*, entusiastas de los teléfonos móviles y reciclados digitales, está inmersa en una nueva *cultura visual*, muy diferente a la que sorprendía a ambos escritores.

Y sigue siendo cierta la intuición de Munsterberg de ser imprevisible la evolución del vasto conglomerado artístico-político-económico en que se ha convertido el espectáculo de ferias inventado por los Lumière y comercializado por Fox, con su actual accesibilidad gratuita mediante las descargas P2P en Internet, los filmes alojados en la *nube digital*, las producciones en 3D y las nuevas pantallas. Mas de 40 películas, total o parcialmente basadas en la tecnología tridimensional, se proyectaron entre 2009 y 2010. Los estudios de animación Dreamworks y Pixar son sus grandes patrocinadores, que se proponen adoptar esta forma de representación espacial para todos sus productos. Para el visionado casero, muchos fabricantes incorporan elementos tridimensionales a sus reproductores de vídeo, y los televisores planos más modernos, reproducen estos filmes en el hogar.

Para ejemplificar la vertiginosa transformación del panorama audiovisual que estamos viviendo, se puede partir de una seria investigación de un equipo pluridisciplinar sobre la transformación de las industrias culturales en la última década del siglo XX, cuando surgieron las redes digitales. En el segundo tomo (2003), se demuestra que a nivel internacional “los cambios digitales no suponen una revolución”, prolongándose la naturaleza central de los media en una sociedad capitalista sometida a desregulación, concentración, globalización “e incluso financiarización de la cultura (cultura clónica)”, asumiendo que “la producción y control de contenidos y servicios será la llave estratégica de la era digital”¹

Ahora bien, en los últimos 7 años transcurridos se ha instaurado un nuevo fenómeno cultural, la *Web 2.0*, generación de Internet caracterizada por los

¹ Como situación-prólogo de la cultura digital, en Bustamante, E. (coord.): *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, Gedisa, Barcelona, 2003:14 y 20.

portales como nuevos mediadores, la participación de los usuarios y la extensión de la realidad, constatándose en 2010 el triunfo de las redes sociales y el ocio digital. Veamos algunos de sus ingredientes con más influencia en la constitución de la actual *cibercultura*, neologismo que según Pierre Lévy se refiere al conjunto de técnicas materiales e intelectuales, las prácticas, actitudes, los modos de pensamiento y los valores que se desarrollan conjuntamente con el crecimiento del ciberespacio, también conocido como la Red.²

Redes sociales: En 2002 comenzaron a aparecer sitios web con herramientas para entrelazar gente afin, promocionando redes de círculos de amistad en línea, que se popularizan a partir de 2003 con sitios como Friendster, LinkedIn y MySpace. En 2010, MySpace (surgida para que los músicos colgasen sus composiciones) contaba con 200 millones de perfiles, mientras que Facebook (con Microsoft como socio) llegaba a los 600 millones de usuarios; Match.com, portal dedicado a encontrar pareja, tenía 15 millones de usuarios, de los que 4 residían en España (integrada esta empresa con Meetic); triunfan los blogs y bitácoras, que permiten a cualquiera ser escritor, con la irrupción de Twitter, servicio de microblogging, que con menos de 140 caracteres da cuenta de la actividad que está haciendo el autor; finalmente, los adolescentes españoles se hacen asiduos del portal Tuenti, los veinteañeros de Fotolog y Netby, y otros de Hi5 y Peoplesound. Más del 15% de los internautas españoles tenían un perfil en alguna red social (siendo en 2010 el tercer país mundial en usarlas) mientras el 9% mantenía un blog.³ Algunas redes jugaron un gran rol al informar sobre acontecimientos mundiales, como en Palestina, Afganistán, Irak e Irán.

YouTube: compañía con un sitio web que permite a los usuarios subir, bajar, ver y compartir vídeos, que en mayo 2010 superó los 2000 millones de videos vistos al día. Fundado casi sin dinero en febrero de 2005 por 3 ex-empleados de PayPal, compañía de pagos online perteneciente al grupo eBay, inmediatamente atrajo el interés de inversores como la firma de capital-riesgo Sequoia. Es fácil de usar y gratuito, y en su corta historia registra el mayor crecimiento exponencial que se recuerde, ya que Google, la compró el 10-10-2006 por 1.650 millones de dólares. Hoy se cuelgan 24 horas de vídeo al minuto (equivale a 150.000 largometrajes por semana). YouTube aloja una enorme variedad de vídeos caseros (muchos realizados con teléfonos móviles), así como películas, programas de televisión y videoclips musicales. A pesar de su regla de no subir videos con copyright, este material abunda, y ya ha tenido problemas legales con productoras y cadenas de TV.⁴

Flickr: web de similar filosofía, creada en 2004 por una empresa canadiense de videojuegos para que los internautas pudieran colgar sus fotos,

² En su reciente libro *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Anthropos, Barcelona, 2007.

³ Datos en “La Sociedad en Red 2009”, estudio hecho por el Observatorio Nacional de las Telecomunicaciones y la S I (Fundación Telefónica, 2010:130-131). Tuenti, creada en 2006, supera los 7 millones de usuarios.

⁴ Según fuentes de la compañía, en www.eluniverso.com, publicado el 17-5-2010.

compartirlas y opinar sobre ellas. Fue tal su éxito, que al año la compró Yahoo!. En 2010 contaba con más de 40 millones de usuarios, recibiendo 5.000 fotos por minuto de aficionados de un centenar de países, archivando miles de millones de imágenes. Desde enero 2009 se pueden subir también vídeos en alta definición.⁵

Wikileaks: web de activistas que, desde 2007, ha difundido millón y medio de documentos secretos sobre las mentiras oficiales, la corrupción y la vulneración de derechos humanos ejercidas por diversos gobiernos e instituciones. La difusión en 2010 de materiales filtrados sobre la matanza de civiles en las guerras de Irak (incluyendo la grabación en vídeo desde un helicóptero del asesinato de varios periodistas en Bagdad) y Afganistán; junto con el *cablegate* o revelación de miles de mensajes clasificados entre las embajadas de Estados Unidos y el Departamento de Estado en Washington, que evidencian las presiones ejercidas sobre gobiernos, crisparon a las autoridades de Estados Unidos, que tratan de silenciar esta incómoda web informativa

Mundos virtuales: Destaca el fenómeno Second Life, creado en 2003 por una empresa californiana, que en 2007 llegó a superar los 8 millones de residentes, emitiendo su propia moneda, aunque luego se fue desinflando debido a su excesiva comercialización. Hoy día, quienes buscan una realidad paralela, acuden a los videojuegos. Y las *webcams* favorecen el voyeurismo a distancia.

De hecho, en julio de 2010 la cifra total de usuarios de Internet en todo el mundo superaba los 1.900 millones. En lo que respecta a España (13º país en internautas), el Barómetro de mayo 2010 del CIS ofrecía los siguientes datos:

¿Podría decirme si ha utilizado Internet en los últimos doce meses?

Si	57.2 %	---	26'8 millones usuarios
No	42.4 %		
N.C.	0.3 %		

¿Con qué frecuencia se conecta Ud. a Internet?

Todos los días	67.5 %
De tres a cinco días por semana	12.7 %
Uno o dos días por semana	10.9 %
Algunas veces al mes	4.9 %
Con menor frecuencia u ocasional	3.1 %
N.C.	0.9 %

¿Tiene Ud. en su domicilio...? (RESPUESTA MÚLTIPLE) ⁶

Televisor	98.6 %	(2 o más, el 70 %)
DVD o Vídeo	78.5 %	
Ordenador personal	63.3 %	
Conexión a Internet	57.2 %	

⁵ *BBC.co.uk*, 18-VI-2010. A partir de ese día, la agencia Getty Images se ofrecía para comercializar las fotos expuestas, cobrando \$35 por las de baja resolución, de los que \$7 se entregarían al autor.

⁶ Este sondeo (el estudio nº 2.836) se basa en 2.483 entrevistas personales y domiciliarias realizadas en 240 municipios de 47 provincias entre el 4 y el 13 de mayo y tiene un margen de error de más/menos 2%.

Teléfono fijo	71.3 %
Televisión por cable	19.4 %
Antena parabólica de TV	20 %
No contesta	0.3 %

Y casi el 39% de los hogares habían visto TV por Internet.

Según el barómetro de junio de 2009:

¿ En qué lugares utiliza Ud. Internet? (RESPUESTA MÚLTIPLE).

En casa	85.9 %
En el trabajo	34.8 %
En casa de un familiar o amigo	10.0 %
En un lugar público (cibercafé, biblioteca, locutorio)	12.8 %
No contesta	0.5 %

Por otro lado, según la bastante fiable encuesta AIMC-EGM (oleadas abril -mayo 2010), se registraban los resultados más bajos desde 1997 para:

Espectadores diarios de TV: 88.3 %

Espectadores semanales cine: 4.2 %

En julio 2010, en el mundo estaban operativos 5.000 millones de teléfonos móviles, 121 millones de ellos en Europa con banda ancha o de 3ª generación, permitiendo navegar por internet 6.4 horas a la semana. También a nivel mundial, en 2007 el porno constituía el 12% de los sitios web, el 25% de las búsquedas y el 35% de las descargas (MSN BC.com).

Según el ‘Mediascope Europe Study’, una investigación anual de la EIAA (European Interactive Advertising Association) de marzo de 2010, Internet se acercaba a la televisión y la radio como medio más ‘consumido’.

Horas semanales dedicadas al consumo de cada medio:

Internet	TV	Radio	Prensa	Revistas
12.1 horas	15.9 horas	12.1 horas	4.8 horas	4.1 horas

Otra cuestión abordada por la investigación tiene que ver con el ‘consumo simultáneo’ de medios de comunicación. Según sus datos, mientras se ve la televisión, un 35% de los espectadores está conectado a internet, y un 21% escucha la radio.

En lo que se refiere a las actividades cuando se entra en Internet: Sobre todo, enviar y recibir correos electrónicos, realizar búsquedas online y participar en alguna red social. Estas tres actividades son las que más se repetían entre los internautas europeos y españoles en diciembre 2008.

Las 10 actividades online más populares	Europa	España
Búsquedas online	84%	63%
Correo Electrónico	79%	71%

Redes Sociales	41%	47%
Mensajería instantánea	36%	41%
Radio online	30%	27%
TV, películas, videos	27%	32%
Descarga de música	26%	37%
Críticas profesionales	25%	15%
Participación en foros	24%	22%
Creación de perfiles personales	20%	18%

El 32% de los encuestados aseguraba ‘sentirse perdido’ sin la televisión, y un 22% sin Internet.

Respecto a la radio, recuerda Rosa Franquet que es el medio electrónico con mayor penetración a escala planetaria, y ello debido a su accesibilidad y su versatilidad, siendo más del doble los receptores de radio respecto a los de TV. Su difusión a través de Internet se efectúa mediante dos prácticas *on line*: emisión simultánea de la programación convencional (*streaming*) y almacenamiento de la misma en archivos disponibles para consumir cuando se prefiera (*podcast*)⁷.

0.1.1 Un ‘feliz’ mundo digital

Las previsiones son que en breve nos instalaremos en la interconectividad total de la llamada *cloud computing* (‘nube de computación’ o ‘nube de datos multidimensional’). Se espera que el usuario almacene sus archivos personales (correos electrónicos, textos, fotos, música, vídeos) en servidores de la red en vez de en el disco duro de su PC, pudiendo acceder a ellos en cualquier momento y con cualquier aparato digital, incluso los televisores, que estarán conectados por fibra óptica a Internet.

Uno de los más renombrados profetas de la actual *sociedad de la información digital*, ha sido Negroponte, quien en 1995 sentenciaba que:

“Ser digitales nos favorece el optimismo. Como una fuerza de la naturaleza, la era digital no podrá ser negada ni detenida. Posee cuatro poderosas cualidades que intervendrán en su triunfo final: descentralización, globalización, armonización y capacitación [...] La tecnología digital puede ser una fuerza natural que lleve a la gente a una mayor armonía mundial”⁸.

Esta idílica visión no se ha correspondido con la realidad, al acrecentarse la distancia entre los países *acaparadores* de información y aquellos que apenas la disfrutan, mutuamente convertidos en *inforicos* e *infopobres*. Tal como constataron Mattelart y Piemme, la información se ha convertido en nuevo

⁷ En la citada obra coordinada por E. Bustamante, 2003:139 y 154.

⁸ Nicholas Negroponte, *Being Digital*, Alfred A. Knoph, New Cork, 1995:229-230.

recurso básico que goza de extraordinaria influencia en: “la creación de un consenso y la aparición de nuevos mecanismos de regulación y control social”.⁹

A este respecto, advierte Bustamante que en España están reverdeciendo:

“las utopías más reaccionarias –promesas de felicidad por la ecuación TIC+mercado- ancladas en las nuevas redes y en su supuesto y automático efecto sobre la cultura y la comunicación social”.¹⁰

El empleo de los medios de comunicación audiovisuales para transmitir la ideología de los grupos sociales dominantes (la ‘cultura McDonald’) es un fenómeno planetario. Que no se contradice con el poder de las nuevas tecnologías para facilitar el acceso a los bienes culturales, como manifiestan experiencias como la *enciclopedia* dirigida por Umberto Eco y las *bibliotecas digitales* que ofrecen a los lectores en Internet millones de libros escaneados.

En plena globalización y sin aplicarse auténticas políticas culturales, la industria del audiovisual está lanzada a la conquista del nuevo mercado digital. Las dimensiones económicas en juego son considerables, ya que la facturación del sector de las TIC en España en 2008 superó los 114.000 ME (*El País*, 11-9-09).

0.1.2 La industria del cine

La maquinaria de Hollywood, falta de inspiración, hace años que apuesta por valores seguros, como las actualizaciones de filmes clásicos, sustituyendo cabinas telefónicas y cartas postales en blanco y negro por teléfonos móviles y ordenadores en color. Después de casi agotar el repertorio de superhéroes del cómic en la pasada década (que culminó con los Batmans y Spidermans), está construyendo historias con juguetes populares, como sucede con los recientes éxitos: *Transformers 2* y *G. I. Joe*. En ambas líneas, quizás más que apelar al público infantil se hace a los adultos que en su infancia se habían aficionado a tales lecturas y juegos. Las industrias jugueteras están dispuestas a aprovechar el filón, y se preparan filmes sobre otros muñecos, como los *Masters del Universo*, y juegos de mesa como el *Monopoly* (que dirige Ridley Scott), *Hundir la flota* y *Candyland* (cuyos derechos ha comprado la Universal).

Entre los procesos de hibridización tecnológica en curso, Gubern destaca la mezcla entre la narrativa cinematográfica y la estructura hipertextual propia de los sistemas informáticos. Fue explorada esta vía por Alain Resnais en 1993 en su díptico *Smoking / No smoking*, en donde la adicción a la nicotina determinaba evoluciones en la biografía de los personajes; y fue seguida brillantemente por el alemán Tom Tykwer en *Corre, Lola, corre* (1999). Otras iniciativas en la convergencia tecnológica son las experimentales de Mike Figgis con sus filmes grabados en DVcam y proyectados sobre pantalla dividida en 4

⁹ “23 notas para un debate político sobre la comunicación”, en M. de Moragas (ed), 1993: IV, 82-99.

¹⁰ *Le Monde Diplomatique*, (ed. español), mayo 2009.

sectores (*Time Code*, 2000, y *Hotel*, 2001); Alexandr Sokurov, con su desafío de rodar un plano secuencia digital de 1 h. 37 min. en el museo del Ermitage (*El arco ruso*, 2002); y las experiencias de grabar con las videocámara de teléfonos móviles, tanto un documental de 93 min. (por los italianos Seghezi y Mencarini, *Nueva encuesta sobre el amor*, 2006), una ficción de 70 min. sobre la guerra afgana (Cyrus Frish, 2007), y un diario visual de 14 min. jugando con el ruido digital (S. Dwoskin, 2008); y la comercial de George Lucas, al grabar en vídeo digital de alta definición los últimos episodios de su serie galáctica.

Así pues, se instaura una nueva era en Hollywood (donde hace tiempo que los ingresos por las ventas en DVD han superado los ingresos en taquilla): la *multimedia plena*, con la fusión entre soportes y lenguajes, siendo las normas dominantes embestidas por “la proliferación polisémica” (Stam, 2001:367).

Respecto al Cine Español, un reciente titular periodístico era esclarecedor. En España, “cada año va menos gente al cine, pero se ruedan más títulos” (*El País*, 21-V-2009). En 2009, incluyendo las 51 coproducciones se realizaron 186 largometrajes, lo que supone la cifra más elevada de los últimos 27 años (lo que supone una cifra por habitante superior a las de EEUU y Francia). De los 186 largometrajes terminados, 122 son películas de ficción, 4 de animación y 60 son documentales. Su coste medio fue de 3.2 millones de euros, y la subvención oficial a la producción de 58 largos fue de 15 millones euros. En cuanto a los espectadores en salas de cine de los largometrajes realizados en 2008, 24 tuvieron menos de 100; otros 46 aún no se habían estrenado en mayo 2009, lo que no era buen presagio, dado que de las películas rodadas en 2007, 20 seguían sin estrenarse.

Año	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Filmes	65	82	98	107	137	110	133	142	150	172	173	186	201

Este aumento de la producción en los últimos años se debe tanto al incremento de la dotación del Fondo de Protección para la concesión de ayudas (en 2009 dispuso 98.5 ME en subvenciones, *La Razón*, 26-V-2010) como a la participación de las televisiones en la financiación de las películas.

Respecto a las 843 películas producidas en España entre 2002 y 2007, las cifras de sus ingresos desaniman:

No estrenadas	8.9 %
De 1 euro a 1000	5.1 %
De 1.000 a 10.000	10.9 %
De 10.000 a 100.000	15.5 %
De 100.000 a 0.5 millones	38 %
De 0.5 a 1 millón	7.7 %
De 1 a 5 millones	10.6 %
Más de 5 millones	3.1 %

A efectos comparativos, los filmes españoles más taquilleros exhibidos en 2009 fueron *El orfanato* (25 ME), *Agora* (20.4 ME), *Volver* (10.2 ME) y *Planet 51* (9.9 ME), mientras que los extranjeros fueron la trilogía del *Señor de los Anillos* (93 ME), *Up* (24.6 ME), *Harry Potter y la cámara secreta* (23.8 ME).

En lo que se refiere al sector de la Exhibición Cinematográfica, la evolución ha sido bastante sorprendente. En las décadas de los setenta y ochenta desaparecían las grandes salas de cine, en parte reconvertidas en minicines, y tanto el número de espectadores como el de películas producidas se redujeron a la mitad de los que había en la década de los sesenta. Sin embargo, esta tendencia cambió su dirección en los noventa, cuando la construcción de macrocentros de ocio y consumo repercutió en un aumento del número de pantallas, ya que de las 1.733 de 1990 se pasó a 3.500 en 2000. La inversión de capital extranjero en el sector de la exhibición influye en la apertura de multisalas por toda la geografía española, hecho que, por otra parte, está provocando una saturación de salas en determinadas zonas, que están abocando en cierres por la competencia existente entre ellas mismas. Así, en los últimos años han descendido las salas con actividad, que en junio 2010 eran 3.874 pantallas en 744 cines, lo que da un promedio de casi 5 pantallas por cine. Por otro lado, hay ya 272 salas equipadas para proyectar 3 D. La proporción entre habitantes y salas sigue siendo la más alta de Europa.

Evolución del mercado cinematográfico en España 1998 – 2009:

	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Nº Cines	1329	1334	1298	1254	1223	1194	1126	1052	936	907	868	851	860
Nº Salas	3.064	3.343	3.500	3.770	4.039	4.253	4.390	4.401	4.299	4.296	4.140	4082	4080
Filmes exhibidos	1.673	1.653	1.718	1.831	1.877	1.916	1.795	1.730	1.748	1.776	1.652	1481	1555
Espectadores (millones)													
Españolas	14	18	13	26	19	21	19	21	18	15	14	17	13
Extranjeras	105	113	121	120	121	115	124	106	102	101	93	93	89

En cuanto al número de espectadores, hay que señalar que la pasada década ha sido desfavorable para la exhibición a nivel mundial, siendo España un reflejo de esa situación. Desde 2001, el descenso es considerable, con un leve repunte en 2009. El precio de las entradas es elevado, y para los exhibidores de cine, la venta de refrescos y palomitas de maíz les reporta más beneficios que la taquilla.

Dentro de la Cuota de Mercado en el año 2010, las películas de Estados Unidos siguen con la más alta (el 69 %), y el cine europeo en su conjunto, incluido el español, está remontando al alcanzar su cuota el 30 %, desde el 26% del 2008. Los filmes españoles obtuvieron el 12.7 % de los espectadores¹¹.

¹¹ Fuente: ICCA, Ministerio de Cultura de España.

Por otro lado, en España, se calcula que el porcentaje de cintas copiadas en salas comerciales y puestas a la venta como DVDs en el mercado pirata del *top manta* superará el 90%.

Y, entre mayo 2007 y mayo 2008 se descargaron de Internet unos 240 millones de filmes, estando previsto para 2009 un aumento del 25 %, con lo que se harían unos 300 millones de descargas filmicas (*El País*, 13-X-2008).

0.1.3 La ubicua televisión

En lo que respecta a la industria cultural más influyente, la televisión, que al inicio del siglo XXI movía más de \$400.000.000, de su etapa de *broadcasting* generalista y gratuita o 'paleo-tv' (según Casetti y Odin -1990-), se pasó a la 'neo-tv' fragmentada y de pago (con sus 'programas-ariete' o *battering ram* en los paquetes de filmes de Hollywood, deportes de masas y telefilmes de prestigio) para desembocar en el *pointcasting* o TV interactiva e individual. La amplia oferta disponible en la super-rejilla de programas televisivos en EEUU. (desde que a mediados de los setenta se autorizaran las transmisiones de pago a través del cable y del satélite), ha llevado a un descenso de los espectadores de sus más importantes *networks* o cadenas de TV. En cuanto al cable, a finales de los noventa penetraba en el 90% de los hogares estadounidenses a través de unos 1.200 operadores, controlando los 5 mayores al 60% de los abonados, indicando la alta tasa de concentración.

El mayor reto para tantos proveedores era el de los contenidos. A finales del siglo XX se desarrollaron batallas financieras por acompañar el dominio de los centros de producción al de las redes de difusión. Así se fusionaron la NBC con General Electric, la ABC con Disney, la CBS con Westinghouse y Time Warner con el grupo de telecomunicaciones de Ted Turner (del que la CNN era su estandarte) creando la mayor empresa multimedia del planeta, con un volumen de negocios superior a los 500.000 millones de euros. Este mercado se va a ampliar más aún con la confluencia entre la TV digital e Internet. Gracias a la fibra óptica se llega al *dial-up cinema*, o sea que el ciberespectador casero puede descargar en su ordenador un vasto archivo de filmes y productos audiovisuales, y visionarlos cuando quiera. La ciber-oferta será de los propietarios de los derechos, que a nivel mundial encabezan Columbia Tristar (4.000 filmes) y Sony (otros 2.400). Y las grandes corporaciones se plantean el *anycasting*:

“Fabricar contenidos aptos para ser formateados en cualquier plataforma tecnológica, soporte o medio de difusión, lo que los representantes de Sony han llamado el *anycasting*, declarado más importante que cualquier interactividad” (Bustamante coord., 2003: 347).

* Aunque en España no se llegue a las magnitudes de EEUU, es innegable la importancia económica de las industrias audiovisuales, con 7.011 empresas y

una facturación de más de 10.500 millones de euros en 2004 (INE). Por otro lado, este sector había creado en el 2000 más de 88.000 puestos de trabajo, motivo por el que ha sido protegido económicamente por el gobierno, aunque la gran recesión lleva a disminuir los fondos que se le conceden.

A mediados del 2010, el consumo diario de 'tele' en España alcanzó una media de 228 minutos -3 horas y 48 minutos-, lo que supone “un récord histórico”, unos 2 meses al año viendo programas de TV: la crisis económica, la TDT y los éxitos deportivos nacionales explicarían ese incremento.

Según el informe anual de audiencias que elaboró Corporación Multimedia para 2008, unos 3,5 millones de españoles -cerca del 8% de la población- pasaron 10 horas diarias frente al televisor. Entre los grupos de edad, los jóvenes de 13 a 24 años son los únicos que reducen su tiempo de exposición y los que menos televisión consumen, unos 144 minutos, debido al uso alternativo creciente de las “otras pantallas”, tales como Internet, consolas y móviles (*El País*, 2-I-2009).

Tras el cese definitivo de las emisiones analógicas sucedido en abril 2010, emiten en TDT cerca de 40 canales nacionales (un multiplex de 4 para cada cadena privada y 2 para TVE), a los que se sumarán de 4 a 8 canales en cada autonomía y unas 1.200 emisoras locales autorizadas en digital, lo que llevó a Bustamante a plantearse ¿cómo se financiará este sistema? ¹². Sobre todo, si se considera que la predilección de los espectadores de TV digital no suele superar los 7 o 9 canales de visionado regular.

Según el barómetro de opinión del CIS de mayo 2010, los españoles encuestados dicen que su información sobre la actualidad proviene de la TV (46.2%), periódicos (18.8%), internet (16%) y radio (15.7%). Para el 70%, la TV posee “poca o ninguna calidad” (para el 51.4% debido a la 'telebasura'), mientras que tan solo el 2.1% la considera con “muchísima calidad”.

Según un informe elaborado por el Consejo Audiovisual de Andalucía en 2008, tras entrevistar a 1.800 personas, hay 2.29 televisores por hogar, teniendo el 31% de los niños un receptor en su habitación. Los programas favoritos de los adolescentes andaluces, entre 13 y 18 años, eran: telenovelas, series, lucha libre y comedias de situación (*El País* ed. Andalucía, 12-XI-2008).

Por otro lado, la televisión de pago muestra en los últimos años un estancamiento en torno al 25 % de los hogares, con predominio del satélite sobre el cable. A este respecto, desde 2009 Digital Plus ha ido perdiendo abonados, contando menos de 1.800.000 en abril 2010. En contrapartida, Canal Plus Liga y Gol T con su oferta de partidos de fútbol, han alcanzado los 2 millones de clientes (TV ADSLZone, 13-V-2010).

Respecto a la televisión digital, en España nace en enero de 1997 con la plataforma Canal Satélite Digital, lanzada por el grupo Sogecable, a la que pocos meses después se añadiría Vía Digital, dirigida por el grupo Telefónica, y

¹² *Le Monde Diplomatique* (ed. español), mayo 2009.

que después de protagonizar sonados enfrentamientos públicos llegarían a acordar su fusión en mayo de 2002, con una cartera conjunta de 2.5 millones de abonados. Al mismo tiempo, se fue desarrollando la Televisión Digital Terrestre (TDT), donde la precursora Quiero TV (propiedad de Retevisión, Endesa y Telecom Italia) desapareció, manteniéndose al ralenti otras dos emisoras: Net TV (del grupo Prensa Española) y Veo TV (grupo Recoletos, controlado por Pearson-Agnelli). En abril 2009, el operador de cable ONO alega en contra de que se pueda autorizar a La Sexta una emisión de pago codificada en la TDT, ya que emitir la programación en abierto era una de las condiciones incluidas en los concursos. Sogecable (Prisa) se une a la demanda. A pesar que el Consejo de Estado se declara contrario a que la TDT de pago se regule por decreto-ley, el gobierno lo hace en trámite de urgencia el 13-VIII-2009, para posibilitar que el Canal Gol de La Sexta cobrase el visionado de los partidos de fútbol de la Liga.

Que el tejido empresarial televisivo está en manos de oligopolios ha sido puesto en evidencia en el estudio coordinado por Enrique Bustamante en 2002.

Una novedad tecnológica es la TV de Alta Definición (HDTV), que ofrece una imagen espectacular en pantalla panorámica y un sonido envolvente, de calidad similar a la del cine, que exige un receptor con una resolución mínima de 720 líneas. Las emisiones en este sistema a partir de satélites fueron iniciadas en España por la plataforma de pago Digital Plus, con los Juegos Olímpicos de Pekín (2008), seguidos por otros eventos deportivos de nivel internacional y una selección de películas, siguiendo en junio 2009 emisiones en prueba de TVE y la catalana TV-3, para constituir canales específicos de HD en la TDT. Se calcula que en 2010 había en Europa 150 canales en Alta Definición.

0.1.4 Los telefilmes o *TVmovies*

Un producto híbrido entre cine y televisión son las teleseries, autentica cultura audiovisual mundial. Los telefilmes *de calidad* se consideran resultado de la ‘fórmula HBO’, cadena de TV de cable y de pago en EEUU que en los ochenta decidió apostar por las series de autor, con hibridación de géneros, actores poco conocidos y búsqueda de lo no convencional, cosechando grandes éxitos como *Los Soprano*, que en la noche de los domingos era vista por más de 13.5 millones de telespectadores. Según el que fuera su presidente hasta 2007, Chris Albrecht, las razones del éxito eran:

“No hagas caso de los estudios de mercado, sino de tu criterio; Sé original; Respeta la inteligencia de tu audiencia; Nuestros valores son literarios, cultiva el talento, la libertad creativa y atrae a los mejores” (*El País Semanal*, 5-X-2008),

y así consiguieron atraer también a suscriptores, que en 2008 eran 40 millones. Con similares propuestas para series de calidad, contratando a buenos guionistas de Hollywood, conseguirían arrebatar audiencia a las grandes cadenas de TV

otras pequeñas, como TNT, Showtime y AMC, que a menudo pertenecen a las mismas macroempresas.

En España, pueden ser una solución a los problemas del cine, Para Pedro Pérez, presidente de la Federación de Productores Españoles (FAPAE):

“La situación es insostenible. El mercado está saturado. No hay cabida para estrenar las 172 películas que se produjeron el año pasado. Muchas de ellas podrían hacerse para televisión. La producción de telefilmes va a permitir sobrevivir a muchas productoras”.

Y las cadenas a su vez se están dando cuenta que el 5% que están obligadas a invertir en cine puede salirles más rentable si producen una miniserie (máximo 2 capítulos de 150 minutos en total) o un telefilme unitario, en vez de una película de cine (*Público*, 3-IV-2009). En efecto, las *TV movies* pueden ser la tabla de salvación del cine español, como demuestran los éxitos de audiencia de varios emitidos por TVE y Antena 3 entre 2008-10, que rondaron el 20% del *share*.

Aparte de la supervivencia industrial, las *TV movies* permiten cuidar la calidad artística, ya que no son un género, sino otra manera de hacer cine, como han demostrado Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears y André Téchiné.

Es interesante el caso de Daniel Calparsoro, quien pensaba realizar su sexta película en 35 mm. a partir de su guión *El castigo*, pero a ninguna productora le interesó. Sin embargo, la cadena de TV Antena 3 lo produjo y emitió en dos partes, consiguiendo 5.3 millones de espectadores, convertida en la ficción nacional más vista de 2008. Según este director, “en un telefilme el ritmo es más rápido, el lenguaje debe ser más directo, se debe entender todo a la primera”, y puede colmar la brecha entre el cine español y su público. Aunque se trate de un cine con pocos medios (sus presupuestos oscilan entre 600.000 y 1.500.000 €) y mayor énfasis en los personajes, “el cine y la televisión en España son dos compartimentos estancos que no se relacionan de forma natural” (*Ibidem*).

Un ejemplo de interacción entre estos dos sectores industriales es el de la catalana TV3, que ha producido más de 100 *TV movies* desde 2003. Se inició su apuesta por este formato en 1999, con la firma de un convenio con los productores catalanes independientes, a los que puede aportar hasta 400.000 €, nunca superando la mitad de coste total, y favoreciendo las coproducciones, también con otras cadenas, siendo actualmente unos 22 telefilmes en los que participa al año.

0.1.5 TV por Internet y *webisodes*

Cada vez tiene más relevancia la televisión emitida por Internet, en sus dos modalidades:

- a) WEB TV: Contenidos emitidos en abierto a través de Internet, sus referencias a nivel mundial son Hulu, Joost, Babelgum, Veoh, TerraTV, ...
- b) IP TV: El ejemplo más claro son Imagenio y Ono, con entornos cerrados ¹³.

Muchos intentos de *bitcasters* o emisoras específicas han fracasado a nivel de rentabilidad económica. Un caso es el de Mobuzz TV, proyecto de TV *online* que nació en 2004 en Madrid, con programas de breve duración (5 a 8 minutos) en tres idiomas, pensado específicamente para un público joven y enganchado a Internet. Consiguió ser un referente de la tv *online* en Europa, con más de 6 millones de visitas al mes, y una redacción de treinta periodistas, pero no pudo mantenerse, cerrando sus emisiones en noviembre 2008.

Otra opción empresarial se puede ejemplificar en Telúrica.TV, emisora peruana nacida en 2006, también con millones de visitantes y un planteamiento similar en su programación, distribuida en los grandes bloques de Actualidad, Tecnología, Tendencias y Entretenimiento; aunque sin disponer de un servidor propio, sino colgando sus videos en Youtube.

Caso singular es el de Lavinia, empresa audiovisual fundada en 1994, contratada para poner en marcha la emisora de TV del Ayuntamiento de Barcelona. En 1996, su retransmisión de la verbena de San Juan figura documentada como la primera en Europa realizada por Internet. Al año siguiente, al no serle renovado el contrato, diversificó sus operaciones. A fines de 2008, con sedes en Bruselas y París, tenían fuerte proyección europea.

Según su presidente Antoni Esteve:

“Gestionamos totalmente 4 televisiones locales, damos servicios a otras 15, y a 50 canales por Internet. Tenemos 850 empleados, produciendo a veces los contenidos, y en otros casos aportando los medios técnicos, como nuestras 21 unidades móviles de transmisión por satélite [prosiguiendo que] La TDT es una tecnología de transición. En cuestión de 3 o 4 años, los televisores accederán a miles de canales vía Internet, aparte de los telefónicos. La fragmentación seguirá creciendo, pero hay algo seguro: necesitarán contenidos, y de calidad” (*El País*, 9-XI-2008).

Uno de los productos audiovisuales específicos de Internet (y que se tratan de vender a los poseedores de *smartphones*) son las webseries o *Webisodes*.

El neologismo, de *web* + *episodes*, designa una nueva modalidad de minitelefines (alrededor de 3 minutos de duración), pensados para su emisión en Internet, que se inician hacia el 2000 y han ido mejorando en sus técnicas de realización y formas narrativas, en auge desde la huelga de guionistas de Hollywood de 2007, cuando muchos se dedicaron a esta nueva vía expresiva.

En EEUU, junto a *HBOLab*, la *web* que mantiene esta cadena para sus experimentos, hay otras que albergan cientos de estos miniprogramas, como

¹³ A. Alonso y J. Sánchez (fundadores de *Adnstream*): “Nueva era de la Televisión por Internet”, Madrid, 9-VII-2008.

Atom.com, *Collage Humor*, *Funny or Die*, *My Damn Channel*, *Joost*, *Bud TV*, y especialmente, *Strike TV*, creada por los propios guionistas para trabajar con plena libertad creativa, que está ofreciendo gratuitamente docenas de series experimentales muy bien acogidas por la crítica.

El verano de 2010, el portal dedicado a ellas, *Laserie.net*, catalogaba más de 500, con 393 activas, distribuidas así por géneros: Dramáticas, 129; Fantásticas, 122; Comedias, 75; Ciencia-Ficción, 38; Thrillers, 16; Aventuras, 13. Hay portales especializados en nuevos autores, como *Werewolf Studio* y la cadena SF, que atraen millones de internautas con sus parodias de series y clips TV, animaciones y documentales. La mayoría son autoproducidos, y apenas ganan dinero, sus creadores sólo pudiendo contar con repartir los ingresos publicitarios con el portal que los alberga. Hay cadenas de TV que las financian, como la franco-alemana *Arte*, que aliada con *MySpace* lanzaron una *webserie* dirigida al público adolescente: *Twenty Show*. (*Liberation*, 29-VIII-2009).

En España, hay recientes *videoblogs* que se han hecho famosos por sus originales episodios, como el valenciano *LQS (Lo que surja)*, con personajes gays, que emitió su tercera y última temporada en 2009; y, *QVMT (Que vida más triste)*, que en 2008 se integró en las emisiones de TV generalista de La Sexta.

Por otro lado, están surgiendo *webs* dedicadas a los videoclips musicales: La pionera es grabaciones espontáneas de clips destinados a Internet es la francesa *LaBlogothèque* (2006), destacando luego en España las *webs* dedicadas a los *videoclics*: *Videotapas.net* y, especialmente, *Venuspluton!com*.

0.1.6 Las pantallas móviles

John Markoff definió al teléfono móvil como “la computadora de la ubicuidad”. El 60% de la población mundial lo tiene, en España hay más de uno por habitante. Es la nueva mina de oro de la tecnología. Y en pocos años, se estima que serán la principal herramienta para conectarse a internet, con interfaces de reconocimiento de voz, grandes pantallas táctiles y nuevos desarrollos tecnológicos.

Esta ‘tercera pantalla’ compuesta por los dispositivos móviles, todavía tiene una participación baja en el consumo audiovisual. Según el estudio *Global Telecom Insight* de TNS, un 6% de los usuarios de telefonía móvil en España declaró haber visto en 2008 la televisión a través de su terminal móvil, ya sea a tiempo real o con descarga/transferencia de contenidos audiovisuales. (*Sociedad de la información*, 29-VI-2009). Sin embargo posee un gran potencial de aumento en la medida en que los usuarios gasten más en esta actividad.

Para no alargar este apartado, mencionaremos un caso. La productora malagueña Kálida creó en 2007 un novedoso *reality show* destinado a los teléfonos móviles 4G: *El Cortijo*, donde los concursantes eran dos familias andaluzas enfrentadas que convivían en una finca de labranza como si fuera hace 100 años, mezclando el documental y el concurso de ficción. Emitidos los

capítulos por Canal Sur TV, se pretendía investigar sobre el lenguaje en la televisión no convencional de tercera generación (cable, Internet y móviles) y su aceptación en el formato de las pantallas de los móviles. (*Andalucía Investiga*, septiembre 2007).

Una de las características del arte del siglo XX fue la proyección filmica sobre grandes pantallas, las ‘pantallas-espectáculo’. En el siglo XXI nos encontramos inmersos en la ‘era de la pantalla global’. Para Lipovetsky y Serroy en su ensayo *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (2009), se puede hablar de la emergencia social del *homo pantallicus*, rodeado por pantallas de cine, de televisión, de ordenador, de videojuegos, de agenda electrónica, de teléfono móvil, de GPS, de vigilancia y táctiles, que le filtran la realidad. Estos autores admiten que está en proceso una tremenda mutación cultural que afecta en gran medida a la creatividad, y plantean si sigue siendo referencia cultural de primer orden un cine que pierde la primacía del argumento en aras de la acción y efectos especiales, y pierde espectadores ante los telefilmes y series de su hermana menor la TV, la que se entrega a las nuevas retóricas de los *reality shows*.

Respecto a otras *nuevas pantallas*, desde 2008 se están comercializando reducidos aparatos portátiles con funciones multimedia (reproducen archivos de vídeo, fotos y música) y capaces de sintonizar la TV digital, con pantallas entre 3 y 7 pulgadas, y precios desde 100 €. La industria estima que las pantallas crecerán proporcionalmente a la demanda de información de los usuarios.

0.1.7 Nuevos festivales de video en Internet

Los festivales de cine *online* surgieron en EEUU a principios de 2000 como anexos de los festivales de Sundance y Slamdance, para acoger los cortos que no entraban en sus secciones oficiales. Con los años, fueron surgiendo festivales específicos para Internet, como el *Doorpost Film Project* (cantera de autores noveles) y el *Babelgum Film Festival* (apadrinado por Spike Lee), que se convirtieron en fenómenos mediáticos.

En España, varios festivales están ganando relevancia internacional:

1) El pionero fue el *Jameson Notodofilmfest* (2003), que solo admite cortos inéditos de duración menor de 3’30’’ y peso máximo de 20 MB, en formato flv, y reparte 60.000 € en premios. Tiene una sección especial para cortos que duren exactamente 30’’. Tras la etapa de Javier Fesser como director, le ha seguido Nacho Vigalondo. En su edición de 2007, dos falsos documentales se repartieron el Gran Premio del Jurado. En agosto 2009 se constituyen como portal de vídeos (Notodo.TV).

2) El *Movil Film Fest*, primer certamen de cine hecho con teléfonos móviles que se celebra en España. Al iniciarse, en 2007, las bases admitían tema libre y

exigían una duración máxima de 1', presentándose 160 trabajos. Para la segunda edición hubo cambios: se suprimió el límite temporal, y se admitió el

“constante cambio y evolución tecnológica de los terminales móviles, lo que ha dibujado con evidencia que el potencial del material rodado con móviles se acerca cada día más al rodado con cualquier otro medio. Al mismo tiempo las pantallas de los móviles y el almacenamiento cada día se acercan más a los requisitos y exigencias de los usuarios. El móvil que hasta hace poco podía considerarse como simple receptor, se ha convertido en emisor de imágenes de alta calidad. El *Movil Film Fest* quiere ser plataforma de análisis y promoción de los contenidos audiovisuales en las dos direcciones: Rodado con móviles y rodado para móviles. Es decir, a la sección del año pasado - rodado con móviles - añadimos la nueva sección: rodado para móviles y la hemos llamado: *Made 4 mobile*”.

Obtuvieron la colaboración del Pais.com y su cadena de TV Cuatro, y un espacio propio para visionados en Youtube, MySpace y Facebook.

3) *Teaserland*, para falsos trailers, fundado en 2008 con el apoyo de I. Coixet, J. A. Bayona y J. Balagueró, y con 30.000 € de premios, a su primera edición se presentaron 180 seudotrailers de películas no realizadas.

4) El *Digital Short Film Fest* (DSFF), también se inició en 2008, dedicado a películas que duren menos de 30', grabadas en soporte digital por residentes en España. Las exhibe en su web en alta definición y liquida derechos de autor a las obras presentadas, que se emitirán en televisión digital (Orange TV), reproductores MP4 y en iTunes, Facebook y YouTube. 10.000 € y tres cámaras de vídeo digital como premios y la edición de un DVD con los finalistas.

0.1.8 Nuevos activistas de la imagen

En el recorrido efectuado por los más importantes de los elementos que configuran la nueva sociedad digital, no nos hemos referido a nuevas prácticas y posicionamientos ideológicos. Llega ahora el momento.

a) **Nuevos documentalistas:** Se experimenta una renovada actividad del cine documental, especialmente el de carácter político, en parte a raíz del éxito de *Fahrenheit 9/11* (2004) del estadounidense Michael Moore, que recaudó más de 120 MD en EEUU y más de 200 MD en el resto del mundo, y su consagración con el Oscar obtenido por *Una verdad incómoda* (Davis Guggenheim, 2006).

A nivel organizativo, destaca la iniciativa del cineasta y militante Robert Greenwald, quien desde 2002 produjo y/o dirigió una serie de documentales sobre temas de actualidad socialmente comprometidos, rodados con calidad a bajo coste, y difundidos rápidamente en un marco militante lo más vasto posible. Para conseguirlo, fundó *Brave New Films* y *Brave New Theaters*, bajo los siguientes postulados: 1) Es posible financiar, en parte, cortometrajes

documentales gracias a contribuciones de ciudadanos comunes a través de Internet; 2) Se pueden producir con rapidez documentales de gran calidad con poco presupuesto; 3) Internet puede servir para distribuir y vender directamente los DVD con los documentales; 4) Internet también permite coordinar su proyección a gran escala; y 5) Estas proyecciones pueden acompañarse de conferencias y debates. En su web, convertida en el mayor escaparate y distribuidor para este género fílmico, ofrecen alojar filmes o DVDs producidos por cualquiera, con enlaces directos, y la posibilidad de organizar proyecciones públicas y anunciarlas, lo que en 2007 habían hecho más de 3.200 grupos. La filosofía de base es que “la película no es un fin en sí mismo, sino el punto de partida de un debate y una acción política”¹⁴. En agosto 2009 su catálogo superaba los 400 títulos, convertida en alternativa a las grandes empresas de distribución y programación cinematográficas.

Una tendencia implantada por los antropólogos visuales es la de considerar el cine-vídeo etnológico como ‘coautoría’, resultado del compromiso entre el realizador y los sujetos filmados. Esta desaparición del dispositivo-autor se ha extendido a diversas prácticas de realización colectiva entendida como ‘sinautorales’. En su *Manifiesto del cine sin autor* (2008), Gerardo Tudorí insiste en la responsabilidad sobre las imágenes que se graban y se hacen circular, que lleva a la ruptura con la idea de filme como resultado central al que sustituye por la de *filmografía progresiva*, ya que produce sucesivos *documentos fílmicos* que se le devuelven al sujeto social periódicamente, para su análisis y modificación, ejerciendo así como coautor. También plantea tres tiempos para analizar una película: el tiempo social de producción, el tiempo que dura la película final ante el espectador y el tiempo de la deriva social que la película tiene, o sea, su camino y destino social.

b) Videoactivismo: Considerado como “acciones de contestación de amplio espectro político, social y artístico, que utilizan el vídeo como herramienta y encuentran en las nuevas tecnologías su medio natural de creación y difusión, con la subversión del sentido vertical de la comunicación”, según Luis E. Herrero, es practicado en España por un amplio espectro de grupos. Sus precedentes se remontarían a 1965 en Nueva York, cuando Nam June Paik grabó con un equipo ligero de Sony la llegada del Papa y Jonas Mekas y su *Filmmakers Cooperative* se plantearon distribuir 200 cámaras de cine de 8 y 16 mm entre jóvenes negros para que se expresaran a sí mismos; las actividades del colectivo *Guerrilla television* y la publicación en 1971 de un libro con tal título por Michael Shamberg. En España, precursores fueron los colectivos VideoNou de Barcelona (1977) y La Mirada Electrónica de Vallecas (1978). Esa misma intención de captar la realidad e incidir en su transformación la llevan adelante en Madrid: TeleK, televisión local de Vallecas (emitiendo desde 1995) y SinAntena; en Barcelona: Horitzó TV y Neokinok TV (Okupem les ones,

¹⁴ Christian Christensen, *Le Monde Diplomatique*, ed. española, octubre 2007

fundado en 2003, actualmente fuera de servicio); mientras que en Galicia es Gzvideos quien se encarga del proyecto comunitario de que la televisión sea acción política (*Diagonal*, 29-IV-2009). A estos colectivos habría que agregar la contra-información de Indymedia, NODO50, Caos en la red, A las barricadas y diversos autores que cuelgan sus imágenes en vblogs (o videoblogs) en Internet.

* Una breve mención al tan importante sector de la publicidad.

En España, durante 2008 los medios de comunicación movieron 7.000 ME en publicidad, de los que el 40% se destinó a televisión.

Las diversas cadenas emitieron ese año 2.874.926 anuncios, frente a los 3.068.865 del ejercicio anterior, consecuencia de la crisis económica.

De los diversos destinatarios de la publicidad, sólo aumentó la de Internet (el 26'5%). (*El País*, 5-VI-2009).

** Para concluir con el panorama contemporáneo, la audiencia televisiva en gran parte se vuelca en los filmes, que no sólo se ofrecen profusamente por los 6 canales nacionales, los 24 autonómicos y los cientos locales, sino también por muchos de los canales de los satélites, las plataformas digitales, la TV por cable y las conexiones a Internet. Esta importancia de la visión de filmes a través de las pantallas domésticas es otro motivo para resaltar al cine cuando se investiga sobre la comunicación audiovisual en este inicio de milenio.



0.1.9 Cambios (Años 2010-16)

Difusión de las Tabletas como alternativa material a los ordenadores
Navegación por internet desde telef. móviles supera a la de ordenadores
Oferta de múltiples *apps* con sus aportaciones

Redes sociales: Uso masivo de la comunicación por *whatsapp*
 Extensión de *Facebook* e *Instagram*
 Relevancia de *Twitter* en la extensión de protestas
 sociales, como en las ‘primaveras árabes’
 Hundimiento de *MySpace* y *Tuenti*

Archivos en la *nube digital*
Análisis del *Big Data* con objetivos políticos y publicitarios
Persecución a *Wikileaks* y a su máximo responsable, J. Assange
Desvelamiento por el analista americano Snowden del espionaje de las
 comunicaciones realizado por EEUU y gobiernos aliados

Smart TVs, conectados a internet
Interactividad durante emisiones TV (+ conexiones vía *twitter*)
Fabricación de pantallas de televisor curvas y con 4 k

Crowdfunding para financiar productos audiovisuales
Multiplataformas para contenidos audiovisuales
Profesionalización de los *youtubers*
Emisión en *streaming* de manifestaciones y protestas públicas

En España:

Subida del IVA de los productos culturales al 21%
Leyes contra webs que ofrecían productos gratuitos
Penalización de *tweets* antiguos
El tiempo diario dedicado a ver la TV fue ascendiendo (+ 4 h diarias)
Tertulias televisivas sustituyen a los debates políticos en el congreso
Aumento tanto de nuestra producción filmica (254 largos en 2015) como de
 espectadores de filmes españoles: fenómeno de *8 apellidos vascos*.
El número de salas de cine siguió disminuyendo: de 4044 (2011) a 3700
 (2015)
Eco de los programas críticos de la emisora marginal *La Tuerka* (Podemos
 y P. Iglesias)

0.2 Propuesta Tipológica de los productos audiovisuales:

a) Según su DURACIÓN:

Para la vigente Ley del Cine Español (55/28 dic 2007), las obras de exhibición en salas cinematográficas (realizadas tanto en soporte celuloide como digital) se dividen entre **cortometrajes** (inferiores a la hora de duración) y **largometrajes** (si la superan).

Ahora bien, la clásica división temporal de las obras cinematográficas del *American Film Institute* es más amplia:

Cortometrajes	Inferiores a 30'
Mediometrajes	Comprendidos entre 30' y 60'
Largometrajes	Superiores a 60'

Desde la aparición de la televisión y el vídeo, y especialmente tras la difusión de los dispositivos de captura y difusión digital de materiales audiovisuales, con el acompañamiento de la diversificación de las pantallas de visionado, esta clasificación se ha visto muy alterada.

* En primer lugar, por la duración media de los programas televisivos, unos 26' o 52', según ocupen una franja horaria de media o una hora.

* En segundo lugar, por la duración de los spots publicitarios televisivos, que suele oscilar entre 10" y 90".

* En tercer lugar, por el diferente tratamiento que se otorga a los cortometrajes o **cortos** en los diversos premios internacionales y festivales, que marcan variados límites máximos de duración.

Así, deben durar menos de:

40' Premios Oscar

30' Premios Goya / Festival de Cine Español de Málaga

15' Festival de Cannes

En cuanto a lo considerado **“corto”** en festivales volcados hacia lo digital, su duración máxima es de:

25' Ikuska

18' Microfilm Short Festival

15' Fotogramas en corto (mínimo 5')

- 12' Curtfictions
- 10' Sitges
- 5' Cinexpress + ADN
- 3'30" Notodo Film Fest
- 1' Cortos sin cortes (Festival San Sebastián)

* Y en último lugar, por la creación de obras cuya duración se mide en segundos, que gozan de una popularidad que supera con creces a las de duración tradicional. Así, la duración máxima de estas obras será de:

- 1" One second Video Festival
- 6" Fast Film Festival (app. Vine para Twitter)
- 30" Triple Destilado (del Notodo Film Fest)
- 59" 59 sec Video Festival
- 60" Movil Film Fest

Por otro lado, la duración de las obras destinadas al circuito de exhibición cinematográfico a menudo supera las dos horas.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede proponer la siguiente tipología:

Duración máxima

Micro (circuito Internet)	10 seg
Mini (spots e Internet)	90 seg
Corto (festivales)	30 min
Medio (programas TV)	60 min
Largo (filmes convencionales)	120 min
Maxi (superproducciones)	300 min
Macro (obras desmesuradas)	Ilimitada

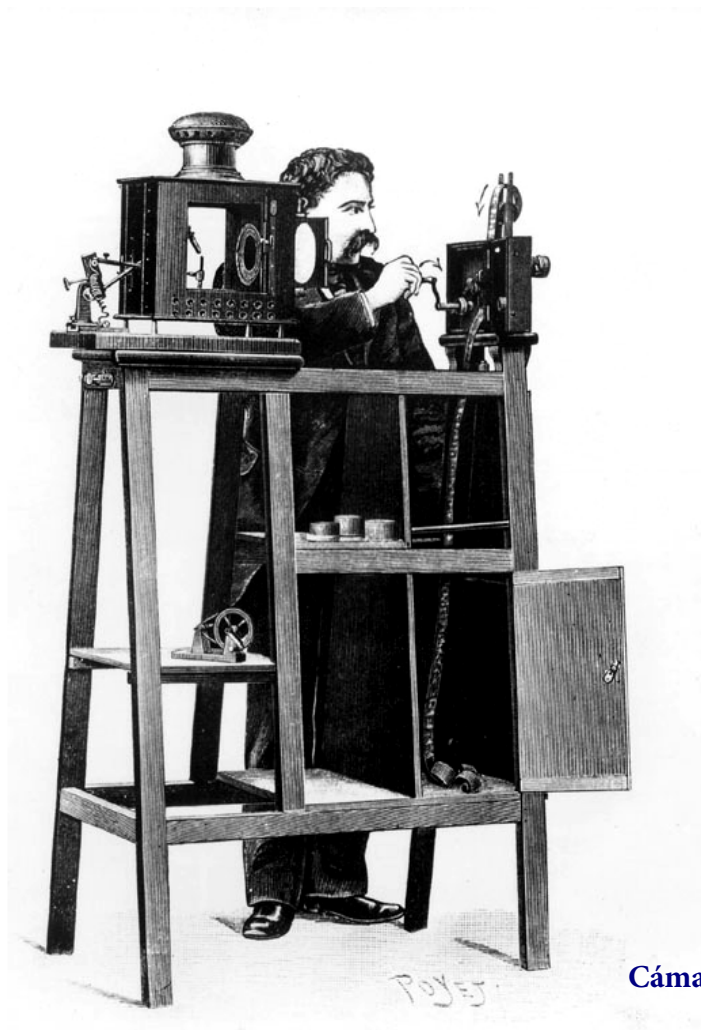


b) Según su CAMPO EXPRESIVO:

Cada una de las anteriores obras audiovisuales puede estar realizada de acuerdo con los códigos semánticos y técnicos de determinados ámbitos expresivos, con sus correspondientes opciones estilísticas. No se trata de ubicarlas dentro de “géneros” (que cada vez están más mezclados), sino de amplios campos de contenido expresivo, a veces vinculados con la tecnología empleada y las modalidades de recepción.

Se podrían sistematizar los siguientes grandes bloques:

Reportaje descriptivo
Recreación de una realidad
Discurso documental
Publicidad-Propaganda
Ficción con actores
Animación
Vídeo-clip musical
Vídeo-arte



Cámara Lumière, 1895

c) Filmes más largos de la historia:

-Previsto Film más largo de la historia: 720 horas (2020):
“Ambiancé” (Anders Weberg, 2020)

Noticia agosto 2014:

<http://www.lavanguardia.com/cine/20140714/54411090695/pelicula-mas-larga-historia-durara-720-horas-estrenara-2020.html>

Trailer Ambiancé dura 72 h. (2014), estuvo disponible en internet durante unos días



-El más largo hasta hoy: 10 días (240 h.), de 2011:
“Modern Times Forever (Stora Enso Building, Helsinki)”

Bjornstjerne R. Christiansen, Jakob Fenger, Rasmus Nielsen: **‘Superflex’**

Trailer 1’20”

<http://vimeo.com/31425835>

Proyecto (4’):

<http://youtu.be/G9vZNq0EjFc>



-**“Cinematón”** consiste en la reunión de casi tres mil filmaciones (2,865) de secuencias mudas de 3’25” de duración cada una, realizadas a lo largo de 36 años (desde 1978 a 2014), por el francés **Gérard Courant**, director dedicado al cortometraje, y que ha capturado en pantalla algunos momentos curiosos o extraños protagonizados por gente como Ken Loach, Jean Luc Godard, Roberto Benigni, Samuel Fuller, y Terry Gilliam, pasando por diversas personalidades artistas, filósofos y periodistas, y gente común.

Duración Total: 191 h. (casi 8 días enteros)

Nº 601: Terry Gilliam <http://youtu.be/6YffxtWm1b8>



-La película comercial de más larga duración es **“Berlin Alexanderplatz”** de Rainer Werner Fassbinder (1980) con 931 minutos (15’5 horas), que fue emitida por televisión en varios países como una serie de 14 episodios, y luego proyectada en cines en varias sesiones a lo largo de varios días.

Trailer (2’): <http://youtu.be/qTjFWAvJTvI>



0.3 a Puntos básicos de la crítica de cine :



1) En los medios de comunicación generalistas

La crítica, intermediaria entre la obra y sus consumidores (mediador entre la cultura y el gran público). Es un género periodístico.

Reseña: se informa sobre filme, apenas opinando, en los diarios, radio, TV...

Debe interpretar el valor artístico, social... de la obra estrenada, rápido y en poco espacio.

El crítico debe estar al día en las nuevas tendencias, poseer amplio bagaje cultural.

2) En las revistas especializadas:

Desde la comprensión e interpretación cinematográfica, una mirada 'educada'.

PONER DE RELIEVE LO VALIOSO, *Hacer visible lo invisible* (Godard).

Decir qué emociones ha producido, es una nueva obra de arte (Wilde).

Para Bazin: "filmes son enlace con percepción sensorial del mundo".

Bordwell: "es un arte práctico, a medias entre la ciencia y el arte".

R. Carmona: "Capacidad de analizar cómo está hecho y cómo funciona aquello que comenta... Valorar y aconsejar".

3) Investigaciones académicas:

Deben cumplir con los requisitos científicos (metodología, estructura...), dirigida a otros investigadores.

Ampliación de los campos teóricos, históricos y estéticos.

Se difunde en revistas científicas, actas de congresos...

* **Cambio del paradigma impreso al cibernético.** Cualquiera puede opinar.

0.3 b Cómo ser crítico de cine (en 5 lecciones)

05/01/2011

“Un mal escritor puede llegar a ser un buen crítico, por la misma razón que un pésimo vino también puede llegar a ser un buen vinagre” (François Mauriac).

Quizás no debería mencionar en voz alta que me dedico profesionalmente a la crítica de cine, pero en fin, ¡hay que comer! Sí, ya sé que no es excusa, pero son tiempos de crisis, el trabajo está muy mal, etc.

Yo reconozco que tenía razón Antón Ego, cuando hablaba de nuestra profesión al final de *Ratatouille*: “Preferimos la crítica negativa, que es divertida de leer y escribir. Pero la triste verdad que debemos enfrentar los críticos es que, al final, cualquier plato común seguramente tiene más sentido que la crítica que lo condena”.

O sea, que vale mucho más la pena el esfuerzo de quienes hayan inventado una película –por mala que sea- que nuestras descalificaciones absurdas.

Siempre me dicen que tengo “mucho morro”, porque mi supuesto “trabajo” consiste en ir a ver preestrenos sin pagar un duro, me dan a la salida canapés y una camiseta estupenda (así que no tengo que gastar en comida ni en ropa), y encima correspondo a todas estas atenciones poniendo a caldo con exabruptos a la película en cuestión. El caso es que mucha gente piensa que vivo como un maharajá y algunos individuos me preguntan qué tienen que hacer para ser también críticos. Estas son las respuestas a las FAQ (frequently asked questions) que me formulan constantemente.

1. Pero, ¿eso de ser crítico de cine dónde se estudia?

No existe –todavía– la licenciatura en Ciencias de la Crítica de Cine. Aunque tanto yo como mis amigos que se dedican a esto somos de su padre y de su madre (periodistas, químicos, biólogos, abogados, etc.), podría argumentar que es bastante importante la formación humanística (filosofía, sociología y similares pueden ayudar).

Y sobre todo se debe aprender cómo se hacen las películas, más que nada para no hacer el ridículo. Hace poco leí a uno que escribía de un director novato que al principio de la película era un absoluto desastre, pero que al final había aprendido un poco y mejoraba sustancialmente, ¡como si las secuencias se rodaran por orden! Absurdo.

2. ¿Cómo se consigue ser contratado para crítico de cine?

En la actualidad estudiar un Master para entrar a formar parte de la plantilla de un medio de comunicación, y luego luchar poco a poco desde abajo para ir ascendiendo no trae a cuenta. ¿Para qué? Hoy en día los medios están atravesando una crisis aguda, y en algunos medios escritos se han llevado a cabo ERES demoledoras, sencillamente porque no hay publicidad. Así que tienen que sacar adelante todo entre muy pocos. Algunos amiguetes críticos tienen que escribir hasta la sección del Horóscopo y lógicamente no tienen tiempo de ir a ver películas para criticarlas.

Tal y como está el patio, no lo dudes, consigue un trabajo normal (en un banco, como abogado o cajero de un supermercado) y en tus ratos libres escribe tu propio blog. A los pases de prensa de películas van sobre todo jubilados, amas de casa, estudiantes y parados, porque los verdaderos profesionales es cada vez más complicado que puedan asistir.

3. ¿Cómo se escribe una crítica de cine?

No hace falta esforzarse mucho. Basta con tomar una cerveza (dijo Groucho Marx que “los críticos de cine son esas personas que siempre piden bebidas baratas salvo cuando no pagan ellos”) con los compañeros al salir de la proyección y enterarse de cuál es la opinión más generalizada, y seguirles la corriente.

Sólo así se explican cosas como la frasecita sobre la película *Aita* (“a su lado una película de José Luis Guerín parece rodada por Steven Spielberg”) que se inventó uno de nosotros, y después se la he escuchado repetir a otros críticos como si fuera suya. O el curioso caso de *Una historia verdadera*, que según un 90 por ciento de cronistas recordaba al mejor John Ford. ¿En qué? A mí me gusta *Una historia verdadera* y me gusta John Ford, y hasta veo razonable que un crítico comparara esta película con la filmografía del gran maestro, como si la compara por ejemplo con el cine de Mizoguchi, pero no veo la razón por la que todos repetían lo mismo como papagayos. La única conexión que yo veo entre esa película y Ford es que el protagonista fue rechazado cuando se presentó al casting de *Las uvas de la ira*.

4. ¿Es posible hacerse famoso siendo crítico de cine?

Pues la verdad es que conozco críticos muy interesantes que sin embargo no son grandes celebridades. Si le preguntas a alguien elegido al azar que te nombre un crítico de cine contestará “Carlos Pumares” o “Carlos Boyero”. Podría ser que la clave fuera llamarse “Carlos”. Pero me parece significativo que los más famosos son curiosamente los más viscerales, exagerados y brutos que conozco.

Pumares dijo de una película de Tim Burton, *Batman vuelve*, que “debería haberse quedado en su casa”. Y Boyero escribió lo siguiente sobre un festival: “Es absurdo que les hable durante 11 días de mediocridades o naderías, de películas que en el 90% de los casos nunca se van a exhibir comercialmente en España, que ni el distribuidor más audaz se atrevería a comprar ya que su suicida exhibición duraría un par de días, suponiendo que algunos espectadores incautos picaran en el anzuelo de las críticas laudatorias de los tarados o esnobs con disfraz de vanguardistas”. Así las cosas, es mejor despotricar que tratar de hacer un trabajo honesto.

5. ¿Sirve para algo la crítica de cine?

Si así fuera no habría dado un duro por ejemplo *Transformers: La venganza de los caídos*, y el público haría manifestaciones en las puertas de los cines para exigir ciclos de Howard Hawks e Ingmar Bergman.

Dicen algunos optimistas que en algunos casos la crítica puede ser decisiva, cuando por ejemplo se aclamó unánimemente la película *Pulp Fiction* y el público acudió en masa, o que puede ayudar a dar a conocer películas sin ningún tirón comercial pero muy buenas, como *Solas*. En fin, siempre que me preguntan esto recuerdo lo que le dijo un director al que ponía sus películas a caldo: “Te leo todos los días mientras voy al banco a ver cómo crece mi cuenta bancaria”.

Juan Luis Sánchez

0.4 Comunicaciones presentadas al Congreso Internacional "Metodologías de Análisis del Film" (Madrid, 2007)

Indice

COMUNICACIONES

1. DIMENSIONES HISTÓRICA, ECONÓMICA E INDUSTRIAL Y TECNOLÓGICA 9

Moderador y relator: Dra. M^ª José Gámez Fuentes

COMUNICACIONES EXPUESTAS:

- Cabrera Collazo, Rafael L.:
Iconografía de la modernidad: la División de Educación a la Comunidad y la política cultural en el Puerto Rico de los Cincuenta 11
- Cuadrado Alvarado, Alfonso:
La influencia de las tecnologías digitales en la interpretación del actor 21
- Latorre Izquierdo, Jorge:
El acontecimiento Peter Jackson: mucho más que un fenómeno de merchandising 31
- Sellés, Magda y Radigales, Jaume:
Memoria histórica y documental. El caso Riefenstahl 43
- Susperregui, José Manuel y Arranz, Rafael:
El paradigma tecnológico como método de observación y análisis del cine 49

COMUNICACIONES RESUMIDAS POR EL RELATOR:

- Álvarez Villanueva, Cristina:
La nueva era de los dibujos animados gracias a la animación digital 57
- Blay Arráez, Rocío y Benlloch Osuna, Mayte:
Las colaboraciones cinematográficas de las empresas cerámicas y su eficacia comunicativa. Tau Cerámica, un caso de estudio 67

• Cano Gómez, Ángel Pablo y Martínez Díaz, Miguel Ángel: <i>La extensión del relato a través de las nuevas tecnologías: Sin City y la adaptación cinematográfica</i>	75
• Casero Ripollés, Andreu: <i>El cine ante la implantación de la televisión digital en España</i>	81
• Dafonte Gómez, Alberto; Pérez Seoane, Jesús y Quintas Froufe, Eva: <i>El problema vasco en el cine español</i>	91
• Deltell Escolar, Luis: <i>El síndrome Kracauer y el sentido del historiador del Cine</i>	99
• Huerta Floriano, Miguel Ángel: <i>La teoría y la historia en el estudio pragmático de los géneros cinematográficos</i>	107
• Izquierdo Castillo, Jéssica: <i>La digitalización del proceso de exhibición: análisis y consecuencias para el objeto fílmico</i>	117
• López Cantos, Francisco: <i>Otium et negotium. Viejos imperios y nuevas industrias</i>	125
• Ribés Alegría, María Teresa: <i>Preguntas y respuestas sobre las TV-movies</i>	139
• Rubio Alcover, Agustín: <i>Del blockbuster al high concept: los efectos digitales en el neoespectáculo hollywoodiense</i>	147
• Soler Campillo, María: <i>Luces y sombras de El nuevo Hollywood. A propósito del libro de Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria y Richard Maxwell</i>	157

2. DIMENSIONES PSICOLÓGICA Y SOCIOLÓGICA 165

Moderador y relator: Dr. José Antonio Palao Errando

COMUNICACIONES EXPUESTAS:

• Alfeo Alvarez, Juan Carlos: <i>Aproximación cuantitativo/cualitativa al análisis del personaje cinematográfico sobre el estudio de la representación fílmica del personaje homosexual</i>	167
• Canga Sosa, Manuel: <i>La configuración del espacio en "El Eclipse" (Antonioni, 1962)</i>	179
• Gómez Alonso, Rafael: <i>Moda y modos en la representación audiovisual</i>	189
• Rodríguez Serrano, Aarón: <i>La destrucción de la figura paterna en la obra final de Ingmar Bergman</i>	197
• Sabsay, Leticia Inés: <i>En los límites del género: cine, performatividad y sujetos ontemporáneos</i>	205

COMUNICACIONES RESUMIDAS POR EL RELATOR:

- Galán Fajardo, Elena:
La ruptura de estereotipos en el proceso de caracterización de los personajes femeninos en el cine de Icíar Bollain 215
- Ibarra Rius, Noelia y Mínguez López, Xavier:
Estrategias discursivas de la animación: "Los increíbles" 225
- Keska, Mónica y Cichocka, Magdalena:
La expresión de la identidad sexual en el cine de Derek Jarman 233
- Lozano de la Pola, Rian:
Producciones "de entre medio" 241
- Menéndez Otero, Carlos:
"Cuando la leyenda se hace realidad, imprime la leyenda". El análisis fílmico irlandés y su mi(s)tificación del cine nacional 251
- Pérez Seoane, Jesús:
Personajes Episódicos en el Cine de Tarantino 261
- Quintas Froufe, Eva; Dafonte, Alberto y Pérez, Jesús:
El poder del discurso fílmico como arma propagandística: Fahrenheit 9/11 269
- Rodríguez Caldas, María del Mar:
De la sala de cine a la sala de museo. Motivos y efectos del cambio del contexto de exhibición y recepción del producto fílmico 275
- Rodríguez Escanciano, Imelda:
Reflejos cinematográficos de las estrategias persuasivas políticas norteamericanas 285
- Sáez Soro, Emilio:
La realidad virtual como objeto y contexto cinematográfico 293
- Sánchez González, Santiago y Sánchez Garre, Nieves:
Interpretación psico-simbólica de "Alicia en el país de las maravillas" y "A través del espejo" en el cine 303
- Val Cubero, Alejandra:
La mujer india en el cine de Bollywood 311

3. DIMENSIONES SEMIÓTICA Y DECONSTRUCCIONISTA 319

Moderador y relator: Dr. César Fernández Fernández

COMUNICACIONES EXPUESTAS:

- Cuevas Alvarez, Efrén:
Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico 321
- Del Portillo García, Aurelio:
Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guión al montaje 333
- Farré Brufau, Marisol:
Del travelling, como cuestión moral, a una completa historia de amor, en un solo travelling 343

- Moral Martín, Javier:
Aspectos iconográficos y género 351
- Poyato, Pedro:
Dispositivo enunciativo e imagen-pulsión en "Los Olvidados" (Buñuel, 1951) 361
- Torres Hortelano, Lorenzo Javier:
La figura del bufón en Takeshi Kitano. Análisis textual de El verano de Kikujiro 373

COMUNICACIONES RESUMIDAS POR EL RELATOR:

- Arnau Roselló, Roberto y Doménech Fabregat, Hugo:
El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado 383
- Fernández-Fígares, María Dolores y Marfil Carmona, Rafael:
Diferentes estilos interpretativos del mensaje audiovisual. Intuición vs. Metodología. Interpretación de un modesto ejercicio de análisis 389
- García Pousa, Laura:
Los pinceles de Agnés Varda 399
- Gómez Gómez, Agustín y Parejo Jiménez, Nekane:
Imagen fija en imágenes en movimiento 405
- Gonzalez Oñate, Cristina:
Simbología en el discurso fílmico: la "mise en abîme" en Moulin Rouge 413
- Goya Junguitu, Izaskun:
Memento: la enunciación del tiempo 421
- López Izquierdo, Javier:
Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos. 429
- Navarta Martín, José María:
Aullidos contra el cine. El anticine a través de los Letristas y la Internacional Situacionista. 439
- Nozal, Teresa:
Idoneidad del análisis narratológico en relatos de estructura sencilla: Contes des Quatre Saisons 447
- Raro López, Rosario:
Matrix mosaico 451
- Redondo Neira, Fernando:
Atisbos de otra realidad: la exploración del tercer sentido 465
- Remolar Franch, Alfred:
La combinación canónica de planos 471
- Segura Fernández, Eduardo; Cano Gómez, Ángel Pablo y Martínez Díaz, Miguel Angel:
El deleite del vacío. Kill Bill: claves en un contexto postmoderno 485
- Zilles, Klaus y Sánchez Navarro, Jordi:
Poder disciplinario y Panoptismo en The Music of Chance: Elementos Foucaultianos en la novela y el film. 493

4. OTRAS APROXIMACIONES

503

Moderador y relator: Dr. Emilio Sáez Soro

COMUNICACIONES QUE SERÁN EXPUESTAS:

- Brémard, Bénédicte:
Para una reflexión sobre la biografía fílmica 505
- Brisset Martin, Demetrio E.:
La intertextualidad y lo biográfico 515
- Fraile Prieto, Teresa:
El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis 527
- Gutiérrez Delgado, Ruth: El cine tiene sentido.
El análisis iconológico como método para entender un film: "Pasión de los fuertes" (John Ford, 1946) 539
- Martín Vicente, Maximiliano y Cabral, Raquel:
Del mundo globalizado a la perspectiva del cine después del 11 de septiembre: el trailer 545
- Nogueira, Luis:
El espectador, el jugador y la historia. Gestión de expectativas y evaluación de desarrollos 553
- Suárez Fernández, José Carlos; Nogales Cárdenas, Pedro y
Mendoza Egea, María del Pilar:
El cine no profesional: Un análisis transversal 561

COMUNICACIONES QUE SERÁN RESUMIDAS POR EL RELATOR:

- Aguilar García, José Antonio:
Un análisis fílmico sobre la fotografía de Monument Valley a través de la evolución del soporte gráfico de tres películas de John Ford 573
- Broseta, Salvador y Feenstra, Ramón A.:
Cine político argentino: las Madres de Plaza de Mayo 581
- Cabeza San Deogracias, José:
Aplicación de la metodología narrativa de Aristóteles al cine anarquista: el ejemplo de Aurora de Esperanza (Antonio Sau, 1937) 591
- Canet Centellas, Fernando:
2046: el año pasado en Marienbad 599
- Fernández Fernández, César:
Ojos que dejan huella: por un análisis de "aspectos" de pantalla/sonido y programación/recepción mediática del cine (manifiesto de un operador de continuidad televisiva ante la implantación de la TDT) 611
- Ferrando García, Pablo:
Entre la estética de la contigüidad y el relato fenomenológico: la lógica de la vida 623
- González Cuesta, Begoña y Larrañaga Zulueta, Miguel:
Análisis comparado de la construcción visual del tiempo: cine documental e imagen románica en su representación del tiempo presente 631

-
- Lozano de la Pola, Ana:
El beso de la mujer pantera. Literatura y análisis fílmico 641
 - Martí Marí, Silvia:
Transformaciones del lenguaje fílmico en el arte contemporáneo 647
 - Moreno Cardenal, Luisa:
Recorrido por los bailes de pareja del cine musical americano a lo largo del siglo XX 657
 - Pérez López, Héctor Julio:
Medea: poética del agua. Un análisis sobre la actualización de un mito por Lars von Trier 667
 - Viñuela Suárez, Eduardo:
La interacción del cine con otros géneros audiovisuales 675
 - Yebra, Alvaro:
Las canciones de Almodóvar. Del pastiche pop al rebranding del bolero 681

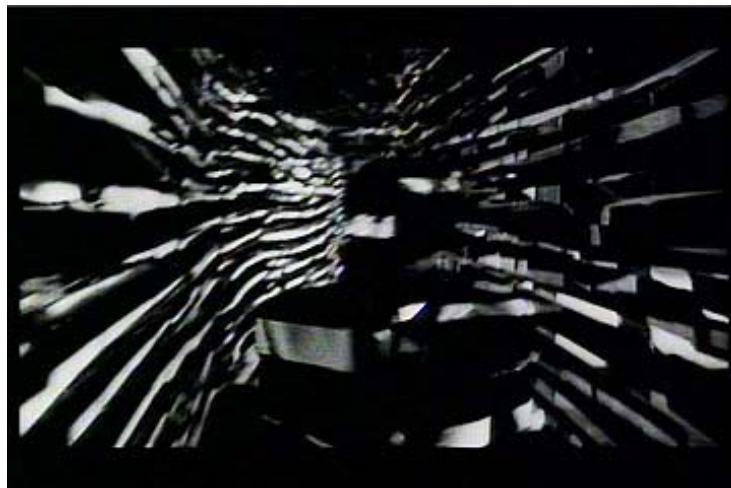
La cinematografía

1.1 Materialidad de la expresión fílmica

La aportación que supuso el cine respecto al otro medio mecánico de reproducción de las apariencias visuales de la realidad (la fotografía), es la ‘ilusión del movimiento’, al ofrecer una impresión de continuidad, basada en los fenómenos físicos de la persistencia retiniana y el efecto *phi*, mediante la proyección de 24 imágenes/seg.

La ilusión del movimiento continuo, ‘vivo’, fue lo que más interesó a los primeros espectadores. La fotografía inanimada (el fotograma), como esencia de la imagen fílmica no presentaba interés: lo fílmico oculta al fotograma.

En el plano de la expresión, se puede considerar que la ‘imagen cinematográfica’ presenta la característica de ser una imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil, con menciones escritas y combinada con diferentes elementos sonoros.



Esta *materia de la expresión fílmica* es heterogénea en la medida en que combina cinco materias físicas diversas:

- Dos que se encuentran en la **BANDA IMAGEN**, en la que se combinan imágenes fotográficas móviles, múltiples y organizadas en series continuas, con notaciones gráficas que unas veces sustituyen a las imágenes analógicas (como en los cartones con los textos en el cine mudo o los títulos de crédito) o se añaden a ellas (las palabras sobreimpresionadas que sitúan espacio/temporalmente las acciones; los subtítulos y cualquier notación gráfica interna a la imagen).

- Tres que incorpora la **BANDA SONIDO**:

Voz o sonido fónico

Música

Ruidos o sonido analógico, que suele ser ambiental.

Banda sonido: tipos y recursos sonoros

A la hora de hacer un inventario de las formas en que se presenta el sonido, una primera distinción debe tomar en cuenta que existen dos tipos de materia sonora cinematográfica: el sonido directo y el sonido creado por las mezclas, añadido en posproducción, aunque ambos pueden ser combinados entre sí.

Otros parámetros son los que hacen referencia a la presencia microfónica, entendiendo por tal las posibilidades de asociar una distancia sonora con una distancia visual, dando la sensación perceptiva de diversos planos sonoros.

O los que ponen el acento en las relaciones analógicas, según se parezcan o no a los ruidos reales. La incorporación al cine de las técnicas del sonido directo ha contribuido a ligar indisolublemente espacio sonoro y espacio visual, olvidando su heterogeneidad básica.

Desde un punto de vista técnico (la presencia o no de la fuente sonora) podemos distinguir entre:



- a) sonido **IN**: si la fuente sonora esta presente en el campo visual.
- b) sonido **OFF**: si no está presente en ese plano concreto, pero sí en la escena, por lo que podrá verse en un siguiente plano.
- c) sonido **OVER**: emitido por alguien o algo que no se encuentra materialmente en escena, por lo que pertenece a un 'fuera de campo' radical.

Pueden ser descriptivos-objetivos (relato distanciado en tercera persona, por ej. un narrador), subjetivos (relato de las experiencias de un personaje que hable en primera persona, pero sin aparecer en pantalla; o expresión de sus pensamientos, que no son emanados por su boca) y la música o ruidos que no tienen vinculación material con la diégesis o historia que se está contando.

Respecto a los sonidos fónicos o verbales de la diégesis, pueden ser tanto diálogos como monólogos. Ambos se pueden subdividir en: directos o doblados.

* La materia de la expresión fílmica está organizada con la finalidad de su utilización como elementos de significación.

De las cinco materias ya tratadas, la única de la que puede predicarse una especificidad propiamente cinematográfica es la imagen fotográfica cinética o móvil.

Estas materias de la expresión son organizadas y moldeadas con la finalidad de su utilización como elementos de significación.

Banda imagen: tipología de los planos

La formalización de la imagen es el plano. Tenemos que uno o varios planos pueden poseer coherencia narrativa, mostrar íntegramente una acción o situación concretas, constituyendo una *secuencia fílmica*, que configura cada uno de los bloques en los que se puede dividir un filme.

Si bien la tradición teórico y práctica ha establecido desde hace muchos años que la unidad cinematográfica sea el *plano*,¹ al alcance de tal unidad se le han hecho numerosas matizaciones técnicas (como la de Eisenstein, que considera al *fragmento* en el interior del plano como la verdadera unidad fílmica), y en realidad es más correcto considerarlo como unidad desde el punto de vista exclusivo del montaje, ya que en un largo plano-secuencia se suelen incluir diversos tipos de encuadres.

Precisando, se puede definir al **PLANO**:

- + Durante el rodaje: conjunto de fotogramas entre dos paradas de cámara (= toma).
- + Durante el montaje: Segmento fílmico entre dos cortes de montaje (Mismo sentido que en el guion).

Y se lo puede *clasificar* de acuerdo con los siguientes parámetros:

- 1) Por **tamaño**: Arbitrariedad e imprecisión de términos (medio, americano, general, ...). Figura humana como referencia.
- 2) Por **duración**: Desde una fracción de segundo hasta todo un film.
- 3) Por **ángulo de toma**: Picado, contrapicado, frontal, aberrante,...
- 4) Por **movimiento**: Los movimientos de la cámara se generalizan a partir de los años veinte, con Vertov y Murnau como innovadores.
 - a- **Fijo**: cámara inmóvil (aunque puede moverse lo *profílmico*, todo lo que está situado frente a la cámara).
 - b- **En movimiento**:
 - Panorámica horizontal, vertical, circular, descriptiva...
 - Travelling de acercamiento, de alejamiento, lateral, de seguimiento, combinado con panorámica...
 - Grúa con múltiples posibilidades de las anteriores.
 - Zoom o travelling óptico, variando la distancia focal.
- 5) Según el **punto de vista**, pueden ser: objetivos o subjetivos.
- 6) Según sea **toma** directa o se incluyan elementos en posproducción (chroma-key, efectos digitales)

¹ Este nombre proviene del cine primitivo, cuando los actores se situaban sobre un escenario frente a la cámara fija, y se hallaban en *planos* cercanos o lejanos respecto a ella (que ocupaba el lugar del espectador).

1.2 LA FILMACIÓN

En busca del “movimiento de las imágenes” durante siglos se sucedieron las invenciones: linterna mágica, zootropo, praxinoscopio, ...



Una nueva etapa se inició a partir de la cámara fotográfica, ya que manteniendo sus mismos principios técnicos para la captación de imágenes, añadiendo fotogramas móviles se abocaría en la cámara cinematográfica, capaz de dar la sensación de reproducir el movimiento.

1.2.1 Cámaras y películas

Como principales hitos tendríamos:

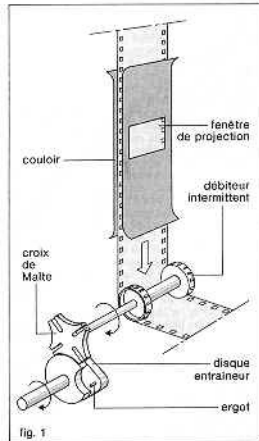
- A partir de 1872, E. Muybridge obtiene series de fotos secuenciales para registrar el desplazamiento de diferentes cuerpos, utilizando cierto número de cámaras fotográficas.
- Desde 1882, E.-J. Marey obtiene el mismo resultado con su *cronofotografía*, o sucesión de fotos captadas por una sola cámara (su “fusil fotográfico”).
- En la década de los 90's son varios los intentos de grabar y reproducir imágenes cinéticas. El gran problema al que se enfrentaban los inventores: sincronizar el paso de la película fotográfica con la apertura del diafragma de la lente (el *disparo*).

Fue el francés LePrince quien diseñó una *cruz de malta metálica* para regular el avance intermitente del soporte de la imagen.

En otra dirección, T. A. Edison diseñó un aparato (el *kinetoscopio*) que funcionaba como su fonógrafo, en este caso captando imágenes en vez de sonidos. Pero su visionado tenía que ser individual.

Al mismo tiempo, Eastman (que se fusionaría con Kodak), producía un material fotográfico en tiras de 35 mm. de ancho, transparente y flexible, de nitrato de celulosa.

En 1894, una noche que estaba insomne Louis Lumière, copropietario de una empresa fotográfica, tuvo la idea de adaptar el dispositivo de “pie presionante” de las máquinas de coser para hacer avanzar dicho film de celuloide dotado de 2 orificios laterales, a la velocidad de 16 fotogramas/seg., diseñando una cámara ligera con óptica fotográfica, capaz de filmar y luego proyectar a gran tamaño. En 1895 probó su invento a la salida de los obreros de su fábrica, obteniendo un film con el que nacía el cine.



En cuanto a la óptica o lentes, se adaptaron los mismos que para la fotografía.

Pronto se extendería el nuevo medio de diversión, y para homogeneizar los sistemas, en 1908 Edison-Eastman marcaron las normas de fabricación de películas:

Tiras de celuloide de 35 mm. de anchura, superficie fotografiabile de 18 x 24 mm., con 16 fotogramas/pie y 4 perforaciones a cada lado. La película era en blanco y negro y pancromática (que incluía colorantes en su composición química y poseía mayor sensibilidad, con una respuesta tonal parecida a la del ojo humano).

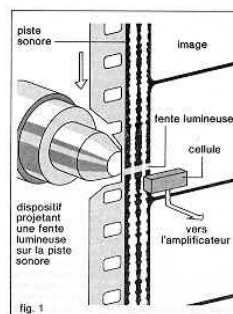
El sonido en el cine

En 1913, Edison inventó el *Kinetófono*, que consistía en un fonógrafo situado en la sala, que reproducía sonidos grabados en cilindros, no sincronizados con las imágenes.

A mediados de los 20, la Western Electric diseña su sistema *Vitaphone*, basado en:

Un fonógrafo que reproducía sonidos grabados en discos + amplificador eléctrico + altavoz situado detrás de la pantalla, sincronizados manualmente. Con él triunfa la 1ª película en la que se oía la voz propia de los actores: “El cantor de jazz” (1927), producida por la Warner.

Meses después, con la *Banda Sonora Óptica* se incorpora el sonido directamente a la película, registrándolo de modo fotográfico. Al pasar por el proyector, sobre dicha película incide una fuente luminosa, cuyas variaciones son detectadas y convertidas en señales eléctricas, que al llegar al altavoz se transforman en sonidos. Así, la imagen y el sonido salían sincronizados del estudio.



En la década de los 30 se emplea la cámara silenciosa Mitchell, evitando tener que usar la engorrosa cabina de insonorización.

A mediados de los 50, los avances en el registro magnético de los sonidos permiten colocar en la película una *Banda Sonora Magnética*, traducida en sonidos por un magnetofón.

También por entonces se consigue el sonido estéreo, con varias pistas y altavoces.

Con el sistema Dolby se eliminan los ruidos de fondo, aportando mayor nitidez a los sonidos. Y desde fines de los 80 se va implantando la tecnología digital, situando las bandas sonoras en los espacios libres entre los orificios para el arrastre de la película.

1.2.2 La profundidad de campo y el fuera de campo

La imagen cinematográfica es plana ya que se proyecta sobre una superficie. Al espacio bidimensional de la superficie de la imagen se conoce como *campo*. Pero el campo definido por los límites del encuadre se extiende *en profundidad*. Que es mera apariencia perceptiva, pero resulta uno de los rasgos característicos de tales imágenes. Cuando en el cine se habla de *profundidad de campo*, se hace referencia a la parte del campo visual en el que los objetos o personas situados en ella son percibidos con nitidez.



Sin duda fue el cine el que dio la forma más visible a las relaciones del encuadre y del campo. Y también llevó a pensar que, si el campo es un fragmento de espacio recortado por una mirada y organizado en función de un punto de vista, no es más que un *fragmento* de ese espacio y, por tanto, que es posible, a partir de la imagen y del campo que representa, pensar el espacio global del que ha sido tomado este campo. Se reconoce aquí la noción del *fuera de campo*: noción también de origen empírico, elaborada en la práctica del rodaje cinematográfico, en el que es indispensable saber lo que, del espacio virtual del film, se verá o no a través de la cámara.

El *fuera de campo* se puede clasificar en los siguientes apartados:

- a) Los cuatro segmentos espaciales delimitados por los bordes del encuadre.
- b) El espacio situado detrás de la cámara.
- c) El espacio situado detrás del decorado.

A partir de las premisas establecidas, se puede establecer que la ***enunciación cinematográfica*** está basada en dos grandes sistemas de oposiciones binarias, que oponen *representación a omisión* :

	+		-
espacio encuadrado	---	fuera de campo	
tiempo seleccionado	---	tiempo omitido (elipsis)	

1.3 LA PROYECCIÓN

1.3.1 Relaciones de cuadro

Para igualar las proporciones de las pantallas en las salas de proyección, la Academia de Cine de Hollywood dictaminó la "apertura o relación de pantalla" conocida como *académica*, que consistía en una *relación de cuadro* $4/3 = 1'33$ (anchura/altura). En la filmación había que someterse a las mismas proporciones.

Al implantarse el cine sonoro, se añadió a los fotogramas una banda lateral para el audio óptico, con lo que se redujo su altura y la *relación académica* pasó a ser de $1'37$. La emergente TV adaptaría esta proporción para la pantalla de los televisores, y

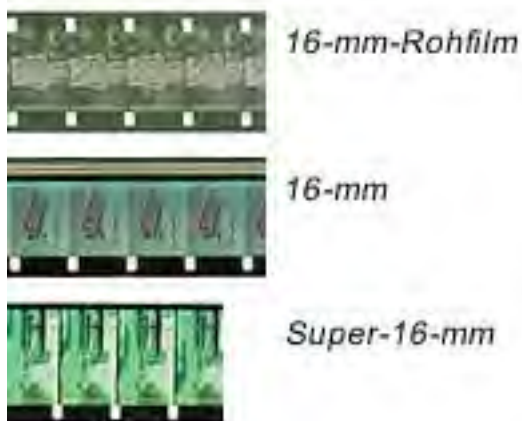
para contrarrestar su efecto en la disminución de espectadores en la salas de cine, se tendió a la espectacularidad, con imágenes proyectadas en grandes dimensiones.

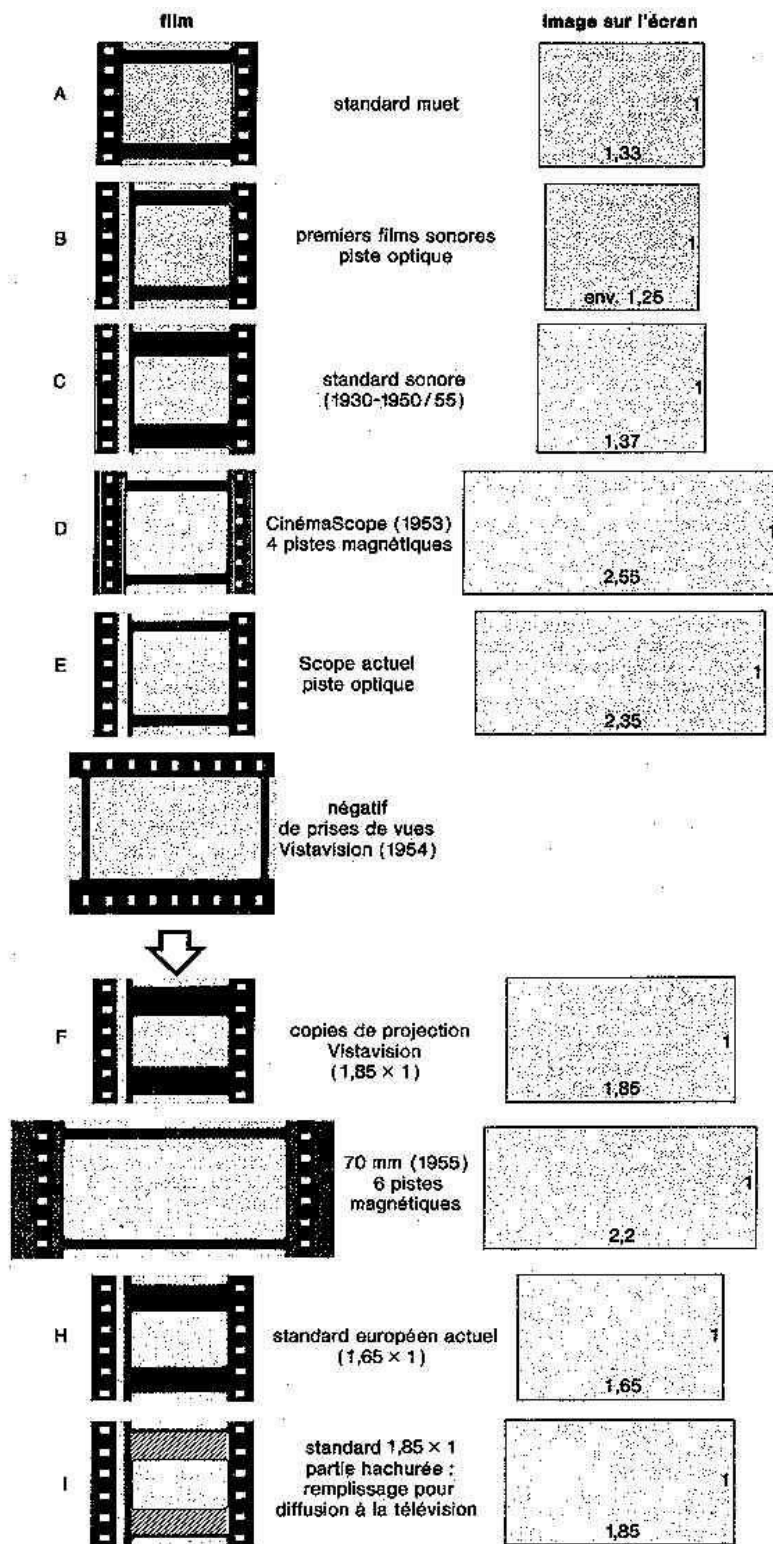


La *ruptura de la pantalla académica* también se dejó sentir en los formatos substandard:

A partir de la II Guerra Mundial se emplean para los reportajes ligeras cámaras de 16 mm., pasando luego en laboratorio dichos negativos a otros de 35 mm. ("inflar"), con pérdida de las bandas laterales, para proyectar en salas equipadas de pantallas panorámicas. En los primeros tiempos de la televisión, las imágenes de los informativos se solían filmar en 16 mm.

En los 80's se lanza el *súper 16*, un negativo de 16 mm. al que se ha eliminado la banda de sonido (éste se graba en magnetófonos sincronizados con la cámara) y reducido los orificios laterales a sólo 1. Requiere ciertas modificaciones en la cámara y positivado-ampliado. Su relación de cuadro es 1'65.





En resumen, la *relación de cuadro* depende de:

- Formato de la película filmica (en 35 mm. varios subformatos)
- Uso en la cámara de: ventanillas de impresión y lentes varios
- Proyector con ventanillas y lentes varios

Consecuencia de la emisión de filmes por TV, es necesario acomodar la relación de cuadro al 1'33 que se convirtió en estándar en los receptores televisivos:

inscribir: se respeta composición, pero se inutilizan 2 bandas horizontales.

circunscribir: se recorta el encuadre cinematográfico. Respuesta: filmar respetando el "área de seguridad", renunciar a lo anamórfico y como máx. 1'85.

Actualmente los receptores TV tienden a *pantallas panorámicas*: $16/9$; $5/3=1'66$.

1.3.2 NUEVAS TECNOLOGÍAS FÍLMICAS

a) Los avances de la década de los 50

Al comenzar las emisiones de TV en color en 1953 (sistema NTSC), como respuesta, la industria del cine se lanzó a la *guerra de las pantallas*, proyectando sus filmes en pantallas mucho más alargadas, con espectaculares efectos de visión.

Así la "20th Century Fox" lanza el *Cinemascope*, que consistía en:

- En la filmación, se colocaba a la cámara un objetivo de lentes cilíndricas, que comprimía lateralmente la imagen con un factor de compresión 2:1.
- En la proyección se "estiraba" la imagen, colocando al proyector otro par de lentes cilíndricas, ofreciendo imágenes con una relación de cuadro de 2'35.



(Al sistema conjunto se le denominó *anamórfico*)

- Se añadieron altavoces que reproducían sonido estereofónico en 4 pistas.

El resultado fue un gran éxito, pero era necesario alargar las pantallas de los cines y alquilar a la productora los lentes para los proyectores.

Para facilitar la difusión, otros estudios lanzaron el *formato panorámico* o de *wide screen*: un film rodado normal se proyecta con objetivo gran angular sobre una pantalla

alargada menos, ocultando el proyccionista 2 bandas arriba y abajo del fotograma.

Para evitar un mal uso en el corte de elementos de la imagen, los operadores de cámara se encargaron de colocar el *caché*, o ventanilla limitadora del campo visual encuadrado, en el mismo rodaje, impresionando así sólo lo que les interesaba.

También comenzaron a rodarse películas en 3 Dimensiones, filmadas con 2 lentes paralelos y exhibidas a través de 2 proyectores, con la exigencia de mirar con unas gafas especiales de 2 colores, para causar en el sistema ocular la sensación de profundidad.

A fines de los 50's y durante los 60's se desarrollaron diversos sistemas de proyección en gran tamaño:

- Technirama, anamorfizaba en objetivo y positivado, relación de cuadro = 2.
- Filmes en película de 70 mm., desanamorfizados en la proyección.
- Cinerama, rodaje con 3 cámaras proyectado con 3 proyectores en pantalla curva (140°).
- Filmes de negativo 65 mm. positivados en 70 mm.



Película de 70 mm.

En los 90's, se extienden nuevos formatos “gigantes”, para salas especiales:

- Imax, sobre pantalla gigante plana.
- Omnimax, pantalla en cúpula esférica, rodado con gran angular de anamorfismo lateral.

Y se utiliza el *súper-35*: se amplía la imagen del negativo, y en el positivo se elige la relación de cuadro oportuna, según el destino de la copia: normal o 70 mm.

b) El cine digital

El último gran avance: cámaras de vídeo digitales en Alta Definición para la filmación; sistemas de proyección digitales que reciben las obras fílmicas directamente desde satélites conectados a los estudios de producción. La adaptación de las salas resulta costosa, pero puede ser la respuesta del mercado para subsistir, ante la disminución del número de espectadores y el cierre de las grandes salas de los centros urbanos. Por otra parte, la irrupción en la producción audiovisual de plataformas de internet como Netflix o Amazon, junto con la visión en streaming en cualquier soporte de las obras audiovisuales, está cambiando los modos de consumo.

1.4 Plano de la expresión y plano del contenido

La imagen se concibe, produce y ejecuta con la ayuda de materiales y herramientas técnicas específicas: gráficas, pictóricas, fotográficas, cinematográficas, videográficas, ... El emisor es quien construye la imagen, y al elaborarla manifiesta su intención de comunicar impresiones, ideas, dudas, sentimientos y/o informaciones. Para ello, una vez decidida la *situación* que quiere captar (personajes y objetos), elige una técnica (por ej. fotografía en color) y selecciona la iluminación, el ángulo de toma, el encuadre, la distancia focal y demás parámetros técnicos.

En la aportación teórica del lingüista danés Hjelmslev destacan los conceptos de *plano de la expresión* y *plano del contenido*, en cada uno de los cuales se puede establecer una diferenciación entre *materia* y *forma* :

M.1. **Materia de la expresión** es la naturaleza material (física, sensorial) del 'tejido' en el que se recortan los significantes. En el caso del lenguaje hablado, este 'tejido' es fónico; en el caso del cine comprende las imágenes analógicas en movimiento y las notaciones gráficas junto con los sonidos fónico, analógico y musical. Esta *materia* es la que distingue a unos lenguajes -o más bien, sistemas de significación- de otros.

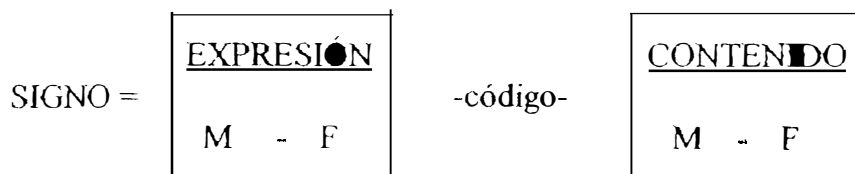
M.2. **Materia del contenido**, común a todos los fenómenos semiológicos, se puede identificar con el llamado 'sentido' de cada mensaje.

Lo que varía de un sistema de significación a otro es la separación de ese tejido semántico en unidades pertinentes:

F.1. **Forma de la expresión** es el modo plástico en el que se organiza el 'tejido material' que constituye la materia de la expresión.

F.2. **Forma del contenido** es el sistema discursivo en el que se organizan los significados, la materia del contenido.

Veámoslo de modo gráfico:



2.1 Teorías del cine



Es una característica de la comunicación visual el poseer la capacidad de comprensión universal, pudiendo dirigirse a espectadores de cualquier cultura. Lo que su funcionamiento exige es que éstos cuenten con una mínima experiencia en la recepción de mensajes visuales. En la vertiente fónica es donde será necesario también conocer el idioma, dada la importancia de las informaciones orales y no visuales. Por otra parte, en lo relativo a los mecanismos de construcción de la significación, apenas se diferencian los diversos medios audiovisuales. Y como el cine es el precursor y el modelo, y el que ha sido objeto de mayor preocupación por otorgarle un estatus semejante al de las artes clásicas, por tales motivos se ha constituido en la base de las diversas elaboraciones teóricas y metodológicas sobre los fenómenos de comunicación audiovisuales. Superando para ello complicaciones tan fundadas como la planteada por Bachelard, para quien las imágenes no pueden ser abordadas por nuestro pensamiento conceptual, ya que exigen una conversión mental y ser tratadas por la imaginación: «la imagen no puede ser estudiada más que por la imagen». Esta idea se complementa con la del «tercer sentido» u obtuso de Barthes.

Mas, teniendo a la lingüística estructural de Saussure como modelo teórico dominante, la semiótica del cine y sus prolongaciones, luego denominadas «teoría de la pantalla» (*screen theory*) o simplemente «teoría cinematográfica» (*film theory*), se convertirían en el núcleo de la práctica analítica, tal como expone Stam (2001:127).

Para los investigadores franceses Aumont, Bergala, Marie y Vernet, una teoría es un planteamiento que abarca la elaboración de conceptos susceptibles de analizar un objeto:

“En el sentido que aquí le damos no es normativa, sino descriptiva: se esfuerza en dar cuenta de los fenómenos observables en un filme así como puede considerar el caso de figuras aún no actualizadas en obras concretas, creando modelos formales. En la medida en que el cine es susceptible de enfoques muy diversos, no puede hablarse de *una* teoría del cine, sino, por el contrario, de *teorías del cine* correspondientes a cada uno de estos enfoques. Uno de ellos responde a un punto de vista estético -la estética del cine es el estudio del cine como arte, de los filmes como mensajes artísticos-“ (1989: 14).

Prosiguen estos autores su exposición programática con la constatación de la existencia de una tradición interna de la teoría del cine llamada a veces *teoría indígena*, de la que su exponente más cualificado sería Bazin. En gran parte opuesta sería la vía de investigación basada en referencias teóricas exteriores al campo estricto del cine, iniciada por Mitry.

Y como uno de los aspectos más característicos del cine destacan el **montaje productivo**. Desde el punto de vista de sus efectos, consideran como su definición: «la presencia de dos elementos filmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de ellos, tomado por separado, no produciría». De hecho, todo tipo de montaje lo es, el narrativo más transparente y el expresivo, más abstracto. El montaje como «principio» es, por naturaleza, una técnica de producción (de significantes, de emociones, etc.). Se define siempre por sus *funciones*: sintácticas (efectos de puntuación y marcaje, de alternancia), semánticas (producción del sentido denotado y de sentidos connotados), rítmicas (temporales, plásticas).

De su estudio se han configurado las teorías del montaje: *soberano*, considerándolo el elemento dinámico del cine, y *de la transparencia*, sometiéndolo a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo. Este antagonismo ha definido dos grandes ideologías del montaje, y correlativamente, dos grandes líneas ideológico-filosóficas del propio cine.

Tanto Eisenstein como Bazin, los dos han elaborado un sistema estético y una teoría del cine de cierta coherencia, ambos le otorgan un lugar central en su sistema. Para Bazin lo primero es la situación, mientras que para Eisenstein, el cine es un instrumento para leer la realidad (*Ibid.*: 66-72).

Profundizando en las características de las grandes escuelas teóricas sobre el cine, estos autores elaboran la siguiente clasificación:

1. Formalista: que surge casi desde el comienzo del mismo cine y que entronca la capacidad expresiva del montaje con la existencia de un *lenguaje* propio del cine. Entre los precursores están Hugo Münsterberg (1916), quien analiza los mecanismos psicológicos de la percepción fílmica y define la especificidad del cine y Riccioto Canudo, para quien el cine es el arte total hacia el que todos los demás han tendido desde siempre. La consagración de esta tendencia llega con Louis Delluc (1918) y los formalistas franceses, para los que se trataba de oponer el cine al lenguaje verbal y definirlo como un nuevo medio de expresión; Bela Balász, enunciando los cuatro principios que caracterizan el lenguaje cinematográfico, y los cineastas teóricos soviéticos, reunidos en torno a la VGIK (primera escuela de cine, dirigida por Lev Koulechov). En 1927, los formalistas soviéticos formularon explícitamente la hipótesis del cine–lenguaje (Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum: «el cine como todas las artes es un sistema particular de lenguaje figurado» (*Ibid.*: 166).

Las *gramáticas del cine* se desarrollaron de modo esencial después de la II Guerra Mundial en Francia: el cine era un arte total dotado de un lenguaje. Hubo una proliferación de libros didácticos, a imagen de los manuales escolares, relacionados con la expansión de los cineclubs y los movimientos de educación popular. Como iniciador de esta etapa se considera al británico Raymond J. Spottiswoode (1935), quien construyó una tabla de análisis de las estructuras del filme y una tabla de síntesis de sus efectos. Roger Odin ha demostrado que el modelo de estas gramáticas cinematográficas está constituido por las gramáticas normativas de uso escolar. Los análisis del *lenguaje cinematográfico* propuesto por ellas se inspiran básicamente en las gramáticas de las lenguas naturales. «Al igual que cada palabra evoca una idea, cada plano muestra una idea.» (Robert Bataille, 1947, en: *Ibid.*: 170). El rechazo de las *gramáticas del cine* implica una concepción empírica del lenguaje cinematográfico. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha debido elaborar una serie de procedimientos expresivos. Y esta *especie de lenguaje* se constituyó históricamente gracias a la aportación artística de cineastas como Griffith y Eisenstein.

2. Realista: la que procede de la corriente del reportaje documental sistematizado por John Grierson (1930–50), del enfoque sociológico de Siegfried Kracauer (1947), para quien las obras cinematográficas se deben relacionar con la sociedad que las ha producido y son fieles a la realidad de una época gracias a su uso de la fotografía y, especialmente, de André Bazin, quien en la década

de los cincuenta del pasado siglo sentó las bases de una teoría que todavía no ha agotado sus posibilidades. A partir de las ideas filosóficas de Bergson y la fenomenología, desconfió del montaje y privilegia el papel del plano secuencia y de la profundidad de campo. Como eje de sus reflexiones sobre las relaciones entre la imagen y la realidad está la valoración de la objetividad mecánica y psicológica —*ontológica*— de la imagen cinematográfica: «el poder irracional de la fotografía arrastra nuestra creencia», otorgando al cine una misión específica, casi religiosa: «la revelación de lo real» (*CinémAction* 47, 1988).

Si bien Bazin fue el filósofo y sustentador de esta corriente, un relevante papel teórico corresponde a Eric Rohmer, quien no solo formula la *política de autores* sino que también halla la esencia del cine en la construcción dinámica de un espacio virtual. Como comenta Joël Magny,

«más netamente que Bazin, distingue entre objetividad mecánica y realismo psicológico. Es tanto en la consciencia del espectador como del creador donde se constituye el realismo, y no en la película. El parecido entre el universo filmado y el mundo real, producido por la objetividad del mecanismo de filmación, garantiza la credibilidad de tal espacio virtual [...] Así, el montaje ya no es el mal absoluto, puesto que forma parte de la construcción del espacio subjetivo.» (*Ibidem*).

El «idealismo baziniano», tras resistir la politización teórica de los años setenta y las acometidas de la semiología, se ha visto prolongado por los ensayos de Gilles Deleuze, quien parte de una relectura de Bergson y sus análisis sobre el movimiento y la duración, para considerar que cada filme resulta de la composición de tres tipos de *imágenes–movimiento* (percepción, afección y acción), relacionadas con la escala de los planos.

3. Aportaciones externas: que se apoyan en técnicas de formalización mucho más sistemáticas, con Jean Mitry (1963) y Christian Metz (1964) como precursores. Mitry, último de los historiadores generalistas y quizás de los teóricos clásicos del cine, es partidario de considerar la relación entre los diversos filmes, y del montaje–esencia, y defiende el uso de herramientas psicológicas para el estudio del cine. Caído en cierto olvido, Mitry ha vuelto a la actualidad tras el «redescubrimiento» de los cineastas primitivos. Así, se ha revalorizado su propuesta de analizar la complejidad de la imagen animada, percibida a la vez como cuadro formalizador y como ventana abierta al mundo: el «efecto ventana» (de la realidad) se superpone al «efecto cuadro» (de lo irreal), lo que constituye la esencia de la fascinación fílmica puesto que en el cine «se habla de las cosas con las cosas de las que se habla». Interesado a pesar

de su elevada edad por los avances teóricos, ha cuestionado las propuestas de la semiótica del cine, rechazando la existencia de una gramática del filme, puesto que «toda gramática se funda sobre la fijeza, la unidad y la convencionalidad de los signos [...] el plano no es nada comparable a una palabra [es] una *unidad significante*, en absoluto una unidad de significación [...] Lo representado no tiene otro referente que su propia representación [y] las connotaciones son puramente conceptuales.» (*Ibidem*).

Casi al mismo tiempo Christian Metz, un discípulo de Roland Barthes, aplicó las orientaciones de Saussure y de la lingüística estructural para dar inicio a la *semiología del cine*. Uno de los primeros escollos que tuvo que enfrentar fue la adecuada elección del corpus de estudio para descubrir su funcionamiento interno, precisando las relaciones significante–significado más que las de forma–contenido. Un corpus delimitado sometido a un análisis interno: tal es el territorio del semiótico. Y aunque el cine no sea propiamente una lengua, tiene en común con ella desarrollarse en el tiempo, encadenar sus unidades según un esquema temporal. Como dice Gauthier, de ahí su concepto de «gran sintagmática», proponiendo la segmentación del filme narrativo en grandes unidades que conciernen esencialmente la organización de las imágenes sobre el eje temporal. Para avanzar en el conocimiento del hecho filmico en su amplitud, Metz procedió a asociar a Lacan con Jakobson, incitando a una relectura de Freud y aplicando las nociones psicoanalíticas de condensación y desplazamiento (*Ibid.*: 36). De estas investigaciones, así como las que practicó respecto a las codificaciones, en gran medida surgiría el análisis textual del filme.

4. Nuevas tendencias: desde la década de los 90 del siglo pasado es constatable que la teoría del cine dejó de estar de moda, como consecuencia posmoderna del rechazo al formalismo que la había dominado (especialmente entre los teóricos franceses). En contrapartida, se ha producido un enorme aumento del interés por la relación directa entre los filmes y los problemas sociales, en la línea de «historia de las representaciones» (Pierre Sorlin, Marc Ferro), cuyos máximos exponentes pueden ser las investigaciones en las universidades de los Estados Unidos sobre la cultura de masas, la televisión, la diferencia sexual y el multiculturalismo.

Según Dudley Andrew, a nivel internacional no se estudian solo los textos cinematográficos,

“sino también las instituciones que los producen, y la subjetividad históricamente limitada que esos textos engendran a su vez. No es por casualidad si los filmes populares, los géneros, las series televisivas, los

spots publicitarios, la publicidad y otros productos textuales instantáneos han remplazado a menudo a los filmes en cuanto objeto de análisis. Roland Barthes había sido el primero con *Mitologías* en proponer tal cambio de rumbo.” (*Ibid.*: 14).

Y como destacados inspiradores para las nuevas vías de investigación sobre las imágenes temporalizadas se tiene a Walter Benjamin, con sus estudios sobre la fotografía y el urbanismo; Hans J. Habermas y sus teorías sobre el poder cultural. Pierre Bourdieu con sus estudios sobre el gusto; y Foucault, Derrida y Lyotard como apoyo a la aproximación social de las representaciones audiovisuales. Todos ellos dentro de una empresa común de «historización de la teoría del cine». Se integra la historia a la reflexión sobre el cine, ya que ella «exige de toda teoría que rinda cuentas de las delimitaciones variadas —y fluctuantes— que entran en juego en la producción, la recepción y el funcionamiento de las representaciones audiovisuales.» (Andrew, en: *ibidem*).

Y tal es el estado de la cuestión sobre las teorías del cine en la segunda década del siglo XXI, cuando han perdido pretensiones totalizadoras y ha irrumpido como relevo una nueva vía epistemológica: los análisis de filmes como conjunto de discursos sobre el cine con entidad autónoma.



5. Los análisis de filmes:

Las relaciones que se establecen entre el análisis y la teoría del cine tienen muchos aspectos comunes, desde su obligatorio punto de partida en la materia filmica hasta sus ambiguas relaciones con la estética, puesto que el componente artístico es muy resbaladizo a la hora de conceptualizarlo. Y no creo en la posibilidad de correctos análisis de filmes que no supongan una previa concepción teórica del cine, por mínima que sea, aunque es claro que no es obligatorio que tiendan a la teoría. En el caso de los análisis elaborados con un explícito objetivo teórico, Jacques Aumont y Michel Marie distinguen tres tipos de relaciones mutuas: los teóricos que solo hacen teoría en forma de análisis filmológico (como Bellour), el análisis que se realiza para verificar o demostrar la teoría (caso de Metz); y los análisis dirigidos a exponer o promover una teoría de modo convincente. (Aumont y Marie, 1990: 279–281).

Hay unanimidad entre los analistas del cine en proclamar que «no existe un método universal de análisis del filme», sino análisis singulares. Según los anteriormente citados autores, «cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para *el* filme o *el* fragmento de filme que analice; pero al mismo tiempo, ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general, o de teoría [...] Todo analista tiene la vocación de convertirse en teórico, si es que ya no lo es en parte, y la multiplicación de los análisis singulares tiene, a menudo, como causa o como objetivo, el deseo de perfeccionar o de impugnar las teorías [...] además de su propio método, el analista se preocupa también de definir sus propios criterios de validez.» (*Ibidem*).

Si bien no parece que haya «un método» que pueda aplicarse de igual modo a todos los filmes, esto no impide que alguno pueda servir de base *con las necesarias modificaciones* para el análisis de cualquier filme. Y al tratarse, en el caso de esta asignatura, de una iniciación al análisis de las obras audiovisuales, considero que es defendible la propuesta de un esquema-base que posibilite todas las opciones.

Otros dos principios generales a tener en cuenta son:

- * Estos análisis son interminables, puesto que siempre quedará, en diversos grados de precisión y extensión, elementos o aspectos analizables. Si una secuencia de pocos planos exige un ensayo, todo un filme puede suponer uno o varios libros, lo que supone limitar el campo de receptores-lectores.
- * Es necesario conocer bien tanto la historia del cine, para colocar en su lugar al filme elegido, como los posibles discursos existentes sobre el filme escogido, para no repetirlos y proponer nuevas vías de investigación.

2.2 EL MONTAJE COMO PRINCIPIO ORGANIZATIVO

Una práctica definición del **montaje cinematográfico** es:

“El principio que rige la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el ensamblaje de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración”. Para los trabajos en TV y vídeo, se suele llamar **edición**.

Sus dos modos son: **ensamblaje** (cada plano sigue a otro) e **inserto** (un plano se intercala dentro de otro, considerado ‘máster’).



1. Montaje lineal

El montaje, como unión de trozos de celuloide, es casi tan antiguo como el cine. Enseguida se involucra de modo muy intenso con una narratividad que se basa en escenas cronológicas (ya en 1898 se utiliza en filmes sobre la Pasión de Cristo), siendo el medio que asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad, con el objetivo de que el espectador comprenda fácilmente las situaciones que se desarrollan ante sus ojos, de modo temporalmente continuo. Este es el tipo de montaje lineal, propio del cine primitivo.

2. Montajes alternado y paralelo

El primer maestro en el uso creativo del montaje fue David W. Griffith, entre 1910–15, al asimilar el film con un organismo, formado por partes que se relacionan entre sí para dar lugar al surgimiento de un sentido global. Mezclaba los tamaños relativos de los planos, aprovechando el valor dramático de los primeros planos, y reguló los modos de *raccord* o continuidad entre planos sucesivos. En su **montaje orgánico**, por un lado se jugaba con la diferencia de tamaño de los planos, mientras

que por otro se mezclaban acciones. Conseguía una unidad superior a partir de la diversidad de las imágenes que se suceden unas a otras según un ritmo calculado, mediante los montajes de tipo:

Alternado: mezclando acciones simultáneas (como una persecución), que puede convertirse en *convergente* cuando una y otra parte llegaban a fundirse, permitiendo la síntesis final.

Paralelo: cuando se comparan dos elementos diegéticos desiguales (distintos momentos temporales, situaciones, metáforas, etc.).

De estas técnicas expresivas, pronto comprendidas y asimiladas por los espectadores, el cine de Hollywood se aprovecharía hasta el agotamiento.

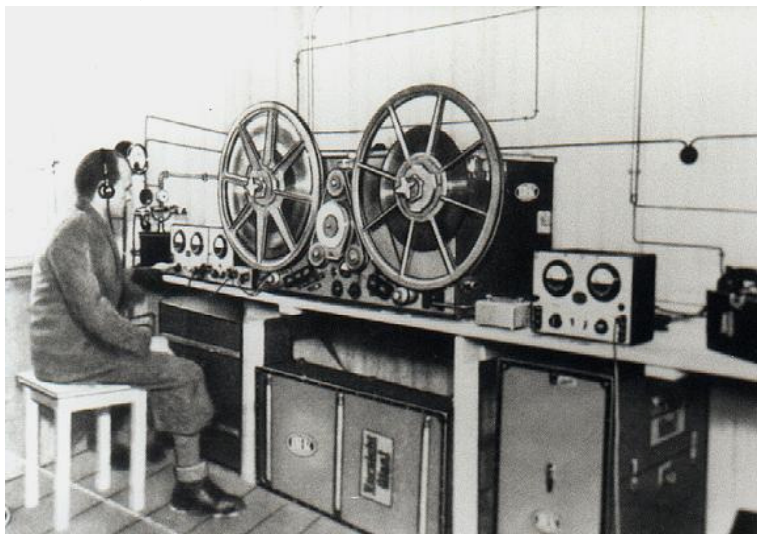
3. Montaje dialéctico

Un nuevo descubrimiento sobre las propiedades ilusionistas del montaje, fue aportado por el soviético Lev V. Kuleshov con sus famosos “efectos” (1921). Con su *geografía ideal* demostró que el espacio ficticio de la acción no puede confundirse con el espacio real, mientras que su *efecto emocional* probó que la respuesta psicológica al montaje se producía por la interacción entre dos estímulos (planos-signos) consecutivos.

Poco después será un discípulo de ambos, el soviético S. M. Eisenstein, quien considere al film como un instrumento para leer la realidad, siendo cada film un discurso unívoco y estructurado sobre dos ejes: el fragmento fílmico como la unidad elemental de dicho discurso y el conflicto (entre un fotograma y el siguiente; dentro del mismo fotograma) como productor de sentido. La base de este montaje dialéctico se encuentra en que al chocar dos conceptos expresados en planos sucesivos surge un tercero, nuevo, en la mente del espectador. El fragmento fílmico -no totalmente asimilable al plano y entendido como "vibraciones luminosas"- se convertirá en lugar de residencia de una serie de elementos (luz, volumen, movimiento, contraste, duración...) que permitirán su combinación en base a principios formales. El método para dar vida a estos fragmentos, para combinarlos en un todo, será un montaje cuya virtud “consiste en que la emotividad y la razón del espectador se insertan en el proceso creador. Que se le obligue al espectador a seguir el camino que ha seguido el autor cuando construía la imagen” (Eisenstein). Para los cineastas revolucionarios soviéticos de mediados de los años 20 (Vertov, Eisenstein, Pudovkin), las ideas a transmitir son más importantes que el reflejo mimético de una realidad determinada. Consideran al montaje como la sintaxis

audiovisual del cine, encargado de organizar un ritmo específicamente cinematográfico, por lo que se convertirán en propagandistas del **montaje soberano**, para realizar en esta línea filmes que contribuyan a la necesaria transformación social.

Las otras grandes innovaciones formales en el cine mudo fueron desarrolladas por europeos. Así, el expresionismo, con autores como Wiene (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1919), Murnau (*Nosferatu*, 1922, y *El último*, 1924) y Lang (*Metrópolis*, 1926); por otro lado, el realismo crítico de Von Stroheim (*Avaricia*, 1924), la espectacular polivisión de Gance (*Napoleón*, 1925) y la abstracción de Dreyer (*Juana de Arco*, 1928).



4. Variantes narrativas del montaje

- a) Cuando se sigue una continuidad espacio-temporal de las acciones representadas, se puede considerar **sintético** , modo usual de la narratividad clásica.
- b) Su opuesto es el montaje **analítico** , que descompone los elementos o acciones en una sucesión de planos que los describen o fragmentan.

5. Variantes formales del montaje

- a) Por analogía, cuando los cambios de plano se basan en la asociación de ideas o similitud de objetos
- b) Por contraste entre elementos de cada plano, la inversa de la anterior.
- c) Por acción y reacción, aplicando el principio de causa-efecto.
- d) Por campo/contracampo, mostrando elementos enfrentados en la acción.
- e) Por relaciones sobre el movimiento, al prolongarse una acción dada.
- f) Por barrido, una movimiento brusco de elementos no distinguibles.
- g) La pantalla dividida, que permite visualizar dos o más acciones.

6. Variantes temporales del montaje

- a) Flash-back, insertando escenas que han ocurrido en el pasado, y se reproducen en el presente de la acción.
- b) Flash forward, cuando se visiona un previsible futuro
- c) Acelerado o ralentizado, según se acorten o alarguen las acciones

7. Montaje en el interior del plano

Durante la etapa del cine mudo (hasta 1929), la imagen era considerada como célula de montaje. Solo el montaje podía aportar el ritmo, lo que exigía a veces el uso de fragmentos de celuloide muy cortos, por lo que se corría el riesgo de entorpecer la narración. Esto cambió con la implantación del sonoro, que posibilitó el 'contrapunto audiovisual', al asumir el sonido la función de marcar el ritmo:

“Con el paso al montaje audiovisual, el centro de gravedad fundamental, en tanto que componente visual del montaje, se transfiere en el interior del fragmento a los elementos incluidos en la propia imagen. Y el centro de gravedad no es ya el elemento 'entre los planos' -el choque- sino el elemento 'en el plano', la acentuación en el interior del fragmento, es decir, el sostén mismo de la construcción de la representación” (Eisenstein).

Esta es una de las razones por las que la duración del plano fue aumentando con el cine sonoro, y el problema de su composición interna se hizo crucial. Eisenstein puso en práctica el montaje en el interior del plano, que para él era la interacción dinámica del primer plano y el general (o figura y su fondo): así se podían mostrar elementos o acciones diversas en una misma imagen, compuesta en profundidad del campo, obtenida normalmente con gran angular y larga duración (plano secuencia).

- Una variante actual la aporta el *chroma*, al incrustar elementos dentro de un fondo, que puede tener su dinámica propia, con un posible doble montaje de imágenes.

8. Montaje sonoro

La incorporación del sonido al cine se hizo como un medio decisivo de asentamiento de la impresión de realidad, lo que implicó, desde un primer momento, la subordinación de la materialidad sonora a las exigencias del 'realismo'.

En general se ha establecido entre imagen y sonido una unión biunívoca, redundante, con pocas películas que concedan a la banda sonora una importancia significativa y conviertan su utilización creativa en un mecanismo de significación.

A veces, el sonido es el eje conductor que guía la sucesión de imágenes, como ocurre en los vídeo-clips, donde la continuidad está marcada por la música.

Limitado dentro de los estrechos cauces que a su utilización ofrecía el cine clásico, el sonido ha venido siendo un elemento subordinado pocas veces manejado en todas sus posibilidades por los cineastas, como esas otras alternativas expresivas que preconizaba Eisenstein:

“El arte comienza a partir del momento en que el crujido de la bota (el sonido) se produce en un plano visual diferente y suscita así asociaciones correspondientes. Con el color ocurre lo mismo: el color comienza allí donde no corresponde a la coloración natural”.

9. Herramientas para unir los planos

Por corte: El método más sencillo es por yuxtaposición o simple corte, sucediéndose los planos como unidades autónomas. Aporta mayor dinamismo a la secuencia.

Por fundido: El plano aparece lentamente, desde negro (o blanco u otro color); también puede desaparecer (a las mismas modalidades cromáticas).

Cuando se disuelve en otro plano que va apareciendo hasta cubrir toda la imagen, se trata del fundido encadenado, o simplemente **encadenado**.

Por cortinillas: Transiciones entre planos en los que una línea elimina el primer plano a medida que avanza el siguiente, hasta reemplazarlo. Estas líneas pueden ser horizontales, verticales, diagonales, cuadrículas; se desplazan a cualquier dirección.

Por efectos electrónicos: Son muy variadas, desde que las opciones técnicas de la mesa de mezclas televisiva se extendieron al montaje digital en el cine.

10. Salto de montaje

Se trata del *jump cut*, cuando dos planos sucesivos del mismo objeto se han filmado desde posiciones de la cámara que apenas varían.



2.3 Grandes movimientos estilísticos en cine:

Modo de Representación Institucional (MRI): la narrativa clásica norteamericana, basada en el transparente uso del montaje orgánico de Griffith y la producción en cadena de los grandes estudios. A partir de 1915.



Expresionismo alemán: Surge hacia 1919 (*Dr. Caligari* de N. Wiene). Hasta 1930 se cuentan unos 30 filmes destacados.

Cine dialéctico de los soviets: A partir de 1919, el montaje al servicio de la lucha obrera.

Experimentalismo: años 20s, artistas de vanguardia rompen con las convenciones.

Surrealismo: entre 1924 y 1930, tras los manifiestos surrealistas de París.

Neorrealismo italiano: 1942-1957. Cine de 'atención social'.

Nouvelle Vague francesa: 1958-1965. Precedente en 'La cámara-stylo' de Alexandre Astruc: conseguir un medio de expresión tan flexible como el lenguaje escrito. Formulado por Truffaut en 1954 al atacar 'la tradición de la calidad'. Entronca con el 'cine-verité' etnográfico.

Free Cinema inglés: Cortos en 1955, largos entre 1958-1964. Filmes realizados por críticos como Lindsay Anderson, Karen Reisz y Tony Richardson. Influidos por el documentalismo británico.

Underground Cinema (New York) Cortos desde 1954 (Stan Brackage), largos entre 1956-1972. Vanguardia experimental (Hans Richter, 1955). Teórico, Jonas Mekas. Improvisaciones de John Cassavetes. Se forma 'The Group' en 1960. En 1962 se funda la 'New York Filmmakers Cooperative', para la producción independiente.

Nuevo Cine alemán: 1965-1969. Bases en la reunión de Obërhausen (1962).

Nuevo Cine checo: 1963-1968, abolido por la ocupación soviética.

Nuevo Cine latinoamericano de los 60s: Brasil, Cuba, Argentina...

Realizadores de TV: Irrumpen en la industria del cine desde los 60s. Van surgiendo los 'telefilmes', síntesis del medio cine y el TV.

Vídeoartistas: desde mediados de los 60, ocupan el espacio del cine experimental.

Siglo XXI

Videastas 2.0: Grabaciones con dispositivos ligeros y difusión vía Internet.

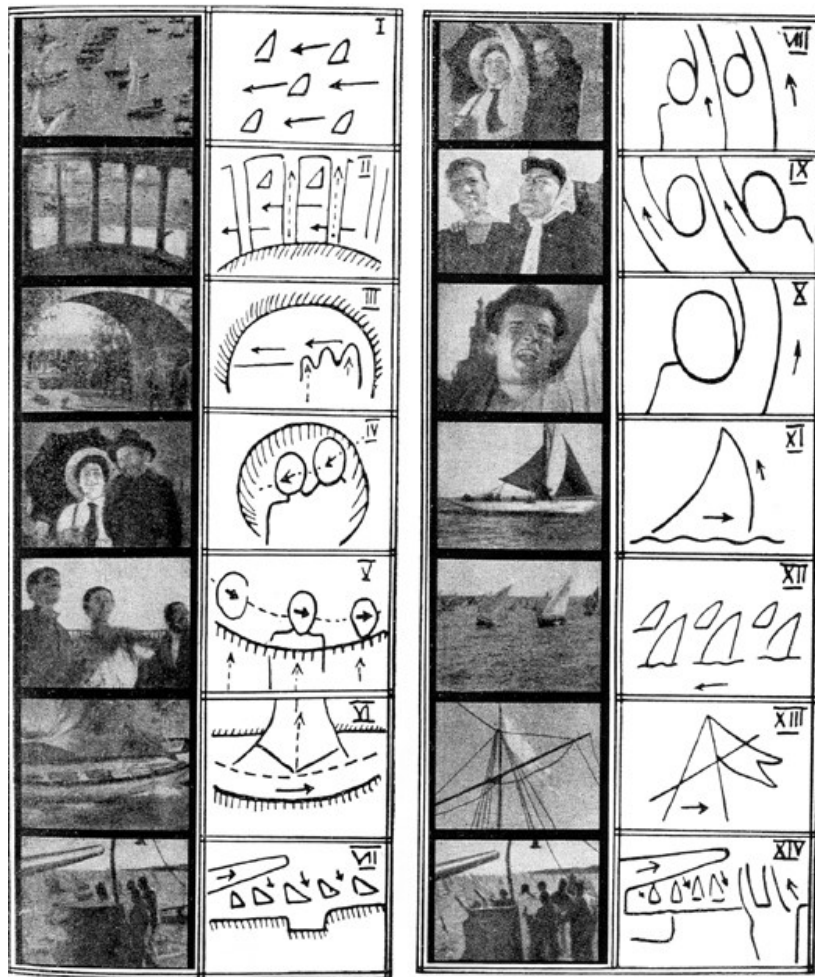


2.4 Primeros analistas

A la hora de rastrear los precedentes de análisis basados en filmes, debemos remontarnos hasta un realizador y teórico fundamental en el desarrollo de la expresión cinematográfica: S. M. Eisenstein. En 1934, para defenderse de la acusación de formalismo, publicó un análisis de un breve fragmento de su *Acorazado Potemkin* en donde valora positivamente la “pureza del lenguaje cinematográfico”.

Comenzó su texto así:

“Para demostrar la interdependencia práctica de los planos sucesivos hemos escogido voluntariamente, no una de las escenas más espectaculares, sino el primer fragmento que nos ha venido a la memoria: catorce planos seguidos de la escena que precede al tiroteo en la escalinata de Odessa, cuando los habitantes de la ciudad envían sus embarcaciones cargadas de víveres hacia el buque amotinado (...) En lo esencial, la composición se establece en dos planos: la profundidad de campo y el primer plano. De manera alternativa, cada uno de los temas se convierte en dominante, pasa al primer plano y relega al otro al segundo”, pasando luego a describir cómo construyó la composición, con los correspondientes esquemas gráficos.



De este modo trató de demostrar que el lirismo y la eficacia política del filme se debían a un minucioso trabajo formal. Y parece que este sistemático análisis de una sucesión de planos es el primero que se conoce en la historia del cine, con el valor añadido de ser el propio autor de la obra quien lo efectuó.

- Justo después de la II Guerra Mundial, en 1945 el movimiento de cine-clubs franceses diseña las *fichas filmográficas* para explicar los elementos de los filmes que luego se debatirían colectivamente. Entre sus autores, destacan los teóricos Jean Mitry y André Bazin.

- A mediados de los 50, también en Francia los redactores de la revista *Cahiers du Cinema* formulan su 'política de autores' (el director es el auténtico creador del filme) que ensalza el cine de artesanos como Hitchcock, admirado especialmente por Chabrol, Rohmer y Truffaut.

- En 1969 se puede situar la aparición de los *análisis estructurales*, que marcarían una nueva etapa en el análisis fílmico, con el ensayo de Raymond Bellour sobre *Los pájaros* de Hitchcock. Las disciplinas sociales reclamarían su lugar en las propuestas interpretativas.

71 **Plan d'ensemble.** (Mitch vu / F / L).
La voiture de Mitch sort sur la droite.
72 **Gros plan.** (Mél. voyant / F / P).
Sourire de Mélanie qui regarde Mitch, hors champ.
73 **Plan général, mouvement.** (Mitch vu / M / L).
La caméra découvre la jetée.
(Mélanie, hors champ, s'approche de la jetée)
74 **Gros plan.** (Mél. voyant / F / P).
Mélanie sourit.
75 **Plan d'ensemble, mouvement.** (Mitch vu / M / L).
La caméra découvre le quai au moment où Mitch apparaît à l'arrière-plan, elle l'accompagne en panoramique sur la droite, tandis qu'il court vers l'extrémité de la jetée où il s'arrête en position d'attente.



76 **Gros plan.** (Mél. voyant / F / P).
Mélanie sourit; son regard change quand elle lève les yeux.



77 **Plan général.** (Mouette / F / L).
Le ciel, une mouette en vol au premier plan gauche; elle sort vers l'arrière-plan droite.
78 **Plan rapproché.** (Mél. mouette vues / F / P).
Sur Mélanie: la mouette vole vers le premier plan droite et la blesse à la tête, sortant vers l'arrière-plan droite.



79 **Plan général.** (Mouette / F / L).
Vol de la mouette au premier plan droite, en direction de l'arrière-plan gauche.
80 **Plan d'ensemble.** (Mitch voyant / F / L).
Mitch, qui fânait sur le quai, fixe attentivement Mélanie, hors champ.
81 **Plan rapproché.** (Mél. vue - voyant / F / P).
Mélanie qui avait porté la main à sa tête, la retire et regarde son gant.
82 **Gros plan (insert).** (Mél. voyant / F / P).
Du sang sur l'index ganté de Mélanie.



83 **Plan général avec pano.** (Mitch voyant / M / L).
La caméra panoramique vers le bas gauche sur Mitch qui saute dans une barque de pêche à l'arrière-plan.

84 **Plan général à moyen, plongée.** (Mitch, Mél. vu/M/L-P).
Mitch, à l'arrière-plan droite de la barque, s'approche du canot de Mélanie et l'agrippe en l'amenant au premier plan. Mélanie se tient la tête et se penche vers la proue; il s'approche d'elle pour l'aider à se lever.



Mitch : Ça va ?..
Mélanie : Oui, je crois.. Pourquoi a-t-elle fait cela, à votre avis ?

La caméra panoramique vers le bas à droite tandis qu'il la mène vers l'échelle, la caméra la suit en panoramique tandis qu'elle monte.

Mitch : C'est la pire chose que j'aie jamais vue ! Je ne sais pas, elle m'a perçu se jeter sur vous délibérément. Oh, vous saignez. Il faut s'occuper de cela. OK ? C'est la jeune fille... Venez.

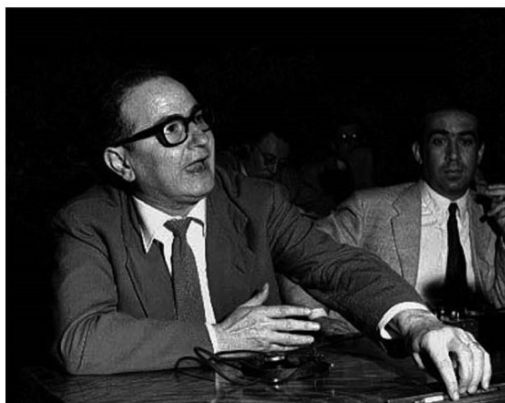
Elle se tient la tête d'un air douloureux, Mitch entre en plan rapproché en la soutenant, tandis que la caméra panoramique sur la droite en les suivant, ils dépassent un homme, la caméra avance en travelling et panoramique sur la droite, et s'arrête avec eux près de la porte du bureau des Marées. Une porte de bureau.

Pêcheur : Qu'est-ce qui est arrivé, Mitch ?

Mitch : Une mouette l'a blessée.

Pêcheur : Une mouette ?

2.5 Polémica Bazin-Aristarco



Guido Aristarco.



André Bazin et Guido Aristarco sont contemporains, car nés tous les deux en 1918. Aristarco a dix-huit ans quand il commence à écrire en 1936, dans des journaux tels que *La voce di Mantova*, *La Gazzetta di Mantova* ou *Il Corriere Padano* ; il collabore ensuite à *Bianco e Nero*, *Sipario*, *La Stampa* et *Il Secolo XIX*. Théorisant certains aspects du cinéma, notamment le montage, il participe activement aux débats culturels de l'entre-deux-guerres. Son ouvrage *L'arte del film. Antologia storico-critica* en

4. Il sera donc nécessaire de garder à l'esprit le fait que les traductions de Bazin qui existent en Italie et celles d'Aristarco en France ont souvent été adaptées et diffèrent des textes en langue originale, parfois mal traduits, ceci afin d'adopter une approche comparatiste critique des textes traduits.

est une première tentative en 1950, suivi de près de *Storia delle teorie del film*, en 1951. Aristarco se fait connaître comme théoricien et critique mais surtout comme fondateur – suite à son « expulsion » de la revue *Cinema*, pour d'apparents désaccords avec son directeur Adriano Baracco – de *Cinema Nuovo*, revue qu'il dirigera de 1952 jusqu'à sa mort en 1996. C'est en cette qualité qu'il entra en relation avec André Bazin, alors co-directeur des *Cahiers du cinéma*, pour lui demander sa collaboration au sein de la nouvelle revue. Dans une lettre du 8 novembre 1952, Bazin lui répond, de Paris, qu'il « ignorai[t] absolument qu'il y eut une crise à *Cinema* analogue à celle de *Bianco e Nero* » et se dit « d'avance tout dévoué » et « enchanté de [lui] rendre service ». Mais, submergé de travail, il précise « Si vous tenez absolument à mon nom pour le premier numéro, peut-être pourrais-je vous faire quelque chose de court sur un sujet qui me tient à cœur [...] ». C'est donc à partir de 1952 que les deux critiques entretiennent une correspondance et commencent à se fréquenter lors des festivals de Cannes et de Venise.

Pourtant Aristarco ne répondra pas à la lettre que Bazin lui adresse, cette « Défense de



Roberto Rossellini, *Voyage en Italie* (1954).

2.5a Bazin/Aristarco: une relation en montage alterné

Delphine Wehrli

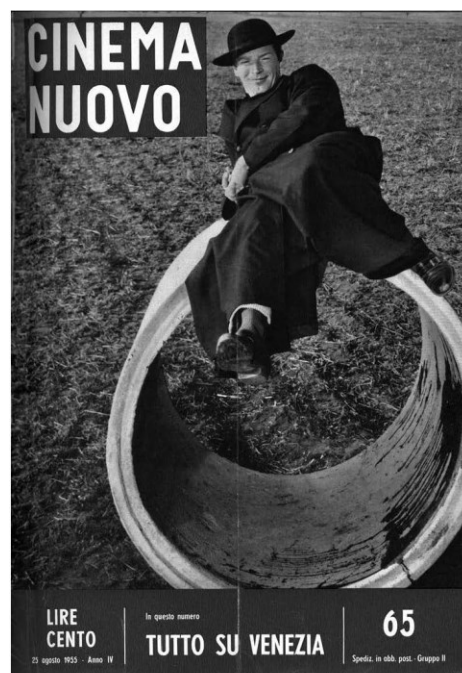
La fonction du critique est “prolonger le plus loin possible dans l’intelligence et la sensibilité de ceux qui la lisent, le choc de l’oeuvre d’art”.

A Bazin, « Réflexions sur la critique », *Cinéma 58*, n°32

La relation entre André Bazin et le critique italien Guido Aristarco, de 1948 jusqu’à la mort de Bazin en 1958: l’un phénoménologue-chrétien, l’autre matérialistemarxiste. Aristarco se fait connaître comme théoricien et critique mais surtout comme fondateur de *Cinema Nuovo*, revue qu’il dirigera de 1952 jusqu’à sa mort en 1996. C’est en cette qualité qu’il entra en relation avec André Bazin, alors co-directeur des *Cahiers du cinéma*, pour lui demander sa collaboration au sein de la nouvelle revue.



Guido Aristarco, *Storia delle teorie del film*, Einaudi, 1^{re} édition en 1951.



Cinema Nuovo, n°65, 25 août 1955.

Polémica sobre el caso Rossellini: la réception critique de Rossellini au début des années 1950. Les textes d’Aristarco ont cependant mal vieilli, peut-être en raison d’une méthodologie aujourd’hui inacceptable, tandis que ceux de Bazin sont encore lisibles. La méthodologie promue vers 1950 par Aristarco, développée par la suite dans *Cinema Nuovo* et qui reposait sur un socle de principes référés à l’esthétique marxiste, plus précisément celle de György Lukács, était proposée dans *Storia delle teorie del film*. En Italie, les réflexions sur le rapport entre cinéma et histoire ont été confiées aux critiques

cinématographiques d'orientation matérialiste du courant lukácsien. Aristarco voulait considérer le film selon un critère résolument *historiciste*, dépasser tout ce qui était décadent et expérimental dans le néoréalisme et revenir au schéma du roman du XIXe.

Durante la década de los 30, ajenos a los teóricos de otros países, Pour les cinéphiles français, certains principes, actes de foi unanimement partagés (de Delluc, Epstein, L'Herbier, Gance), constituaient à cette date toute l'esthétique française du cinéma, et les théoriciens français encourront très vite l'accusation de mysticisme, d'idéalisme, ils célébraient un *miraculisme* de la caméra qu'ils dotaient de pouvoirs surhumains. Les enjeux théoriques, qui se matérialisent autour du néoréalisme, s'inscrivent précisément dans le vaste champ de recherches et de tendances esthétiques qui se relie, comme à leur première matrice, aux fondements du développement chrétien de l'existentialisme, dans la version moderne offerte par la phénoménologie, Il s'agit ici fondamentalement d'une tentative pour apporter une ultérieure correction à la théorie de l'« objectivité » du néoréalisme, pour en surmonter les défauts de naturalisme pur, reconduisant l'aspect phénoménal de ce qui se présente comme objet ou combinaison d'objets, à son essence et son objectivité authentique, à l'« objectivité phénoménologique ». Une grande partie de la littérature cinématographique française de l'époque sur le néoréalisme peut entrer dans cette catégorie générale et avant tout, Bazin, le « vrai » initiateur de l'examen phénoménologique du néoréalisme et de sa réduction, en même temps, à la phénoménologie. Ces critiques et leurs disciples ont cru pouvoir localiser l'« humanisme révolutionnaire » du néoréalisme dans sa capacité à subvertir les conventions narratives traditionnelles, en restituant au plan et à l'image une signification concrète, grâce à la « régénération réaliste du récit », afin de remettre ce dernier en mesure d'« intégrer le temps réel des choses, la durée de l'événement, auquel le montage classique substituait insidieusement un temps intellectuel et abstrait ». Aussi le « réalisme phénoménologique » devient-il « l'une des formules les plus productives pour cerner le noyau fondamental de la leçon rossellinienne ».



André Bazin, "Difesa di Rossellini", *Giornale Nuovo*, n°10, 20 settembre 1945

Rossellini a été découvert deux fois à l'étranger. Tout d'abord avec *Roma, città aperta* (*Rome ville ouverte*) en 1945, qui obtint un succès retentissant partout, surtout aux États-Unis ; ensuite en France avec *Europa '51* (*Europe 51*) et *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie / l'Amour est le plus fort*). Cette seconde découverte, opérée en France par les *Cahiers du cinéma*, est remarquable car elle survint dans une période de déclin du succès critique de Rossellini, auquel on reprochait une transgression du néoréalisme. Les accusations les plus graves venaient d'Italie, où le néoréalisme était un courant non seulement esthétique mais avant tout politique. En fait, le débat sur Rossellini cristallise les grandes tensions politiques de l'époque, polarisées entre les deux camps ou fronts que représentaient la démocratie-chrétienne et le parti communiste. Aristarco se disant communiste et Bazin proche de la gauche chrétienne, on comprend mieux la nature de leur dispute idéologique. N'oublions pas que, dans un premier temps, ce sont les critiques de gauche et en particulier communistes, tel Georges Sadoul, qui découvrent le néoréalisme et le caractérisent.



Roberto Rossellini, *Stromboli* (1949).

En ce sens, sa conception et, plus généralement, celle des *Cahiers du cinéma*, était, pour utiliser un terme cher à Aristarco, « antihistorique ». Elle mettait l'accent sur certaines qualités esthétiques d'un film, les référant à une conception abstraite de son auteur comme s'il s'agissait de la source pure de toute pratique artistique. Elle ne rendait pas compte historiquement du tournant pris par Rossellini, et des raisons, aussi bien internes qu'externes, de la ligne de développement qui va de *Roma, città aperta*, au début de la période néoréaliste, en passant par *Europa '51* et *La paura*, jusqu'à *Il Generale della Rovere* et au-delà. Alors que pour les critiques « non-rosselliniens » (la majorité), le tournant de Rossellini révélait une incohérence, pour les « rosselliniens » le problème de la cohérence ne se posait pas ou était résolu *a priori*. Pour eux, Rossellini était

fidèle à lui-même, même s'il faisait des choses différentes d'un film à l'autre. Il s'agissait, en fait, d'une conception purement « auteuriste ».

Durant une grande partie des années 1950, un débat se poursuit au sujet de la définition du néoréalisme, notamment dans la revue *Cinema Nuovo*. Cette bataille culturelle est l'occasion de marquer une nette opposition entre les deux idéologies alors présentes dans la société italienne: la catholique et la communiste. La querelle reprend ensuite à la sortie du film *Senso* (1954) de Visconti. Toute la question est de savoir si certains réalisateurs n'ont pas renié leurs convictions néoréalistes, s'ils ont jamais adhéré à ce courant, de définir l'appartenance de la poétique néoréaliste à l'un des pôles idéologiques, et finalement de la définir comme partie plus authentique de l'identité culturelle nationale. L'intransigeance est donc un instrument stratégique essentiel.

“*Cinema Nuovo* tend à mettre l'accent sur le caractère social du néo-réalisme et même à en faire son essence principale: le néo-réalisme comme cinéma de témoignage historique et social ! Cette conception vous amène à répudier quasiment les derniers films de Rossellini [...] Or il me semble quant à moi que la définition du néo-réalisme doit porter davantage sur la mise en scène que sur le scénario [...]. Ce que j'admire fortement dans Rossellini c'est qu'il perce le social pour atteindre à l'éthique et cette connaissance morale y est intimement liée à un style de mise en scène.” (Carta de Bazin a Aristarco, 2-3-1955).

Respuesta, 23-3-1955: “Certes, nous avons du néo-réalisme une conception différente: *La Strada* ou les films de Rossellini (les derniers) ne sont pas pour nous néo-réalistes, mais non pas parce qu'ils sont éthiques et non sociaux.”

Aristarco est moins puriste. Pour lui, avant tout, la distinction entre film authentique et spectaculaire n'est pas soutenable jusqu'au bout: l'histoire de l'art est faite de contaminations; *Senso* de Visconti ne représente pas une trahison, une régression face au néoréalisme, mais un passage, un dépassement en direction d'une poétique réaliste plus aboutie. La célèbre thèse du passage du néoréalisme au réalisme est défendue par Aristarco à travers une série d'extraits entièrement orientés sur le système des personnages. En effet, il y analyse surtout la structure narrative. Dans le raisonnement d'Aristarco, nous pouvons observer l'idéologie au travail, dans une forme assez pure : une lecture marxiste (partiale donc) de l'Histoire se fait passer pour l'analyse de l'essence même des phénomènes historiques. Visconti ne tombe pas dans l'ébauche et dans la narration épisodique (défauts encore perceptibles dans certains films néoréalistes), parce qu'il opte toujours pour la prédominance de la narration sur la description, et il le fait en récupérant les grandes traditions du roman du XIXe siècle.

Il faut y voir une opposition entre le réalisme phénoménologique de Bazin, qui correspond à la description dans le modèle lukácsien, auquel Aristarco préfère la narration (que Bazin confond avec le scénario).

Aristarco: “Je continue à considérer Bazin comme un critique et non un théoricien, ou du moins plus critique que théoricien”

Bazin: “la vraie révolution s’est faite beaucoup plus au niveau des sujets que du style : de ce que le cinéma a à dire au monde, plutôt que de la manière de le lui dire. Le « néoréalisme » n’est-il point d’abord un humanisme avant d’être un style de mise en scène ? Et ce style lui-même ne se définit-il pas essentiellement par un effacement devant la réalité ?” (1952) “le néo-réalisme s’oppose aux esthétiques réalistes qui l’ont précédé et notamment au naturalisme et au vérisme en ce que son réalisme ne porte pas tant sur le choix des sujets que sur la prise de conscience. Si vous voulez, ce qui est réaliste dans *Paisa*, c’est la résistance italienne, mais ce qui est néo-réaliste, c’est la mise en scène de Rossellini, sa présentation à la fois elliptique et synthétique des événements [...] j’avoue répugner à l’idée d’un néo-réalisme défini exclusivement par rapport à l’un seulement de ses aspects présents et limitant a priori les virtualités de ses évolutions futures. (1955).

Bazin accuse Aristarco de faire preuve de dogmatisme en imposant « des cadres esthétiques *a priori* aux créateurs », de faire preuve de sectarisme, de « jeter des exclusives théoriques » en réservant le titre de néoréalistes aux seuls films qui correspondent à sa propre définition. Et la définition que donne Bazin du néoréalisme: « Le néo-réalisme est une description globale par une conscience globale », On ne donne pas à voir une réalité pure et objective, mais une réalité subjectivée, pensée, traduite, par une conscience, par un point de vue, que ce soit celui du metteur en scène ou celui d’un personnage du film. La conscience singulière du personnage doit être partagée par le spectateur ; ce dernier ne verra jamais plus que ce que le héros voit, d’où un jeu permanent d’ellipses et de hors-champs dans le cinéma néoréaliste : la réalité du personnage (qui en devient presque une personne) est celle que vit le spectateur. Par là, le public est comme dépossédé du pouvoir quasi divin de dominer l’action du film, du pouvoir de remonter le temps ou de pouvoir être dans différents lieux au même moment. C’est pourquoi, pour Bazin, « le néoréalisme est nécessairement anti-spectaculaire... ». Le néoréalisme contiendrait donc moins de « réalisme », étant une vision globale d’une réalité traduite par une conscience.

Aristarco: “L’authentique nouveauté amenée par Bazin dans ses analyses consiste en l’interprétation morale de telle technique: La profondeur de champ réintroduit l’ambiguïté dans la structure de l’image, sinon comme nécessité (les films de Wyler ne sont absolument pas ambigus), du moins comme possibilité »

Bazin: “Le néo-réalisme n’existe pas en soi, il n’y a que des metteurs en scène néo-réalistes, qu’ils soient matérialistes, communistes ou tout ce qu’on voudra.” (1956)

Aristarco, au contraire, plaide pour *les néoréalismes*: Il considère également que la conscience qui ressort de la poétique de Rossellini, est une compréhension

déformée de la réalité (ou limitée, personnelle) et il ironise en ajoutant: “pourquoi, parmi la pluralité de langages néoréalistes, le néoréalisme de Rossellini devrait être tenu pour le seul, le vrai, et non pas – comme je l’ai opposé respectueusement au spiritualiste André Bazin – pour l’une des poétiques, tendances et stylistiques, serait-elle parmi les meilleures, de ce cinéma?” (1994).

Conclusion

On peut conclure que si leur point de départ coïncide – le problème de la crise du montage entendu comme *spécificité filmique* –, les conclusions auxquelles ils aboutissent divergent en raison de « deux méthodes critiques différentes et, en dernière instance, de deux visions philosophiques cohérentes – chrétienne chez Bazin, marxiste chez Aristarco – qui, sur le plan de l’esthétique cinématographique, devaient se développer vers d’ultérieures conséquences ». La thèse de Roman Gubern est que Bazin développe une théorie préstructuraliste fondée sur une analyse de l’image qui débouche sur des modèles sémiologiques. Il rappelle l’importance de Bazin comme critique et théoricien au-delà de « toute discussion », particulièrement si l’on considère son apport à la critique cinématographique d’avant-guerre, souvent schématiquement réduite à deux positions erronées : la critique « contentutiste » de gauche, basée uniquement sur l’analyse idéologique du sujet, et la critique « formaliste » de droite, intéressée par la photographie, l’interprétation, à laquelle Aristarco reprochait de ne jamais se demander pourquoi et de quelle manière le film avait été pensé. Dans cette optique, Bazin a, au contraire, tenté une interprétation sémiologique de la profondeur de champ et du montage mais avec un fétichisme technique discutable. En fait, la véritable erreur méthodologique est celle qui a conduit Bazin à fausser l’évaluation de la photographie, examinée uniquement comme *moyen de reproduction* et non d’*expression*, au moins dans la mesure où le subjectivisme humain intervient toujours et nécessairement de manière déterminante : la photographie n’est pas une « machine intelligente », mais bel et bien un instrument créé et manipulé par l’homme. En outre, Bazin voit dans le cinéma l’accomplissement de la photographie dans la mesure où le cinéma donne aux événements leur durée réelle. Il ne se contente pas de remettre en question, comme Aristarco, le montage comme dimension spécifique du film, il va, la thèse est bien connue, jusqu’à en « interdire » l’usage dans certains cas. Ce qui signifie que l’unité spatiale de l’image doit être préservée. Pour Gubern, Bazin tombe dès lors dans des contradictions difficiles à surmonter lorsqu’il ramène le réalisme à la seule continuité spatio-temporelle du plan comme il le fait dans ses thèses sur le plan-séquence dans les films de Wyler et Welles, qu’il oppose au montage classique auquel Balázs donnait pour fonction de guider l’œil du spectateur. Ce qui est aujourd’hui évident, dit encore Gubern, c’est que l’ambiguïté du réel ne dépend pas de la présence ou non du planséquence mais de la structure dramatique, du degré de naturel donné aux conflits en jeu, et du

réalisme dans le traitement des personnages. Il considère en outre que Bazin élève arbitrairement une technique particulière de la représentation spatio-temporelle au plan de catégorie morale. On trouve aussi chez Aristarco une analyse du plan-séquence et du montage classique qui sont, pour lui, des traits stylistiques plus que le fondement spécifique du cinéma, parce qu'ils sont liés à la nécessité de l'expression plus qu'à la manifestation d'une métaphysique (1969)

Si Bazin donne des analyses plus précises, Aristarco évite le piège de considérer la technique du plan-séquence comme un système moral, comme le fait Bazin dans une généralisation dogmatique pleine de risques. Dire de Bazin qu'il est dogmatique n'est pas courant, mais c'est le reproche que Bazin lui-même adresse à Aristarco. L'idéologie pourrait-elle alors être placée au second plan dans l'appréciation des qualités d'un film ? Peut-on se placer davantage sur le plan de l'esthétique que sur le terrain politique ? Il faut reconnaître que l'art cinématographique trouve sa place par-delà les vertus politiques ou sociales que chacun veut bien accorder ou dénier à un film particulier. Mais rien n'est aussi simple si l'on ne veut tomber ni dans l'outrance simplificatrice qui nie toute valeur aux qualités esthétiques d'un film, ni dans l'aveuglement qui ne prend en compte que la beauté formelle. Si débat il y a, après coup, entre Bazin et Aristarco, il ne peut se situer sur le terrain de l'idéologie, qui demeure au niveau du non-dit, de l'implicite, mais bien sur celui de la théorie ou du fondement philosophique à partir duquel s'établissent l'une et l'autre théories.

Revue d'Histoire du Cinéma n° 67, III-2012.

Bazin/Aristarco : une relation en montage alterné

par Delphine Wehrli

Il n'y a pas en art d'erreurs absolues. La vérité en critique ne se définit pas par je ne sais quelle exactitude, mesurable et objective, mais d'abord par l'excitation intellectuelle déclenchée chez le lecteur : sa qualité et son amplitude. La fonction du critique n'est pas d'apporter sur un plateau d'argent une vérité qui n'existe pas, mais de prolonger le plus loin possible dans l'intelligence et la sensibilité de ceux qui la lisent, le choc de l'œuvre d'art.

André Bazin, « Réflexions sur la critique », *Cinéma* 58, n°32, décembre 1958¹

Le récent article de Laurent Le Forestier « La transformation Bazin ou Pour une histoire de la critique sans critique »², nous donne l'occasion d'engager un débat sur la formation et la transmission du discours bazinien³ et de développer une réflexion originale à ce sujet. L'axe de notre recherche se centrera sur la relation entre André Bazin et la critique italienne Guido Aristarco. Pour ce faire, nous recourrons à une série de documents inédits (correspondance, notes manuscrites, annotations, articles) en soulevant certaines questions : quand et comment les deux critiques se sont-ils rencontrés ? Comment leurs rapports ont-ils évolué et sur quelle base ? Nous observerons les cas de convergences théoriques, mais surtout de désaccords durant le temps de leur relation, période allant de 1948 jusqu'à la mort de Bazin en 1958. Nous tâcherons également de comprendre pourquoi une telle relation est si peu documentée : ce « manque » est porteur de sens, et nous chercherons à en définir les raisons. Notre travail portera d'une part sur la réception de chacun des critiques dans le pays de son interlocuteur (Italie

1. Il s'agit du numéro de décembre 1958 – janvier 1959 : l'article se trouve pp. 91-96. Repris dans André Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1983 (pp. 297-309 de la réédition de 1998 à la Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma) ; cet article, paru de manière posthume, n'a jamais été traduit en italien.

2. Laurent Le Forestier, « La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 62, décembre 2010, pp. 9-27. Cette réflexion s'insère dans le cadre de mon travail de doctorat, qui a pour titre : « Le réalisme cinématographique : débats culturels et théoriques au sein des revues italiennes de cinéma (1945-1960) » (Université de Lausanne, sous la direction de F. Albera). Les traductions de l'italien au français (et inverse) sont miennes et les archives présentées, fidèlement retranscrites, sont issues de la Bibliothèque Renzo Renzi, Cineteca di Bologna, Fonds Aristarco, n°003 « Bazin ». Dans le dossier, outre la correspondance entre les deux critiques, on trouve de nombreux articles et textes divers qu'Aristarco rassemblait de manière systématique, annotant la moindre intervention faite au sujet de Bazin. Ainsi peut-on trouver un article de Dudley Andrew, « La politica cinematografica francese nella Francia del dopoguerra » [La politique cinématographique française dans la France de l'après-guerre], *Cinéma*, vol. XII, n°1, 1982 ; Zoltán Novák, « André Bazin's film aesthetic conception », *Film Kultúra* (Budapest), n°3, mai-juin 1981, extrait de « Eisenstein versus Bazin, Kracauer and Laskás (Glosses on the Problem of the Intellectuality of Film Art) ».

3. Engagé par Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurençin à l'occasion du colloque franco-américain Yale-Diderot « Ouvrir Bazin/Opening Bazin » du 25-29 novembre 2008 ; publié dans D. Andrew, H. Joubert-Laurençin (dir.), *Opening Bazin : Postwar Film Theory and Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, 2011.

2.5 b DEFENSA DE ROSSELLINI¹

André Bazin

(Carta a Guido Aristarco,
redactor jefe de «Cinema Nuovo»)

Querido Aristarco: Aunque hace ya tiempo que quiero escribir este artículo, lo he ido dejando de un mes para otro ante la importancia del problema y de sus múltiples implicaciones. También ha influido el que tengo conciencia de mi falta de preparación teórica con relación a la seriedad de la crítica italiana de izquierdas en su estudio y profundización del neorrealismo. Aunque me he interesado siempre por el neorrealismo italiano desde su presentación en Francia, y no haya cesado, al menos así lo creo, de dedicarle desde entonces y sin desfallecimiento lo mejor de mi atención como crítico, no puedo pretender el enfrentarme con su teoría oponiéndole otra tan coherente, ni situar el fenómeno neorrealista en la historia de la cultura italiana de manera tan completa como ustedes lo hacen. Añádase el hecho de que siempre hay un cierto riesgo de ridículo pretendiendo dar una lección a los italianos sobre su propio cine, y se tendrán las principales razones que me han hecho diferir la respuesta a su proposición de discutir, en el seno de *Cinema Nuovo*, las posiciones críticas de su equipo y las de usted mismo sobre algunas obras recientes.

¹ «Cinema Nuovo».

Quisiera todavía recordarle, antes de entrar en lo vivo del debate, que las divergencias internacionales, incluso entre los críticos de una misma generación, con tantos puntos de contacto en apariencia, son sin embargo frecuentes. Lo hemos experimentado, por ejemplo, en *Cahiers du Cinéma* con el equipo de *Sight and Sound*; y yo reconozco sin avergonzarme que ha sido en parte la gran estima en que Lindsay Anderson tenía *París, bajos fondos*, de Jacques Becker —film que fue un fracaso en Francia—, lo que me llevó a reconsiderar mi propia opinión y a descubrir en el film virtudes secretas que antes me habían escapado. También es cierto que la opinión extranjera se desorienta a veces por un simple desconocimiento del contexto de la producción. El éxito, por ejemplo, fuera de Francia de ciertos films de Duvivier o de Pagnol está evidentemente fundado sobre un malentendido. Se admira una cierta interpretación de Francia, que en el extranjero parece maravillosamente representativa, y se confunde ese exotismo con el valor propiamente cinematográfico del film. Reconozco que esas divergencias no son nada fecundas y supongo que el éxito extranjero de ciertos films italianos que ustedes desprecian justamente procede del mismo malentendido. No creo, sin embargo, que, en lo esencial, sea ése el caso de los films en los que se centra nuestra oposición, ni incluso del neorrealismo en general. En primer lugar porque ustedes reconocen que la crítica francesa no se equivocó al principio, cuando fue más entusiasta que la italiana con relación a los films que son actualmente un símbolo incontestado de su gloria en las dos vertientes de los Alpes. Por mi parte, me enorgullezco de ser uno de los raros críticos franceses que han identificado siempre el renacimiento del cine italiano con el «neorrealismo», incluso en una época en la que resultaba de buen tono proclamar que esa palabra no quería decir nada; y continúo hoy pensando que ese término sigue siendo el más apropiado para designar lo que la escuela italiana tiene de mejor y de más fecundo.

También, por eso mismo, me inquieta la manera que tienen ustedes de defenderlo. ¿Me atreveré a decir, querido Aristarco, que la severidad de *Cinema Nuovo* con relación a algunas

tendencias consideradas por ustedes como involuciones del neorrealismo, me hace temer que están cercenando, a pesar suyo, la materia más viva y más rica de su cine? Aunque mi admiración por el cine italiano es bastante ecléctica, considero algunas severidades provenientes de la crítica italiana como perfectamente justificadas. El que les irrite el éxito en Francia de *Pan, amor y celos*, lo comprendo; es un poco como son para mí los films de Duvivier sobre París. Pero cuando, por el contrario, les veo buscando pulgas en la despeinada cabeza de Gelsomina, o tratando como menos que nada el último film de Rossellini, me resulta forzoso considerar que, bajo la pretensión de una integridad teórica, están contribuyendo a esterilizar las ramas más vivas y más prometedoras de eso que yo insisto en llamar el neorrealismo.

Me hablan de su extrañeza ante el relativo éxito de *Te querré siempre* en París, y, sobre todo, ante el entusiasmo casi unánime de la crítica francesa. En cuanto a *La Strada*, su triunfo es el que ya conocen. Estos dos films han vuelto a lanzar, oportunamente, no sólo ante el público, sino también ante los intelectuales, ese cine italiano que estaba perdiendo velocidad desde hace un par de años. El caso de estos dos films es diferente por muchas razones. Pienso, sin embargo, que lejos de haberlos sentido aquí como una ruptura con el neorrealismo, y menos aún como una involución, nos han parecido llenos de invención creadora pero continuando en línea recta el genio de la escuela italiana. Y voy a tratar de explicar por qué.

Pero antes, he de confesar que me repugna la idea de un neorrealismo definido exclusivamente con relación a uno de sus aspectos presentes, lo que supone limitar *a priori* las virtualidades de su evolución futura. Quizá hay que echarle la culpa a que tengo una cabeza demasiado teórica. Pero creo más bien que se debe a mi preocupación por dejar al arte su libertad natural. En los períodos de esterilidad, las teorías resultan fecundas para analizar las causas de la sequía y organizar las condiciones del renacimiento, pero cuando se tiene la suerte de asistir, desde hace diez años, a la admirable floración del cine italiano, ¿no hay más peligros que ventajas

en precisar unas exclusiones teóricas? No es que no haya que ser severo; por el contrario, la exigencia y el rigor crítico me parecen muy necesarios para denunciar los compromisos comerciales, la demagogia y la poca altura en las ambiciones, pero no para imponer a los creadores unos cuadros estéticos apriorísticos. En mi opinión, un director cuyo ideal estético esté cerca de las concepciones de ustedes, pero que al trabajar no introduce más que un diez o un veinte por ciento de esas ideas en los guiones comerciales que puede rodar, tiene menos mérito que aquel otro que rueda, bien que mal, films rigurosamente conformes con su ideal, aunque su concepción del neorrealismo no sea la de ustedes. Sin embargo, con respecto al primero, ustedes se contentan con la objetividad de registrar la parte que escapa al compromiso, otorgándole dos estrellas en sus críticas, mientras que rechazan sin apelación al segundo en su infierno estético.

Rossellini sería, sin duda, menos culpable a sus ojos si hubiera rodado el equivalente de *Estación Termini* o de *La Spiaggia* en lugar de *Giovanna d'Arco al rogo* o *La Paura*. No es mi propósito defender al autor de *Europa 51* a costa de Lattuada o De Sica; la política del compromiso puede, sin duda, defenderse hasta un cierto punto que yo no pretenderé determinar aquí, pero me parece que la independencia de Rossellini da a su obra, se piense lo que se piense de ella por otra parte, una integridad de estilo, una unidad moral, que son cosas demasiado raras en el cine y que fuerzan, antes incluso que a la admiración, a la estima.

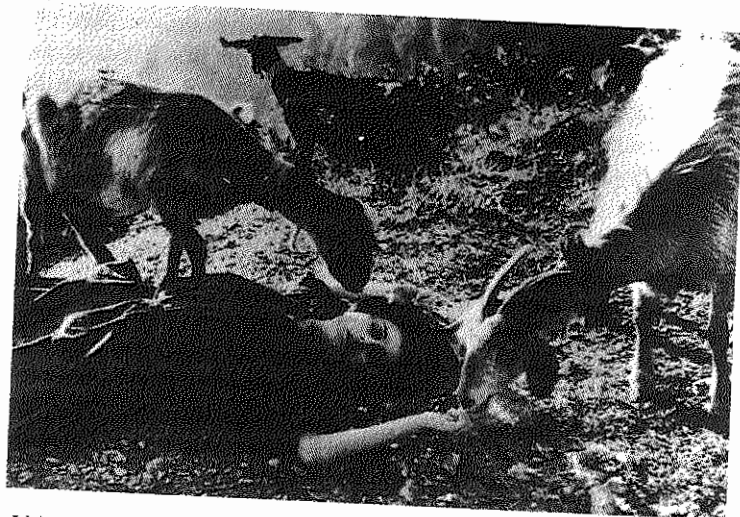
Pero no es en este terreno metodológico donde yo espero defenderle. Mi alegato se referirá al fondo mismo de los debates. Rossellini, ¿ha sido verdaderamente y sigue siendo neorrealista? Me parece que le reconocen el haberlo sido. ¿Cómo negar si no el papel jugado por *Roma, città aperta* y *Païsa* en la instauración y el desarrollo del neorrealismo? Pero ustedes hablan de su «involución», sensible ya en *Germania, anno zero*, decisiva, según ustedes, a partir de *Stromboli* y de *Francesco*, catastrófica con *Europa 51* y *Te querré siempre*. Ahora bien, ¿qué reprochan esencialmente a este itinerario estético? El abandonar cada vez más, aparentemente, la pro-

cupación del realismo social, de la crónica de actualidad, en beneficio, es cierto, de un mensaje moral cada vez más sensible, mensaje moral que puede, según el grado de malevolencia, solidarizarse con una de las dos grandes tendencias políticas italianas. No quiero en absoluto llevar el debate a un terreno demasiado contingente. Aunque tuviera simpatías demócratas-cristianas (de las que yo no conozco ninguna prueba pública o privada), Rossellini, en cuanto artista, no quedaría por ello excluido *a priori* de toda posibilidad neorrealista. Dejemos esto. Cabe, sin embargo, rechazar la postura moral o espiritual que se va haciendo cada vez más clara en su obra, pero esa disconformidad no implicaría a la estética en la que se realiza el mensaje, de la manera en que podría serlo si los films de Rossellini fueran films de tesis, es decir, si se redujeran a la puesta en forma dramática de ideas *a priori*. No hay director italiano del que se puede disociar menos las intenciones de la forma, y es justamente a partir de ahí como yo quisiera caracterizar su neorrealismo.

Si esa palabra tiene un sentido, sean las que sean las divergencias que puedan surgir sobre su interpretación a partir de un cierto acuerdo mínimo, me parece que el neorrealismo se opone en principio y esencialmente a los sistemas dramáticos tradicionales, así como a los diversos aspectos conocidos del realismo —tanto en literatura como en cine—, por la afirmación de una cierta globalidad de la realidad. Tomo esta definición, que me parece justa y cómoda, de Amédée Ayfre (cfr. *Cahiers du Cinéma*, núm. 17). El neorrealismo es una descripción global de la realidad por una conciencia global. Entiendo con esto que el neorrealismo se opone a las estéticas realistas que le han precedido y especialmente al naturalismo y al verismo en cuanto que su realismo no se refiere tanto a la elección de los temas como a una toma de conciencia. Si se quiere, lo que es realista en *Païsa* es la resistencia italiana, pero lo que es neorrealista es la puesta en escena de Rossellini, su presentación a la vez elíptica y sintética de los acontecimientos. En otros términos, el neorrealismo se opone por definición al análisis (político, moral, psicológico, lógico, social, etc.) de los personajes y de la acción. Considero la reali-

dad como un bloque, no ciertamente incomprensible sino indisociable. Por eso el neorrealismo es notoriamente, si no necesariamente, antiespectacular (aunque la espectacularidad le sea efectivamente extraña), al menos radicalmente antiteatral, en la medida en que la actuación del intérprete teatral supone un análisis psicológico de sentimientos y un expresionismo físico, símbolo de toda una serie de categorías morales.

Esto no significa, sin embargo, que el neorrealismo se reduzca a yo no sé qué documentarismo objetivo; todo lo contrario, a Rosellini le gusta decir que el fundamento de su concepción de la puesta en escena es el amor, no sólo de sus personajes, sino de la realidad en cuanto tal, y es justamente ese amor el que le prohíbe disociar lo que la realidad ha unido: el personaje y su decorado. El neorrealismo no se define por un negarse a tomar posición acerca del mundo, ni a admitir un juicio acerca de él, pero sí supone una actitud mental; la realidad está siempre vista a través de un artista, y refractada por su conciencia: pero por toda su conciencia, y no sólo por su razón, ni por su pasión ni por sus creencias y recompuesta a través de elementos disociados. Quiero decir que el artista tradicional (Zola por ejemplo) analiza la realidad para hacer después una síntesis acorde con su concepción moral del mundo; mientras que la conciencia del director neorrealista lo que hace es filtrarla. Sin duda, su conciencia, como toda conciencia, no deja pasar toda la realidad, pero su elección no es lógica ni psicológica: es ontológica, en el sentido de que la imagen de la realidad que nos restituye sigue siendo global, de la misma manera, si vale la metáfora, que una fotografía en blanco y negro no es una imagen de la realidad descompuesta y recompuesta «sin el color», sino una verdadera huella de la realidad, una especie de molde luminoso en el que el color no aparece. Hay identidad ontológica entre el objeto y su fotografía. Quizá me haré comprender mejor con un ejemplo. Lo tomaré precisamente de *Te querré siempre*. El público se siente decepcionado por el film, en la medida en que sólo nos presenta Nápoles de una manera incompleta y fragmentaria. Esta realidad no es, en efecto, más que la milésima parte de



L'Amore (Roberto Rossellini). A Rossellini le gusta decir que el fundamento de su concepción de la puesta en escena es el amor, no sólo de sus personajes, sino de la realidad en cuanto tal, y es justamente ese amor el que le prohíbe disociar lo que la realidad ha unido: el personaje y su decorado.

Pretendo, por lo tanto, que *Te querré siempre* es neorrealista...



lo que se podría enseñar, pero lo poco que se ve, algunas estatuas en un museo, varias mujeres encinta, una excursión a Pompeya, un fragmento de la procesión de San Jenaro, posee, sin embargo, ese carácter global que me parece esencial. Es Nápoles, «filtrado» por la conciencia de la heroína, y si el paisaje es pobre y limitado, es porque esta conciencia de burguesa mediocre es en sí misma de una rara pobreza espiritual. El Nápoles del film no es, sin embargo, falso (cosa que, por el contrario, podría muy bien ser un documental de tres horas), sino que es un paisaje mental, objetivo como una pura fotografía y a la vez subjetivo como una pura conciencia. Se comprende que la actitud de Rossellini con relación a sus personajes y a su medio geográfico y social es, en un segundo grado, el de su heroína delante de Nápoles, con la diferencia de que la conciencia de Rossellini es la de un artista de gran cultura y en mi opinión de una rara vitalidad espiritual.

Me excuso por proceder de una manera metafórica, pero no soy filósofo y no puedo hacerme entender más directamente. Voy a intentar, por tanto, una comparación. Diría, de las formas del arte clásico y del realismo tradicional, que construyen las obras como se construyen las casas, con ladrillos o con sillares. No se trata aquí de negar la utilidad de las casas ni su eventual belleza, como tampoco la perfecta idoneidad de los ladrillos para ese empleo; pero se estará de acuerdo en que la realidad del ladrillo le viene menos de su composición que de su forma y de su resistencia. A nadie se le ocurriría definirlo como un pedazo de arcilla, puesto que su originalidad mineral importa muy poco; lo que cuenta es la comodidad de su volumen. El ladrillo es un elemento de la casa. Eso está inscrito hasta en sus mismas apariencias. Se puede hacer el mismo razonamiento con los sillares que componen un puente. Encajan unos en otros perfectamente para componer la bóveda. Pero las piedras de un vado siguen siendo piedras, sin que su realidad como tales se vea afectada porque, saltando de una a otra, las utilice para franquear el río. Si de una manera provisional me han servido todas para el mismo fin, es porque he sabido añadir al azar de su disposición mi complemento de

invención por medio de un movimiento que, sin modificar ni su naturaleza ni sus apariencias, les ha dado provisionalmente un sentido y una utilidad.

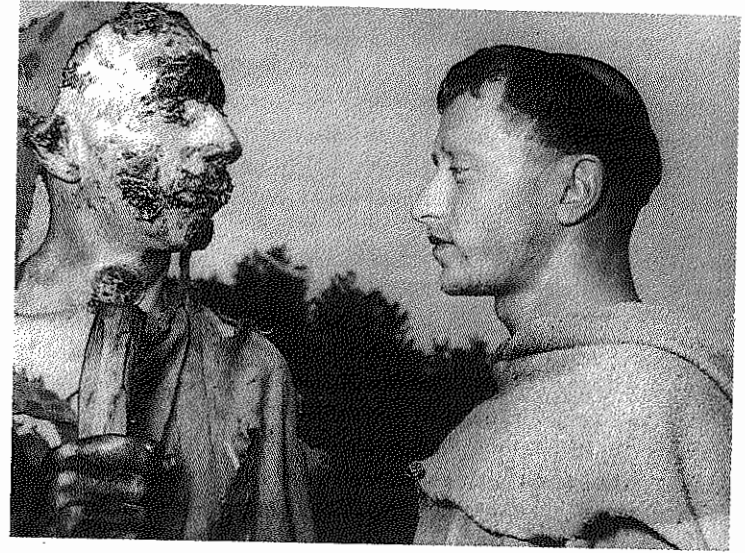
De la misma manera, el film neorrealista tiene un sentido; pero *a posteriori*, en la medida en que permite a nuestra conciencia pasar de un hecho a otro, de un fragmento de realidad al siguiente; mientras que en la composición artística clásica el sentido está ya dado *a priori*: la casa está ya en el ladrillo.

Si mi análisis es exacto, se sigue que el término «neorrealismo» no debería jamás ser empleado como sustantivo, si no es para designar al conjunto de los directores neorrealistas. El neorrealismo no existe en sí mismo, no hay más que directores neorrealistas, ya sean materialistas, cristianos, comunistas o lo que se quiera. Visconti es neorrealista en *La terra trema*, que hace un llamamiento a la revuelta social, y Rossellini es neorrealista en *Francesco*, que ilustra una realidad puramente espiritual. Yo, sólo negaría ese calificativo a quien para vencerme dividiera lo que la realidad ha unido.

Pretendo, por tanto, que *Te querré siempre* es neorrealista y mucho más, desde luego, que, por ejemplo, *L'oro di Napoli*, film estimable pero que procede de un realismo psicológico y sutilmente teatral a pesar de todas las anotaciones realistas que pretenden confundirnos. Y yo diría más aún: Rossellini me parece ser el director italiano que ha llevado más lejos la estética del neorrealismo. Ya he dicho que no hay neorrealismo puro. La actitud neorrealista es un ideal al que nos aproximamos más o menos. En todos los films llamados neorrealistas hay todavía residuos del realismo espectacular tradicional, dramático o psicológico. Se les podría analizar de la siguiente manera: la realidad documental, más otra cosa, siendo esta otra cosa, según los casos, la belleza plástica de las imágenes, el sentimiento social, la poesía, la comicidad, etc. En el caso de Rossellini será vana la pretensión de disociar así el acontecimiento del efecto buscado. No hay en él nada de literario o de poético, nada incluso si se quiere de «bello» en el sentido placentero de la palabra: sólo pone en escena hechos. Sus personajes están como obsesionados por el demonio de la

movilidad: los hermanitos de Francisco de Asís no tienen otra manera de dar gloria a Dios que las carreras. Y lo mismo pasa con la alucinante marcha hacia la muerte del niño de *Germania, anno zero*. Es que el gesto, el cambio, el movimiento físico, constituyen para Rossellini la esencia misma de la realidad humana. Es también el atravesar los decorados, cada uno de los cuales, de paso, atraviesa todavía más a los personajes. El universo de Rossellini es un universo de actos puros, insignificantes en sí mismo, pero que preparan, casi sin que Dios mismo se dé cuenta, la revelación repentina y deslumbrante de su sentido. Así, el milagro de *Te querré siempre*, invisible para los dos héroes, casi invisible incluso para la cámara, que permanece ambiguo (porque Rossellini no pretende que aquello sea un milagro, sino solamente el conjunto de gritos y de empujones al que se da ese nombre), pero cuyo impacto en la conciencia de los personajes provoca inopinadamente la precipitación de su amor. Nadie, me parece, más que el autor de *Europa 51* ha llegado a oponer en escena acontecimientos de una estructura estética más compacta, más íntegra, de una transparencia más perfecta y en la que sea menos posible discernir algo distinto del puro acontecimiento. Todas las cosas, como los cuerpos, pueden presentarse en estado amorfo o cristalizado. El arte de Rossellini consiste en saber dar a los hechos su estructura más densa y a la vez la más elegante; no la más graciosa, sino la más aguda, la más directa, la más cortante. Con él, el neorrealismo reencuentra de manera natural el estilo y los recursos de la abstracción. Respetar la realidad no significa acumular apariencias; es, más bien, despojarla de todo lo que no es esencial, llegar a la totalidad en la simplicidad. El arte de Rossellini es de una cualidad lineal y melódica. Es cierto que muchos de sus films hacen pensar en un boceto, ya que el trazo sugiere más de lo que pinta. Pero ¿hay que tomar esta seguridad de trazo por pobreza y por pereza? El mismo reproche se podría hacer a Matisse. Quizá Rossellini es, en efecto, más dibujante que pintor, más cuentista que novelista, pero la jerarquía no la dan los géneros sino los artistas.

No espero, querido Aristarco, haberle convencido. Porque



Francesco, giuglare di Dio. Respetar la realidad no es acumular apariencias: es despojarla de todo lo que no es esencial, es llegar a la totalidad en la simplicidad.

la verdad es que apenas se convence con argumentos. La convicción con que se exponen cuenta mucho más con frecuencia. Me sentiría dichoso si la mía, en la que encontrarán el eco de la admiración de algunas otras críticas de mis amigos, pudiera al menos resquebrajar la suya.

2.6 BREVE HISTORIA DE LAS REVISTAS DE CINE EN ESPAÑA, dentro del contexto internacional

Cuando la crítica pierde inmediatez respecto a la exhibición del filme, pasa a ser historiografía (consultable tiempo después).

1910-1936: *Arte y Cinematografía*, decana de las revistas de cine en España, publicada en Barcelona. Incluía aspectos técnicos.

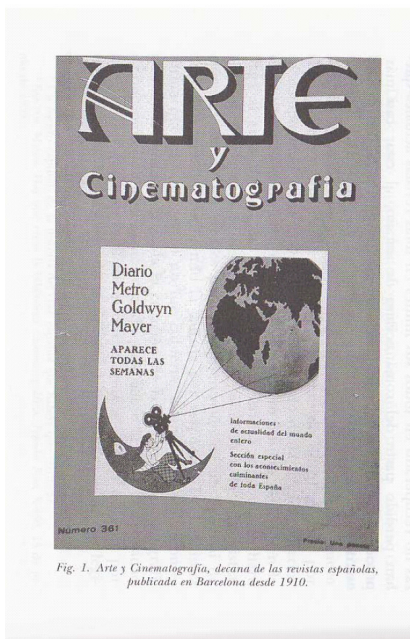
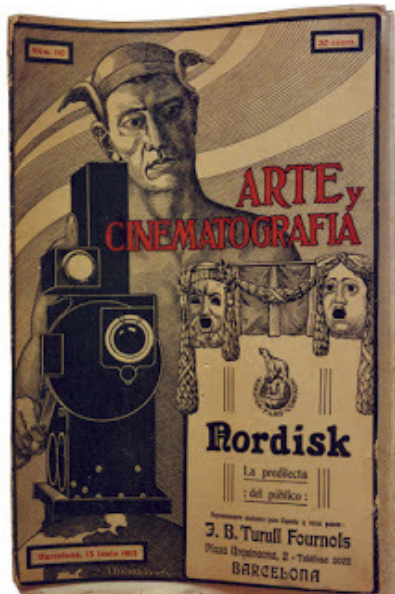


Fig. 1. *Arte y Cinematografía*, decana de las revistas españolas, publicada en Barcelona desde 1910.



1912: *El Cine*, también en Barcelona, informando sobre moda, vida de actores...



Fig. 2. *El Cine*, revista semanal publicada en Barcelona desde 1912.

1912-16: Primeras formulaciones teóricas del cine como medio de expresión artístico (se desarrolla la 'estética del cine' hasta 1930 – cuando desaparece el cine mudo).

1914: El primer gran crítico, Ricciotto Canudo publica su *Manifiesto de las Siete Artes*. En París fundó un cine-club y una revista de cine.

1919: En Moscú, Dziga Vertov y los 'kinok-documentalistas' al servicio de los soviets.

1920's: En España 9 revistas, más bien informativas.

1926-1937: *Popular Film* en Barcelona, a cargo del anarquista M. Santos



Fig. 7. Portada del semanario barcelonés *Popular Film*, revista perfecta de fotografía y crítica independiente.

1927-1932: *La Gazeta literaria*, en la que tuvo gran influencia la sección cine, que llevaron Luis Buñuel, y luego Juan Piqueras.

1927: Una mujer, Germaine Dulac, propugna el ‘cine puro’, como arte del movimiento y de los ritmos visuales.

Muchos filmes mudos sólo se conocen por las referencias escritas.

Entra la crítica de cine en los programas de radio.

1931-1935: El crítico-historiador Juan Piqueras funda en París, con la administración en Madrid, *Nuestro Cinema* (*Cuadernos Internacionales de Valoración Cinematográfica*), prosoviética y que propugna un cine naturalista, social y proletario. Colabora Ramón J. Sender.

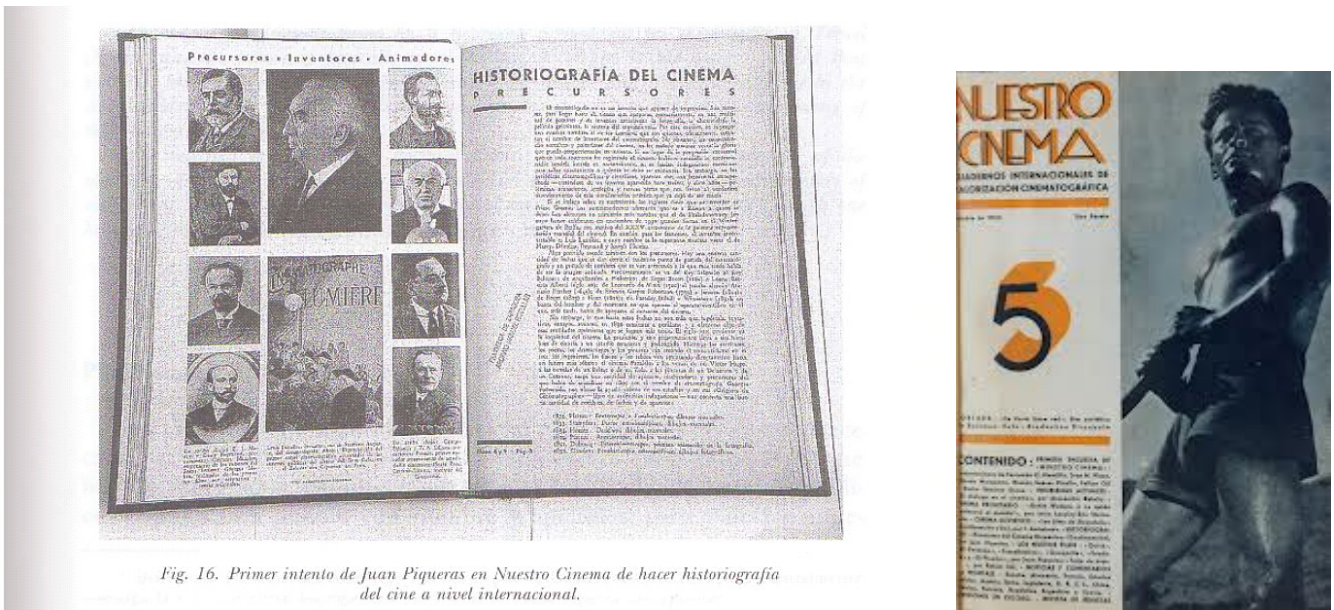


Fig. 16. Primer intento de Juan Piqueras en *Nuestro Cinema* de hacer historiografía del cine a nivel internacional.

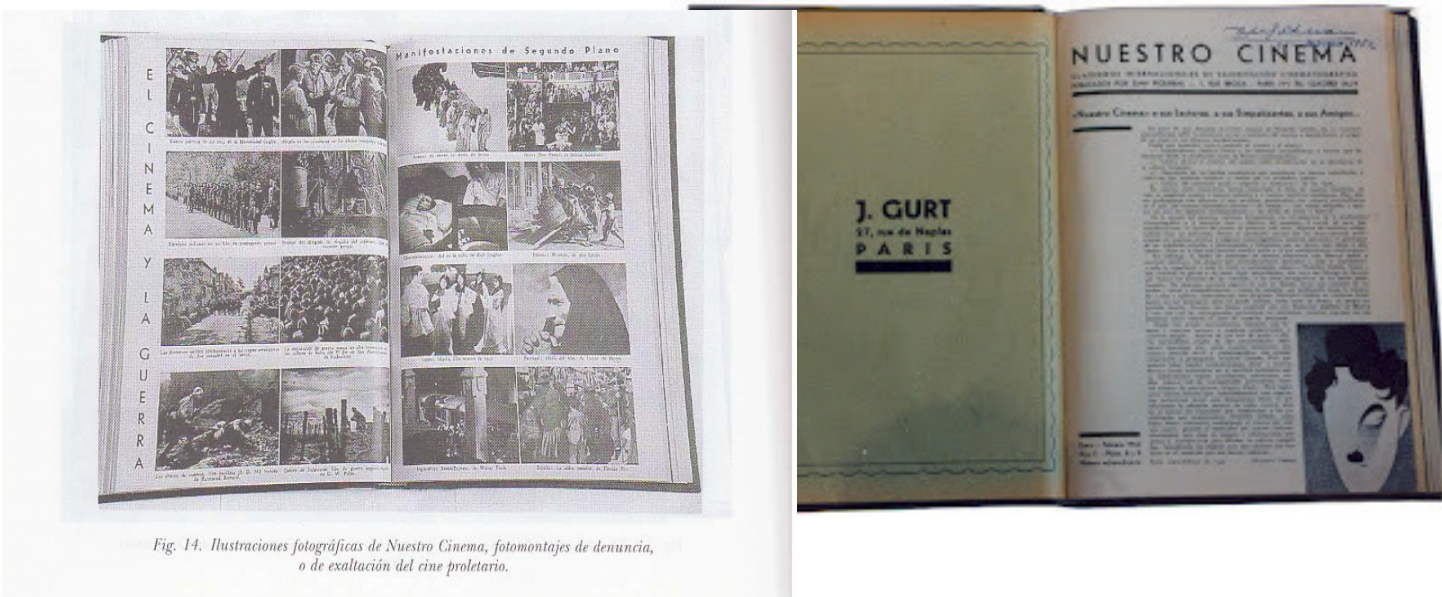
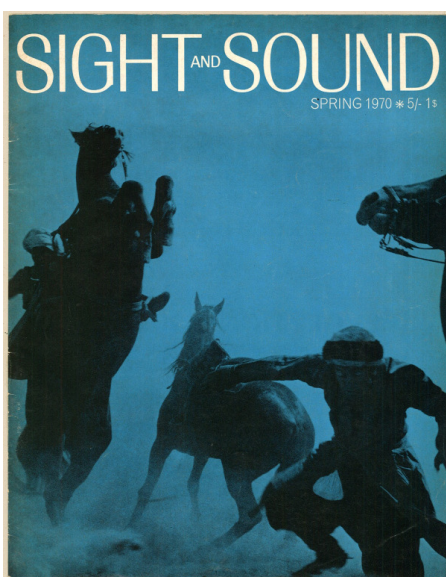


Fig. 14. Ilustraciones fotográficas de *Nuestro Cinema*, fotomontajes de denuncia, o de exaltación del cine proletario.

1932- : *Sight and Sound* (London), pronto pasará al British Film Institute. Desde 1952, cada 10 años efectúa una encuesta mundial sobre los mejores filmes de la Historia.



1970



2012

1930-39: En España se cuentan 52 publicaciones, de las cuales una veintena son semanales, ofreciendo su valoración de los estrenos.

1933: Creación de la Asociación de Críticos de Cine de España, que agrupa la nueva generación de críticos específicos de cine. Críticos impuros de los diarios: cobran comisión publicitaria, y siempre hablan bien de los filmes.

1934-1936: *Cinegramas*. En 1934 lanza una campaña en contra del impuesto del 7'5% sobre la taquilla que impuso el gobierno republicano, consiguiendo que se rebajase al 1'5% para los filmes españoles, y el 4'5% para los extranjeros. Presiones de productores y distribuidores sobre los medios comunicación, mediante la publicidad.



Fig. 11. Las secciones de Florentino Hernández Girbal se encargan casi siempre de abrir los números de Cinegramas.

1935: Se pide la creación de 'archivos cinegráficos'. El cineasta anarquista Mateo Santos en *Popular films*: "¡Hay que crear la biblioteca cinematográfica!"

1936: Muy numerosas las revistas de cine existentes cuando la insurrección militar-religiosa contra la República.

En Zaragoza se edita *Espectáculos y Actualidades*, y en Madrid, *Cine Español*, dirigido a los profesionales.

(Para las revistas españolas, muchos de los datos se han recogido de **Aitor Hernández Eguiluz**, *Artigrama* nº 11, 1994-95).



Fig. 3. *Espectáculos y Actualidades*, revista de espectáculos y ámbitos publicada desde Zaragoza.



Época franquista:

1940-1963: *Primer Plano*, mezcla frivolidad con nacionalismo histórico, a cargo de intelectuales falangistas, como García Viñolas y Laín Entralgo. Llegará a los 1200 números.



1942- década de los 50: Triunfa el neorrealismo en Italia, un 'cine de atención social', teorizado por Cesare Zavattini en la revista *Cinema*.

1944-46: *Cine Experimental*, dirigida por Serrano de Osma.

1945: Se funda el Círculo de Escritores Cinematográficos.

1946- : Nace en Barcelona *Fotogramas*, combinando la frivolidad con algo de seriedad.



1947

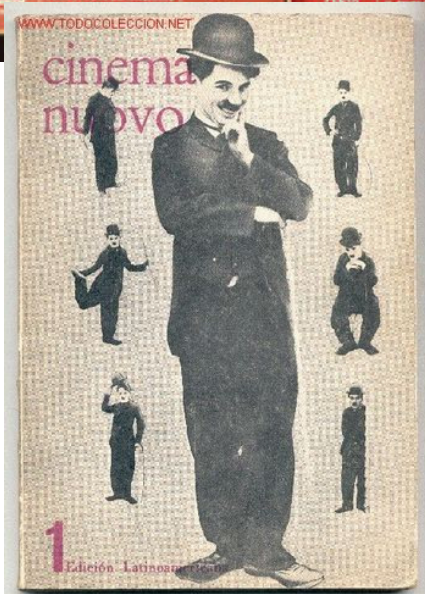


1953



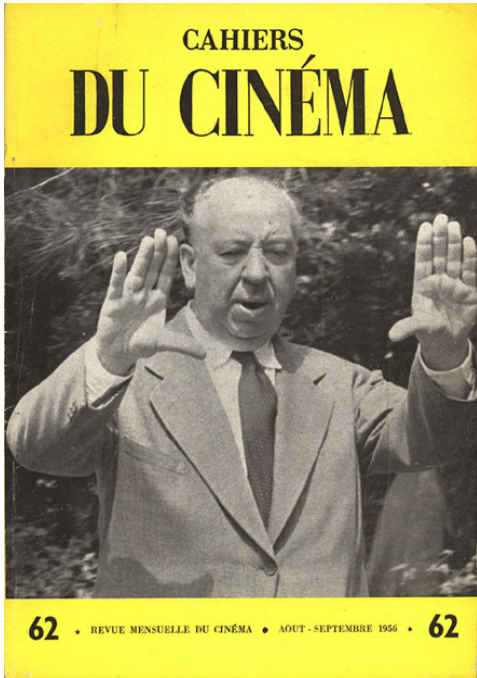
1979

1951-1996: *Cinema Nuovo* (Roma). Impulsada por Guido Aristarco, propugna un realismo materialista y crítico en la orientación marxista de Lukacs.

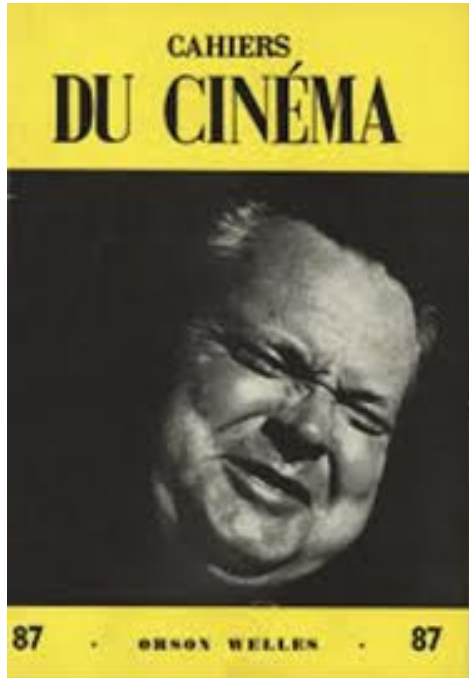


1951: El obispo de Madrid-Alcalá autoriza la fundación de la 'Fervorosa Hermandad de la Cinematografía', que saldrá en las procesiones de la Semana Santa madrileña desde 1955 cargando tres pasos.

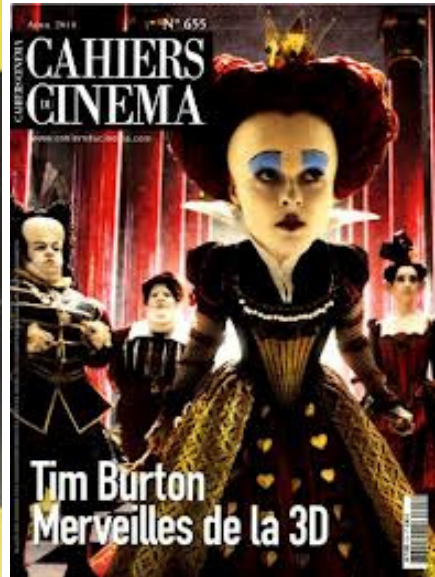
1951- : Cahiers du Cinema (París). André Bazin. Admiraban a Rosellini y Welles. A partir de 1954, propugna la ‘política de los autores’ (‘meteurs en scene’). Con Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol... trae la ‘Nouvelle Vague’.



1956



1958



2014

1952- : Positif (París). Línea trotsko-surrealista. Ado Kyrou, Michel Ciment.



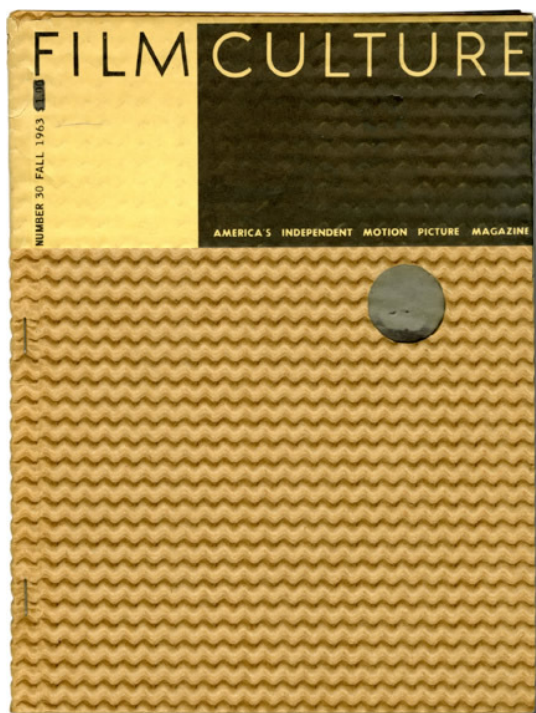
1963



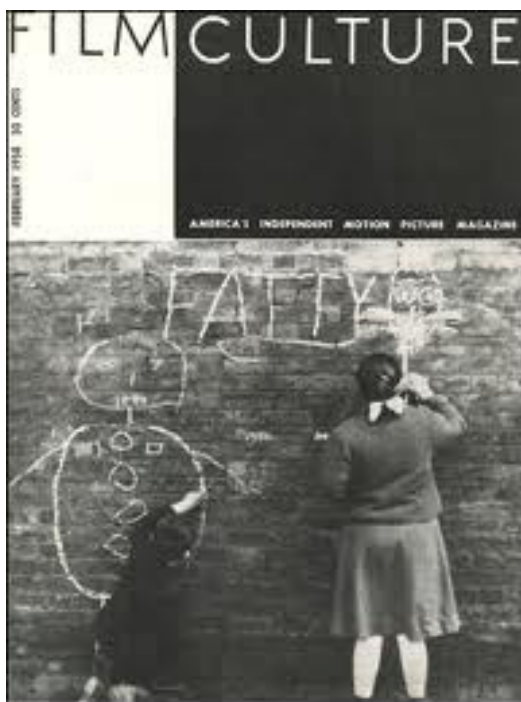
2014

1953-1954: *Objetivo*, con criterios comunistas, seguidores del realismo y *Cinema Nuevo*. En el consejo de redacción estaban Juan A. Bardem y R. Muñoz Suay, con ensayos filosóficos e históricos sobre cine. Duró 9 números.

1954-1996: *Film Culture* (New York). Fundada por Jonas Mekas, germen del cine 'underground'. Aportaciones teóricas, con Peter Bogdanovich y Stan Brakhage.



1963

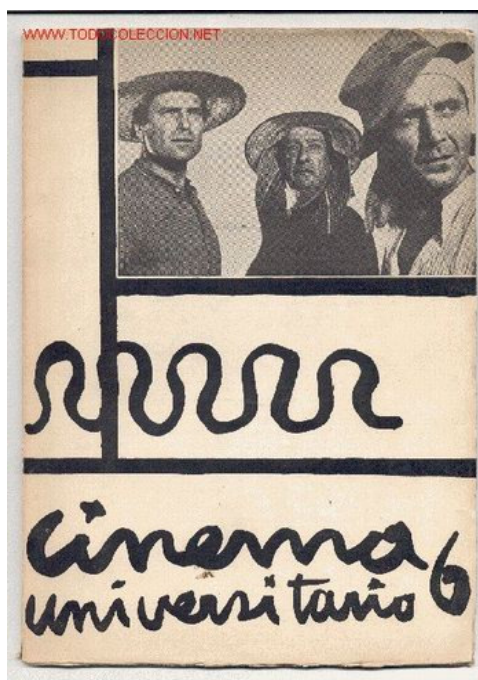


1994

1955-1963: *Cinema Universitario*, órgano del Cine-Club universitario del SEU de Salamanca, dirigido por Basilio M. Patino.



Nº 1



Nº 6 (1957)

Allí se celebran en 1955 las “Primeras Conversaciones Cinematográficas” de nuevos críticos, que sentarán las bases teóricas de un nuevo cine en España.

1956-1970: Sector católico de esta reunión funda *Film Ideal*, intento de “apostolado del cine” impulsado por jesuitas y devotos del cine USA y de los *Cahiers*. Llega a ser una de las revistas especializadas con más difusión en el mundo (tiraba 12000 ej.). 223 números.



Núm. 15

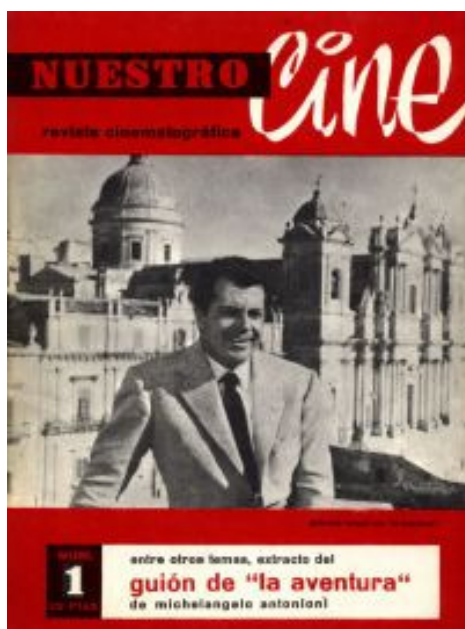


Núm. de 1964

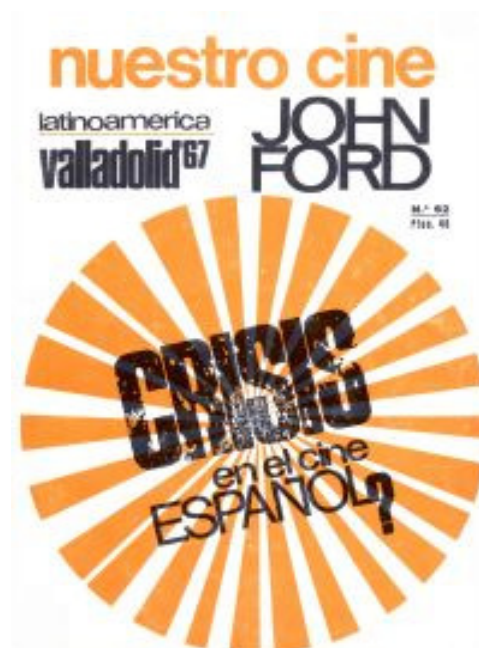
1960-1963: El Opus Dei edita *Documentos Cinematográficos*, de carácter ‘cahierista’.

En los 60s, se desarrolla en España una “generación cinefílica”, a pesar del escaso cine internacional que se podía ver.

1961-1971: Apoyándose empresarialmente en *Primer Acto*, materialistas, pro-marxistas y estudiantes de cine sacan *Nuestro Cine*, portavoz del nuevo cine español, interesado por las pequeñas cinematografías, publicando guiones. Tirada unos 2.500 ejs., 106 números.



Núm. 1



Núm. de 1967

1962- : *Film Comment* (New York). Interesado por la cultura, el arte y el cine de vanguardia. Entre sus colaboradores, M. Farber, A. Sarris, D. Bordwell, K. Jones...



Nº 1

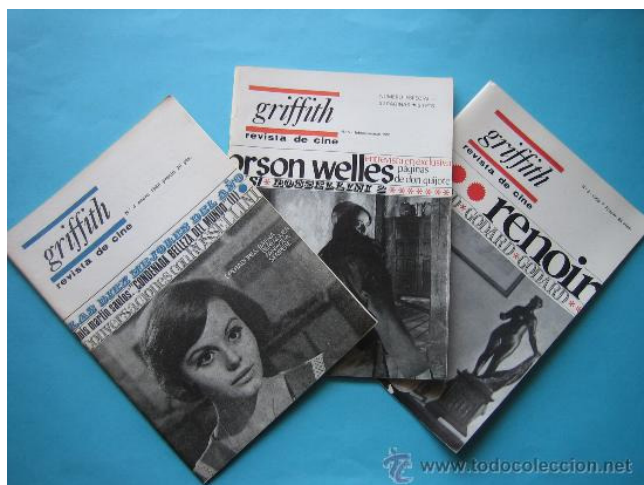


1963



Feb. 2014

1965: *Griffith*, escisión progresista de *Film Ideal*, con Juan Cobos y M. Rubio, salen 6 núms.



La Filmoteca Nacional (Madrid) nació en 1962, con una sesión semanal, hasta 1967. Ese año se crean las Salas de Arte y Ensayo. La Filmoteca volverá a funcionar a mediados de los 70.

1972- : *Dirigido por...*, de E. Orts y Jº Mª Latorre, edita números sueltos dedicados a filmes relevantes y a toda la filmografía de un autor. Sigue en el mercado.



2012

1975-1980: *Cinema 2002*, con Carlos F. Heredero y J. Hernández Les.

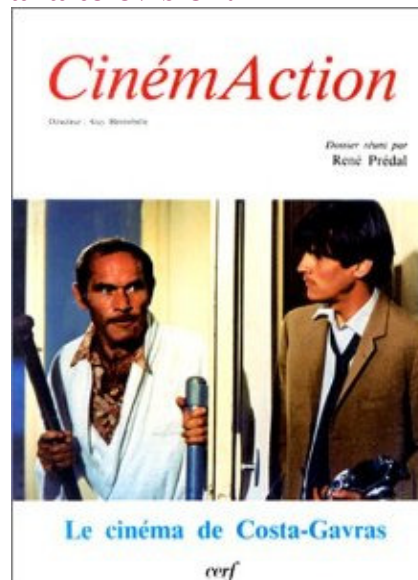


1976

1978- : *CinémAction* (París), Guy Hennebelle la funda, con riguroso planteamiento temático y pluridisciplinar, abierto a la televisión.



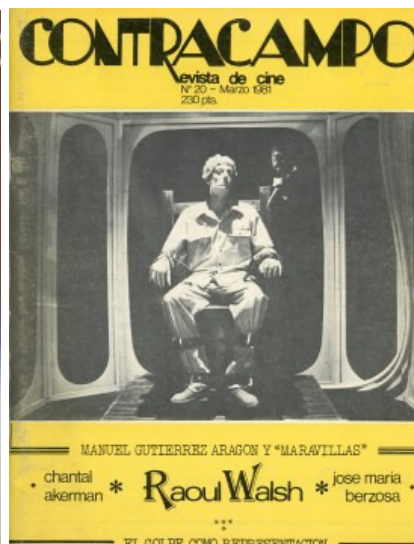
2008



1979-1987: *Contracampo*, fundada por F. Llinás, interesada por el estructuralismo y la semiótica, de línea muy politizada.



1979



1981

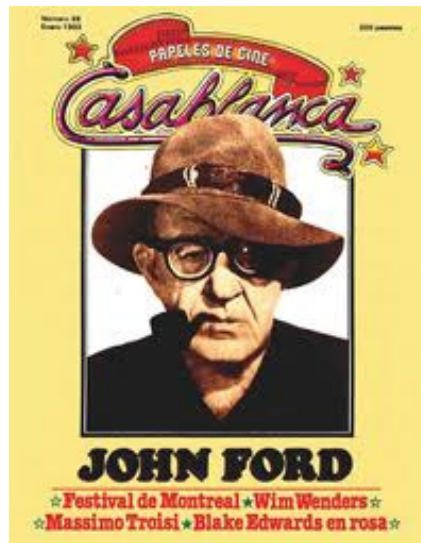


1982

1981-1985: *Casablanca. Papeles de cine*, dirigida por Fernando Trueba, con M. Marías y F. Marinero



1981

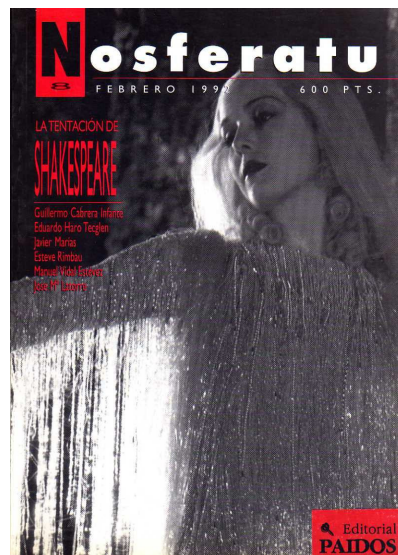


1982

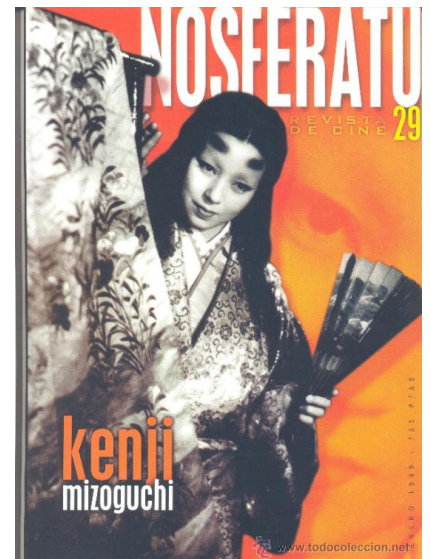
1989-2007: *Nosferatu*, en Donosti, del Deptº de Cultura Vasco, ligada a ciclos de cine.



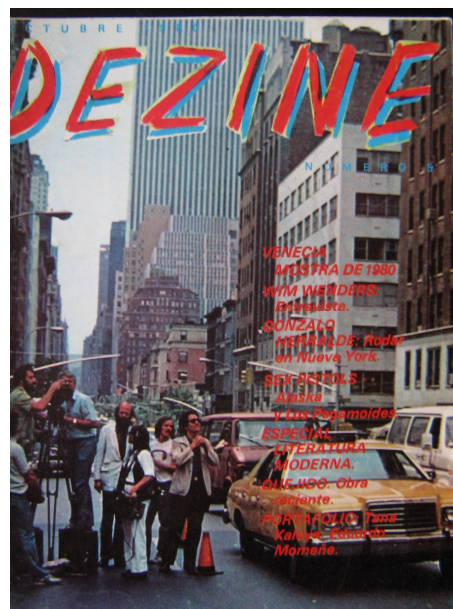
1999



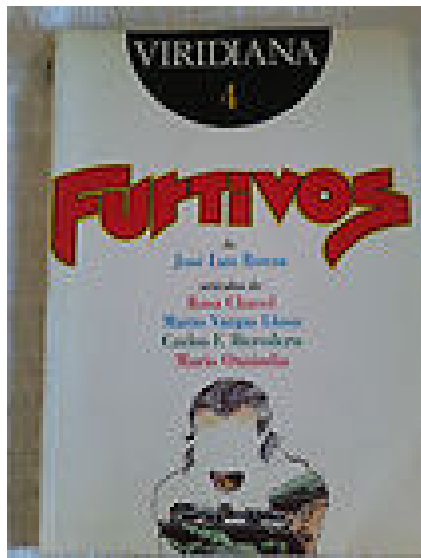
1992



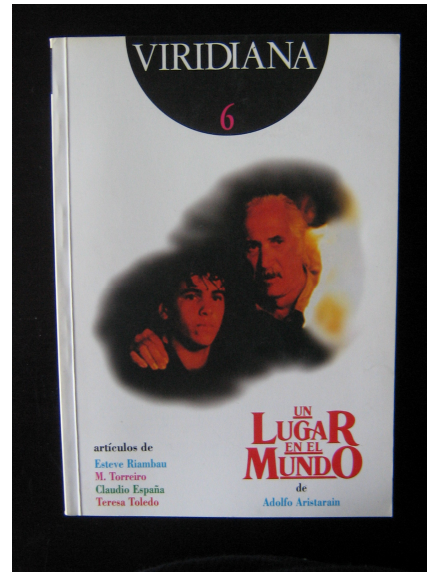
1990-1992: *Dezine*, dirigida por Agustín Tena, interesada por las 'movidas artísticas'.



1991-1998: *Viridiana*, dirigida por Mercedes Fonseca, centrada en los guiones.

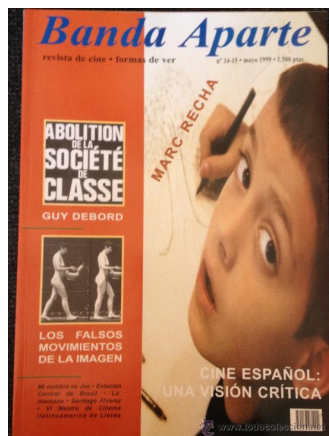


Nº 1



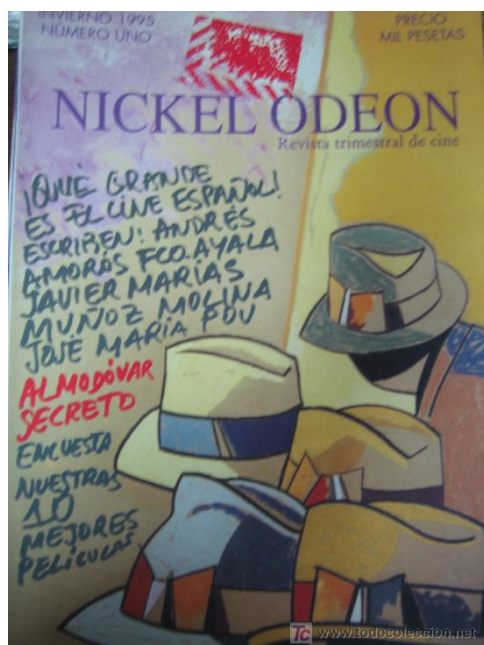
Nº 6

1994-2001: *Banda aparte*, en Valencia, defensora del 'cine de autor'.

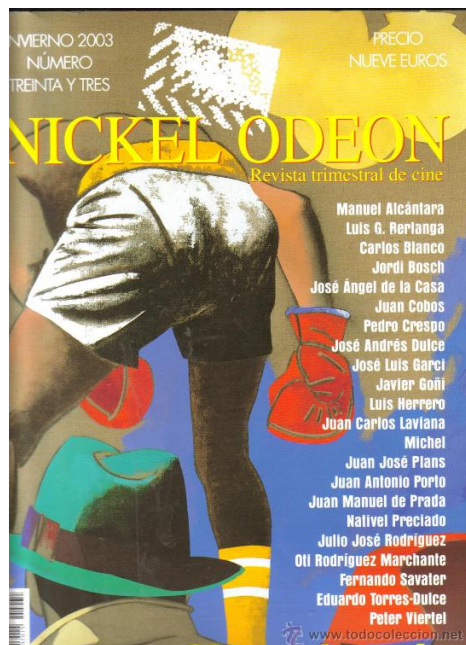


1999

1995-2003: *Nikel-Odeon*, dirigida por Jº L. Garci, con amplio y lujoso formato.



Nº 1



2003

2006-2011: *Cahiers du Cinema Español*, franquicia del original francés, reeditando artículos antiguos y nuevos estudios por críticos españoles.



2012- : *Caimán*, revista de cine, debido a desmesuradas exigencias económicas de los editores franceses de *Cahiers*, la sucursal hispana se independiza a partir del nº 41, bajo la dirección de Carlos F. Heredero.



Núm. 1º, 2012



Feb. 2014

Siglo XXI: las revistas digitales

<http://www.tramayfondo.com/revista.php>

<http://www.revistapausa.com/>

<http://www.filmaffinity.com/es/>

<http://www.labutaca.net/>

<http://www.elespectadorimaginario.com/>

<http://miradas.net/>

<http://cinetransit.com/>

http://www.elumiere.net/lumiere_web.php

<http://www.decine21.com>

<http://www.filasiete.com>

<http://www.criticalia.com/>

<http://contrapicado.net/>

<http://www.blogdecine.com/>

<http://www.blogsandocs.com> (hasta 2014)

<http://blogs.elpais.com/nachovigalondo/> (activo unos meses de 2011)

Extranjeras:

<http://elangelexterminador.com.ar/>

<http://sensesofcinema.com/>

Programas de TV española para cinéfilos:

1976: *La Clave*, donde varios especialistas debaten un tema relacionado con el filme de calidad que se emite en TVE-2. Moderado por el periodista Jº Luis Balbín. Sigue como modelo el exitoso *Les dossier de l'ecran* francés. Con gran éxito de audiencia, será clausurado en 1985 por el gobierno del PSOE para que no afectase al referéndum de entrada en la OTAN,

La emisora privada Antena 3 lo recupera entre 1990-92.



Enero 1976



Una de las últimas emisiones, en 1985.

1995: *¡Qué grande es el cine!* En TVE-2, con la presentación de un filme clásico y un debate posterior entre críticos de cine, muchos en la órbita del PP. Dirigida por Jº Luis Garci. Duró 10 años. Luego fue retomada por TeleMadrid, con escasa audiencia.



Selección de relevantes críticos de cine en España a partir de 1960:

Han sido luego directores de cine:

Fernando Trueba, Víctor Erice, Jº Luis Garci, Basilio M. Patino, A. Giménez-Rico, Jaime Camino, Jaime Chavarrí, Claudio Guerin, Daniel Monzón...

Núcleo de *Film Ideal*: Félix Martialay, Juan Cobos, Jº Luis Guarner, Miguel Rubio, M. Arroitia-Jáuregui, Gonzalo S. de Erice, Ramón G. Redondo, Elías Querejeta, Luis Gasca, F. Méndez-Leite.

Núcleo de *Nuestro Cine*: José Monleón, Jesús García de Dueñas, César Santos Fontenla, Jº Luis Egea, Antón Eceiza, Román Gubern, A. Fernández Santos.

Otros: Fernando Lara, Diego Galán, Augusto M. Torres, Carlos F. Heredero, Juan Tébar, Antonio Castro, Jesús Palacios, Marcos Ordoñez, Silvia Llopis, Javier Maqua, Manolo Marinero, Enrique Brasó, Casimiro Torreiro, Felipe Vega, Juan Cueto (sobre TV).

Actuales críticos de cine en prensa diaria nacional:

El País: Carlos Boyero, Jordi Costa, Javier Ocaña.

El Mundo: Alberto Luchini, Francisco Marinero.

La Vanguardia: Jordi Batlle, Lluís Bonet.

El Periódico: Quim Casas

ABC: O. Rodríguez Marchante.

La Razón: Carlos Pumares (antes, varios años en la radio).

2.7 Listado de reconocidos críticos y escritores de cine

rateyourmusic.com, by [dorotea](#) (2013)

Con estas breves semblanzas tan sólo quiero recordar y homenajear humildemente a algunos críticos que me han ayudado a ver mejor el cine (amarlo es un acto inconsciente, irrefrenable, infantil, apasionado). Lamentablemente es una aproximación incompleta y fragmentaria, pues en las bibliografías me refiero únicamente a libros que he leído y, aún más, que poseo, poseído a mi vez por ¡ay! el mal de la posesión libresca

1- Ángel Fernández-Santos (1934-2004)

Empecemos por la cumbre, como recomendaban Hitchcock y Welles que debía comenzar una película para atrapar sin posible escapatoria al espectador, y vayamos al más grande -con permiso de José Luis Guarnier- crítico español que los aficionados al cine hayamos conocido por estos lares. El más penetrante, lúcido, amplio en sus gustos, sagaz, analítico, sencillo, diáfano. Libre. Independiente.

Y, no lo olvidemos, el mejor prosista. Leer a Ángel Fernández-Santos es siempre un placer. Su claridad, sus rayos X para descubrir aquello apenas enunciado o sugerido en una película, aquello que no hemos sabido ver, la zona inaprensible y oculta, son dignas de todo encomio. Agazapada en sus críticas se encuentra la perspicacia de todo un avezado cazador, acostumbrado a esperar con paciencia y capturar el destello en forma de plano, secuencia, réplica, el instante que revela el sentido de lo que vemos y oímos en la pantalla.

No existe, que yo sepa, un libro sobre el western comparable a “Más allá del Oeste”, un extraordinario recorrido por códigos, temas, tipos, claves de éste género, el más emparentado con los clásicos griegos. Por sus páginas desfilan personajes inolvidables, y asistimos, pasmados, a diálogos irrepetibles, a la par que descubrimos la insólita profundidad de unos guiones que hacen palidecer el cine de Bergman, Godard, Fellini y todos los pretendidos expertos en el alma humana. Por debajo de la epidermis de un género considerado menor, mero entretenimiento para unas masas ingenuas, irreflexivas y frívolas, ávidas de disparos y cabalgadas sin sustancia, Fernández-Santos nos enseña que existen unos temas universales, intemporales, eternos: el amor, la muerte, la ambición, la pasión, la amistad, la traición, la culpa, la redención, la expiación, el odio, los celos, la codicia.....

Debido a su condición de escritor (aunque dedicado a la crítica, primero de teatro, luego centrado ya casi exclusivamente en el cine), Ángel Fernández-Santos nos regala una prosa tersa, que siempre va más allá, que busca la esencia sin dejarse atrapar por la hojarasca. Despejando caminos, limpiando brozas, siempre nos ofrece caminos inexplorados, detalles inadvertidos, otra forma de contemplar el cine. Parapetado en un sólido bagaje cultural, su capacidad para relacionar una película con su época, sus circunstancias políticas y sociales, su lugar en la historia del cine etc., no tienen parangón. Nos enseñó a muchos a ver el cine de otra forma, con otra perspectiva.

Durante muchos años, sus críticas en el diario “El País”, constituyeron una cita obligada para muchas personas, y tuvieron un considerable impacto en la opinión pública, a la que contribuía a educar (sin pretenderlo expresamente, sin petulancia alguna, como los buenos maestros). Pero en esta labor didáctica, aún más que las películas de estreno, fue auténticamente impagable su sección “El cine en la pequeña pantalla” en el citado periódico, que durante varios años nos adentró en las películas que se proyectaban los fines de semana en la televisión pública, antes del advenimiento de las inútiles televisiones privadas. ¡Y de qué modo! En unas cuantas líneas, apenas una columna, desentrañaba las claves de una película, de un director, de un interprete, incomparablemente mejor que en un extenso ensayo. Es una lástima que no se hayan recopilado en un libro (y uno tenga que acudir a los recortes cuidadosamente guardados en carpetas, que no he querido repasar porque, no sé por qué, me resulta doloroso).

Pero no solo escribió sobre cine y teatro. Durante un ¡ay! breve tiempo, comentó también algunos espacios de la radio y la televisión (recuerdo, al respecto, los referidos a una entrevista televisiva de Jesús Quintero con Emilio Romero, a un programa radiofónico de José Luis Téllez sobre música clásica, al “Si yo fuera Presidente” del desaparecido Fernando García Tola) con una asombrosa y rara capacidad para captar lo inexistente en apariencia. Formado en el magisterio de su amigo Ignacio Aldecoa, también escribió cuentos breves, secos, hermosos. Y realizó semblanzas inolvidables de personajes y lugares, como las de Antonio Chenel “Antoñete” o el madrileño callejón del Gato.

También participó ¡y de qué manera! en guiones cinematográficos. Con Víctor Erice, escribió “El espíritu de la colmena” (1972) y “El sur” (1983), dos de las mejores películas de la historia del cine español, y en mi opinión, mundial. Dos prodigios de equilibrio, de profundidad, de emoción, de belleza. Intemporales porque nos hablan de nosotros mismos y nos revelan cosas desconocidas. Con Francisco Regueiro tuvo una fructífera colaboración en un camino buñuelesco, netamente español, que bebe de la tradición del esperpento valleinclanesco y de la picaresca, que a través de “Madregilda” (), culmina con la tremebunda e incomprensible “Padre Nuestro” (1985).

Ángel Fernández-Santos tuvo un singular talento, escondido tras su humildad, tras su enfermizo deseo de pasar inadvertido, pero ha dejado un vacío muy grande en sus lectores. Confieso que nunca he recuperado aquella ilusión de comprar los sábados el periódico para leer su mencionada sección sobre el cine del fin de semana televisivo. Quizás estos tiempos en que los diarios se leen fundamentalmente a través de Internet, le hubieran desconcertado. O no. De lo que estoy seguro es que hubiera sido un placer poder leerle en un blog. Como a Marcos Ordoñez. Como a Jacinto Antón. Como a Diego A. Manrique.

Bibliografía:

-Más allá del Oeste- El País-Aguilar, 1988. 251 páginas. (Reeditado en Debate, 2007). Esencial, definitivo. Uno de los mejores libros jamás escritos, y no sólo, sobre cine.

-La mirada encendida. Escritos sobre cine- Debate, 2007. 613 páginas. Voluminosa recopilación de reseñas, críticas, crónicas de festivales, publicadas en diversos medios (El País, Nuestro cine...). Prólogo de Víctor Erice. Introducción y edición de Carlos F. Heredero.

-Además, hay muchos artículos (y críticas) en “El País”, “Nuestro Cine”, “Nosferatu”, “Cinemanía”, publicaciones de la Filmoteca Nacional, etc., etc.

2- José Luis Guarner (1937-1993)

Dentro de los críticos pertenecientes a la misma generación (que podríamos encuadrar como niños de la guerra), destaca poderosamente José Luis Guarner, apenas tres años menor que Ángel Fernández-Santos. Guarner ha sido el crítico (¡perdón, maestro!) español de mayor relevancia internacional, merced a sus libros y artículos escritos en otros idiomas (inglés, italiano) y publicados en editoriales y revistas especializadas (Movie, Filmcritica).

En España fue, por decirlo de alguna manera, cabeza de serie de “Film Ideal”, aquella revista de raigambre, más o menos, humanista y cristiana, que tuvo una rivalidad incruenta pero enconada con “Nuestro Cine”, más o menos, filomarxista. En “Film Ideal” escribían críticos como Félix Martialay o Marcelo Arroita-Jáuregui, encendidos falangistas, que escribían en los periódicos de la ultraderecha como “El Alcázar”, convertido en guardián de las esencias más inamovibles del franquismo. Ahora bien, dejando a un lado su orientación política, estos señores escribían muy bien sobre cine, con bastante más sentido y perspicacia que algunos de los jóvenes que hacían sus pinitos en “Triunfo”. Y hay que decirlo, porque comparar cualquiera de sus críticas con las de Fernando Lara o Diego Galán, produce sonrojo (de todas formas en “Film Ideal”, también escribieron T. Moix, Jº Mº Latorre, o los hermanos Marinero, que profesaban distintas ideologías).

En cualquier caso, y cómo el ámbito de lectores de estas publicaciones era bastante restringido, la proyección de Guarnier tuvo lugar principalmente a través de periódicos (La Vanguardia, El Periódico, Cataluña Express) y, sobre todo, la revista "Fotogramas" (más tarde "Nuevo Fotogramas"), decana de las publicaciones de cine de vocación mayoritaria. Y en estos medios sentó cátedra, sin pretenderlo nunca, merced a una humildad, sagacidad y hondura para ver el cine, como pocas veces nos ha sido dado contemplar a esos aficionados, capaces de peregrinar por los cines de sesión continua en busca de una película, como si fuera el Santo Grial. Y aún más.

Con una cultura enciclopédica, que le permitía situar una película en su contexto político y social, y con la historia del cine en la cabeza, Guarnier era capaz de exponer de la manera más sencilla lo que una película ofrecía, o podía ofrecer, a un espectador mínimamente interesado. Defensor del buen cine, fuera éste norteamericano, europeo o asiático, estuvo voluntariamente fuera de las trincheras y no sin dificultades, defendiendo igual a Minnelli o a Renoir. Esto le valió incomprendimientos, pero le permitió adquirir un magisterio, contra su propia voluntad, y un prestigio fuera de toda duda.

José Luis Guarnier tuvo una endiablada facilidad premonitrice para atisbar lo que un director estaba llamado a ofrecer, antes de que ocurriera. Con apenas una visión, a vuela pluma en un festival, entre decenas de películas, era capaz de encontrar una secuencia, un plano, un ángulo, que desvelaba varias cosas del autor. Siguiendo -pero por libre, sin matrícula oficial- las enseñanzas de André Bazin y la célebre "política de autores", era capaz de seguir los orígenes filmicos de un cineasta, sin riesgo de equivocación.

A este respecto, aún recuerdo su reseña -que no crítica- de "Reservoir Dogs", antes de que Quentin Tarantino fuera una estrella (casi inaguantable, por otra parte) dado a los excesos visuales. Allí encontró un pulso, un nervio para dirigir que aunaba lo mejor y lo peor de un Aldrich o un Sturges, gente de esa segunda o tercera fila norteamericana, sin el prestigio de los grandes, pero con un poderío indiscutible para construir una historia y contarla. Esa capacidad de narración en el cine, por encima de cualquier clase de virtuosismo, fue otra de las empecinadas e irrenunciables defensas de Guarnier a lo largo de su vida.

En lo que se refiere al producto nacional bruto (subrayando esto último), nunca se dejó llevar por las habituales capillitas del cine español, dónde A es amigo de B, y por tanto de C, o viceversa. Y dónde ser crítico con una película obedece a confabulaciones y contubernios de extremada maldad. Así, su instinto y rigor fueron ejemplares, poniendo cordura y sentido en su mirada, sin dejarse arrastrar en las habituales, insufribles y estúpidas querellas entre las tribus de modernos contra antiguallas. La lectura de sus reseñas de películas españolas de los años ochenta y noventa del pasado siglo, revela una personalidad firme, a prueba de modas, amistades y odios.

Pero, con todo, su labor principal estuvo en sí mismo. Gentleman, agudo, sensato, trabajador incansable, Guarnier construyó una obra de referencia en lo que respecta a la crítica de cine en nuestro país, que el tiempo no hace sino agrandar. Desde su temprana desaparición en 1993, su influencia no ha dejado de incrementarse merecidamente, y hoy, con la perspectiva del tiempo, es habitual referirse a José Luis Guarnier como el más completo crítico ¡nuevamente perdón, maestro! de cine que ha existido en nuestro país.

Bibliografía:

-Autorretrato del cronista. Ed. Anagrama, 1994. 422 páginas. Una recopilación que, aunque necesariamente incompleta, nos introduce de forma inmejorable en el ancho mundo de J. L. Guarnier, con textos publicados en los citados medios de comunicación, y bastantes más, dispersos y difíciles de acceder a sus fuentes originales. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Selección a cargo de sus discípulos Luis Bonet Mojica, Jos Oliver, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro.

-Muerte y transfiguración. Historia del cine americano. Vol. 3 (1961-1992) Ed. Laertes. 297 páginas. Una bien estructurada historia en tres capítulos (de seis subcapítulos cada uno), en los que repasa -con lucidez

incomparable- tres décadas marcadas por la profunda transformación del cine norteamericano.

-Roberto Rossellini. Ed. Fundamentos, 1973. 251 páginas. Seminal estudio sobre el maestro italiano (del que Guarner fue ayudante de dirección en “Sócrates”, producción televisiva de 1970), referencia inexcusable para comprender su cine y su compleja personalidad. Publicado en inglés (Movie), y traducido al castellano por Jos Oliver. Presentación de François Truffaut.

-Docenas de textos desperdigados en “Film Ideal”, “La Vanguardia”, “Casablanca”, “Nuevo Fotogramas”, publicaciones de la Filmoteca Nacional, etc., etc.

3- Manolo Marinero (1943-2004)

Las solapas de sus libros nos dicen rutinariamente, entre algunos otros datos biográficos, que Manolo Marinero ejerció la crítica de cine en diversos medios (“Film Ideal”, “Casablanca”, “Diario 16”, “El Mundo”). Y que publicó varios libros. Y que inventó argumentos de películas, unas realizadas (La cólera del viento), y otras que permanecieron tan sólo en su cabeza. Y que participó en guiones cinematográficos (Truhanes, El caso Almería, De tripas corazón, Redondela) y televisivos (A éste lado del mar, El caso del cadáver descuartizado, Las estanqueras de Sevilla).

No estaba excesivamente alejado de A. Fernández-Santos y J. L. Guarner en cuanto a la época que le tocó vivir. Sin embargo, la forma de aproximación al cine de Manolo Marinero fue radicalmente distinta. Nunca pareció un crítico de cine al uso, a pesar de publicar sus escritos con cierta frecuencia, incluso rigurosa puntualidad. Su método para escribir de una película siempre fue el de un amigo en una charla tomando una copa. Uno cualquiera de nosotros, que tuviera un especial don para plasmar en palabras nuestros deseos, nuestros pensamientos, nuestros amores, nuestros odios.

Manolo Marinero fue un poeta en prosa, tal vez uno de los más puros que nos ha sido dado leer. Al estar enmascarado en un subgénero como la crítica cinematográfica, hubiera sido posible, y harto probable, que nos hubiera pasado absolutamente desapercibido. Pero tuvimos la suerte de que un día cayera en nuestras manos alguna reseña suya en la prensa, y allí estaba, palpitante, fresca, nueva, desplegándose ante nuestros ojos, nuestra propia percepción de esa película conocida, amada. Y con unas palabras puras, de castellano antiguo, llenas de bellas resonancias. Zamorano de nacimiento, manejaba el lenguaje con una economía de medios que podía desbordarse en ocasiones, pero que siempre encontraba la palabra justa, exacta, refulgente. Si podíaacomparar el torrente de lo que quería decir con el cómo quería decirlo, asistíamos al alumbramiento de algo que no era una crítica de cine, tal como la conocíamos, sino algo distinto.

Pero aún podía ser mejor leer su reseña de una película recién estrenada, porque allí sabíamos, con un porcentaje bajísimo de error, si merecía la pena o no, ir a verla, y sobre todo, qué es lo que íbamos a ver. Sin parapetarse en teorías (qué las conocía) ni desaparecer sepultado por una montaña de datos (qué los sabía), nos aportaba ese enfoque único que sólo puede dar la poesía. Nadie ha sabido ver en Walsh, en Ford, en Huston o en Curtiz, más capas (y espadas), aparentemente ocultas tras su condición de artesanos del cine.

Manolo Marinero sabía bucear, pero no al modo del submarinista pertrechado de aparatos, más o menos, modernos y sofisticados, sino al modo del buscador de perlas, a pulmón limpio, sin más aire y fuerzas que las derivadas de sus condiciones naturales. Sabía encontrar oro en una mirada, en un relámpago, en una frase, en un movimiento. No, en verdad os digo, que nunca fue uno más entre tantos que escriben de cine, sino alguien con una mirada verdaderamente personal. En sus filias y en sus fobias. En sus admiraciones y desprecios. Nunca fue gratuito, acomodaticio, obediente. Era visceral, como hay que serlo en todo aquello que merece verdaderamente la pena.

Con todo, quizás nunca habiéramos sabido quién era Manolo Marinero en el fondo (oculto entre los

cañonazos de los navíos piratas contra las fuerzas de Su Majestad, entre los rifles humeantes en Gettysburg o entre las cabalgadas de las fuerzas de Pancho Villa.....), si no fuera por su fantástico libro dedicado a un actor norteamericano, el célebre Humphrey Bogart. Este libro, es muchísimo más que un estudio, una biografía o un ensayo juntos. Es la “summa” vital de las pasiones, de los amores, de las elecciones más íntimas del autor. Y en consecuencia, es:

- a) Un compendio de una forma de vivir.
- b) Una manera de entender el mundo y sus habitantes.
- c) Una exposición de amores y odios cinematográficos irracionales y racionales.
- d) Una encendida declaración de amor a la vida, a través del cine, que es la vida.
- e) Una irreductible e inquebrantable adhesión a las causas perdidas y a la frontera.

De lo que no tengo ninguna duda es de que su mundo inimitable, personal, lleno de amor y entrega hacia y por piratas, húsares, rebeldes, revolucionarios, marginados, pieles rojas, mexicanos, navegantes, leones y leoneses, bebedores, reyes, pintores, forajidos, artesanos, inventores, poetas, jugadores.... se ofrece -como tragos de un excelente whisky- en “Juntos desde la muerte” (homenaje al “Juntos hasta la muerte”/ “Colorado Territory” walshiano), cuentos imposibles, germen de muchas imaginarias secuencias, planos, contraplanos.

La triste desaparición ¡ay, en el mismo año que A. Fernández-Santos! de Manolo Marinero nos privó de alguien extraña y hermosamente cercano, próximo. Nunca le conocí, salvo a través de su escritura, y aún así, sólo a la que tuve acceso. Y sin embargo, siempre tuve la sensación de conocerle mejor que a muchas personas con las que me he relacionado durante años y décadas. No es nada nuevo. Es el eterno poder de la palabra. Y de la imagen.

Bibliografía:

-Humphrey Bogart. Ediciones JC, 1980, 126 páginas. (3ª edición revisada y ampliada. Ediciones JC, 1999. 174 páginas). A pesar de la adición, en ésta última edición, de un capítulo (Algunas películas de Bogart) y de incorporar numerosas fotografías -algunas espléndidas-, le tengo un cariño especial a la espartana edición original, cuyas únicas fotos, en blanco y negro, estaban en la portada (Bogie armado con una pistola, asomándose al camarote en “Cayo Largo”) y contraportada (Raoul Walsh, Robert Louis Stevenson, Gary Cooper y Walter Brennan en “The westerner”, Mark Twain, Billie Holiday, William Faulkner) que capturaban inmejorablemente la esencia de un libro extremadamente original, único e irrepetible.

-Juntos desde la muerte. Ediciones JC, 1993, 191 páginas. Cuentos y narraciones extrañas, sugerentes, especiales. El mundo del autor en crudo, sin condimentos. Brian de Bois Gilbert puede, al fin, descansar en paz.

-Docenas de reseñas publicadas en “Diario 16”, “El Mundo”, “Casablanca”, etc., etc.

4- Guillermo Cabrera Infante (1929-2005)

Guillermo Cabrera Infante fue, antes que nada y sobre todas las cosas, un escritor, al margen de los temas que tocara. Decir esto parece, y es, una perogrullada. Pero quiere decir simplemente que no distinguía entre géneros mayores y menores, que no rebajaba un ápice la exigencia, la pasión, el rigor en su forma de escribir. Dotado de una fuerza torrencial, barroca, siempre imponía ese estilo tan suyo, cualquiera que fuera el contenido tratado. Enamorado hasta la médula del lenguaje, de los retruécanos, de los dobles sentidos y de los juegos de palabras al estilo nonsense de Lewis Carroll, sus muchos años en el exilio londinense, nunca pudieron trocar su sensualidad cubana en circunspección inglesa, del mismo modo que ni las brumas ni el frío le hicieron olvidar el agobiante calor, la humedad y la luz de su patria.

Amado y odiado de forma visceral por razones casi siempre políticas, hasta sus detractores han reconocido su fuerza, su capacidad para la remembranza con causa. Y ahí están, bíblicamente, las obras por las que le conocemos. Esas monumentales novelas “Tres tristes tigres” y “La Habana para un infante difunto”, que nos deslumbraron con esa ametralladora en forma de palabras que usaba el cubano. Nunca ha sido tratada su ciudad natal de una forma más íntima, más bella y horrenda, a la vez. Cantos masturbatorios, inguinales, rencorosos, inocentes, sensuales, asfixiantes. Una coctelera para un mojito fresco -no helado-, en el que caben el ron, la hierbabuena, el azúcar, el son, el bolero, Freddy (no Kruger) y Olga Guillot.

Comparada con su obra cubana (añadiríamos “Vista de amanecer en el trópico”, clasificada como miscelánea), necesariamente palidecen su última novela (La ninfa inconstante) y sus colecciones de artículos, cuentos y ensayos. No podía ser de otro modo: su temperamento, sus manías persecutorias, sus cambios de humor -tan inglés y tan habanero a la vez-, su irascibilidad e intransigencia en lo tocante a la política, fueron agriando su carácter, y cargando de rencor su escritura, privándola de frescura, de poesía, de fuerza, de aliento.

Sin embargo, con la perspectiva que sólo da el tiempo, hay un apartado en el que sigue resaltando, sigue destacando, sigue brillando como una estrella distante y luminosa, casi una Vía Láctea. Sus escritos sobre cine. En este territorio, Cabrera Infante continúa siendo el agrimensur pertinaz, el abonador de semillas que fructifican en gustosos alimentos, el viajero impenitente e impertinente, el locuaz mudo, el evidente miope vidente, el sarcástico espectador, el crítico mordaz, el avezado observador.

A bordo de un barco con todos los aparejos dispuestos para la pesca, Cabrera Infante se dispone a obtener del fondo del mar todos los peces habidos y por haber. Sin dejarse llevar por las corrientes dominantes (con frecuencia con todas las características de las sectas) en la crítica de cine en Europa y USA, encuentra su propia voz a la hora de analizar una película. Parapetado tras la máscara, un tanto malévol y desobediente de un Caín (Guillermo), aporta una forma de ver el cine tan atribulada como exuberante. Su desmedido amor por el idioma, sus ganas infantiles de jugar con las palabras, de retorcerlas, su visión rebelde y surrealista de la vida, dan como resultado reseñas, quizás alambicadas en exceso, pero tan certeras en el elogio como demolidoras en el juicio adverso.

El cronista Guillermo Caín, no desprovisto de saña, es inmune a la diplomacia cinematográfica. Se lanza a tumba abierta, para bien o para mal, se arriesga, se moja. No practica el conocido merodeo de no decir nada, para no avergonzarse en un futuro de alguna metedura de pata. Defensor a ultranza del cine norteamericano, en el que encuentra la expresión más acabada de su gusto por la acción, por la tensión, incluso por la violencia más extrema, no duda en expresar su desprecio por algunas de las más reputadas películas de la historia del cine. Hojear a vuelapluma algunas de sus reseñas, es asistir en primera línea a la acción conjunta de una piqueta, una excavadora y un martillo industrial. Ningún prestigio le vale de salvoconducto, más allá de su criterio. Demuestra con ello una independencia a prueba de bombas y modas. Y tan sólo por ello, ya ocupa un puesto de honor en la crítica cinematográfica en cualquier idioma, en la que no sobran precisamente esas actitudes. Pero en el pecado lleva la penitencia. Algunas de sus demoliciones son meteduras de pata colosales. Es célebre su resbalón al calificar a Jean Renoir de ser uno de los mayores bluffs de la historia del cine. Luego rectificó, pero lo escrito queda.

Con todo son mucho mayores y numerosos los instantes deliciosos que nos depara su escritura, llevada por un instinto casi infalible para el detalle, como un Mantegna. Entre muchos ejemplos que podrían citarse, baste citar tres elegidos al azar.

1.-Su retrato de Totó, a propósito de “Guardie e ladri” (1951), de Monicelli y Steno, es una miniatura prodigiosa: “Con su corte magro, su perfil prognato y su arritmia facial, en la que los ojos se dirigen a un rumbo mientras la nariz partida y la enorme quijada toman sendos senderos, tiene esa rara expresividad que hace de Chaplin un gran actor, y un aliento vernáculo legítimo”.

2.-La fotografía de Jacques Tati es de una exactitud matemática: “Mucho se ha hablado de los ríos de influencias que confluyen en el arte de Tati. Se ha hablado de Chaplin, de Keaton, de René Clair y de alguien más, pero si alguna influencia hay en Hulot es volitiva. Tati ha escogido sus maestros y ellos son Mack Sennett y la escuela del slapstick. En “Las vacaciones” hay apenas portazos y ninguna torta, pero se siente el fresco del aire desplazado por las porras y el aroma de los pasteles. Hay sin embargo una influencia no señalada: la de Stenberg y los caricaturistas del “New Yorker”: de ellos ha tomado su humorismo caligráfico”, escribe de “Les vacances de Monsieur Hulot” (1953).

3.- Su capacidad para elevar lo particular a lo general es modélica, axiomática: “Este final feliz le ha sido reprochado al film (por otra parte, muy poco comprendido y bastante maltratado), pero es la razón de ser de la cinta, al fin y al cabo una comedia: bien está lo que bien acaba. ¿No es ésta la esencia de la comedia, la felicidad momentánea de los espectadores a través de la felicidad eterna de los personajes?”, dice respecto a “Love In The Afternoon” (1957), de Billy Wilder.

Estas brevísimas líneas incluidas en “Un oficio del siglo XX”, son apenas un destello de la enorme perspicacia de Cabrera Infante para encontrar la esencia, lo oculto, en aquello que ve. Eso se llama don. Y se tiene o no se tiene.

Contemplo una fotografía en blanco y negro tomada por Néstor Almendros. Está muy joven. Aún no lleva dos de sus principales señas de identidad: las gafas y la barba. Tiene un rostro bronceado y el cabello se adivina corto y peinado hacia atrás, los labios apretados. Mira con orgullo y un punto de desafío -en el mentón- a la cámara. Lleva traje blanco, apropiado para una noche caribeña, con una camisa oscura en el que resaltan los botones blancos, refulgentes, y el pantalón -a pesar de su amplitud- permite adivinar una cierta protuberancia. La mano derecha se engancha en el cinturón y el brazo izquierdo se apoya en algo no identificado. Es Guillermo Cabrera Infante, escritor cubano.

Bibliografía:

-Un oficio del siglo XX. El País-Aguilar, 1993, 451 páginas. Una pequeña biblia de las reseñas de Guillermo Caín, publicadas en la revista cubana “Carteles”, de varias docenas de películas desentrañadas con una sagacidad increíble. Un tremendo y descacharrante prólogo del propio autor.

-Arcadia todas las noches. Ed. Seix Barral. Biblioteca Breve, 1978. 197 páginas. El primer libro sobre cine de Cabrera Infante que compré (en la pequeña mesa instalada en el vestíbulo del Cinestudio Griffith, en San Pol de Mar, en Madrid, adonde peregriné durante varios años en busca de la felicidad), y el que me produjo un impacto imborrable. Cinco directores norteamericanos (Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston, Vincente Minelli) contemplados como nunca había pensado que fuera posible. Una fuente inagotable de hallazgos. Un libro inolvidable.

-Hay muchos artículos sueltos en periódicos y revistas. Entre los que conservo, hay dos que contienen una aguda percepción: “Los dinosaurios van al parque” (El País, 23-12-1995), con éste comienzo: “Hay que declararlo a la entrada (del cine, de este artículo), “Parque Jurásico” es una obra maestra: del entretenimiento, del cine comercial, del cine”, y “¿Humphrey o Bogey?” (El País, 17-01-1999), donde dice: “Los ojos de Bogart son su característica más sobresaliente: ojos gachos, tristes, con un aire de campesino español en sus pupilas”.

-Confieso no haber leído “Cine o sardina” que sería el cierre de la trilogía, pero le tengo una injustificada e irracional antipatía al título, que me impide el acceso al más que tentador contenido. Justo estos días, se inicia la ambiciosa publicación de las obras completas de Guillermo Cabrera Infante en la editorial Galaxia-Gutenberg. El primer volumen contiene todos sus escritos dedicados al cine, su gran pasión, junto con la literatura.

5- Fernando Trueba (1955-)

La prueba de que no es necesario estar muerto para venir a darse una vuelta por aquí y saludar a los amigos. Tengo que confesar que allá por finales de los setenta, mi forma de ver el cine, el clásico y el moderno, sufrió un tremendo impacto con las reseñas de Fernando Trueba publicadas en la “Guía del Ocio de Madrid”. Esta publicación -no sé si aún existe-, de tamaño folleto, no pretendía más que facilitar la consabida información semanal de la cartelera de cine, teatros, restaurantes, actuaciones musicales y espectáculos en general, que tiene toda capital que se precie. Tenía también la clásica reseña, una página, de los estrenos y reestrenos cinematográficos.

No sé por que afortunada conjunción astral, esa reseña se la encargaron a un joven que tenía un conocimiento del cine impropio de su edad (yo al menos, apenas un año más joven, no había visto ni una cuarta parte de las películas que traía a colación), y sobre todo, una pasión por el cine tan desmedida como fundamentada y sugerente, que incitaba a los lectores a ver, no ya la película en cuestión, sino toda la filmografía de determinados autores, así como a huir, como de la peste, de otros, cuya sola mención nos erizaba el vello.

No era corriente en absoluto leer sobre cine como quien asiste a una charla entre amigos. En una época en que la crítica especializada nos abrumaba con textos ilegibles cargados de semiótica, estructuralismo, marxismo, etc., etc., este individuo, casi un imberbe, escribía de cine como si estuviera delante de una pantalla blanca por primera vez, con amor, ilusión, entrega. No se dedicaba a analizar los planos ni las secuencias ni los zoom. Era transparente, tenía un humor tan español como universal (¡llamarse consumista leninista! o decir completamente en serio: “Los serios no me merecen ninguna confianza. Hay que desconfiar de ellos. Quieren jodernos la vida. Cuando veo a un serio, me cruzo de acera o me escondo detrás de un kiosco”), y le gustaba el cine que uno había amado desde pequeño. Por supuesto, el norteamericano (Keaton, Walsh, Hawks, Ford), pero también el francés (era un apasionado de Renoir, Bresson, Truffaut), el italiano (Monicelli) y el español (Berlanga, Buñuel), y era un defensor incansable de la comedia como género, con sus adorados dioses (Wilder, Lubitsch, Sturges). No se mordía la lengua para vapulear prestigios intocables y vacas sagradas (Bergman, Fellini, Saura, Brando) como no podía reprimir su entusiasmo por otros consagrados (Allen). En ambos casos, siempre al margen de la opinión de público o crítica sobre la película, y de su éxito o fracaso comercial.

Al no ser la “Guía del Ocio” un diario de información general, Trueba no atendía más que a su gusto personal, sin dejarse llevar, presionar y, aún menos, amilanar por líneas editoriales, ideologías políticas, intereses comerciales, etc.,etc., que siempre gravitan sobre estos medios de comunicación. Su confinamiento en una simple guía informativa de entretenimiento, fue una bendición para los aficionados al cine, porque permitió una isla de libertad con una pantalla y un espectador que contaba lo que sentía -no lo que debía sentir-, lo que pensaba -no lo que debía pensar-, y así transmitía unas ondas libres, sin interferencias de ninguna clase, que algunos esperábamos cada viernes con auténtica ilusión ¡Qué tiempos en que uno se apasionaba por todo!

Gracias a Trueba, algunos descubrimos “La maman et la putain”, de Jean Eustache (una de las películas más tremendas que he visto), valoramos la originalidad del inimitable Bresson, nos enamoramos del nuevo cine norteamericano (Coppola, Scorsese, Bogdanovich, Lynch, Kasdan), amamos a Tavernier, Pialat..... Y dejamos de reverenciar a algunos falsarios mayúsculos. Fue uno de los primeros que desenmascaró al Godard subido al pedestal (aunque discrepo rotundamente de su positiva valoración de su primera película, y le doy la vuelta a la misma. ¿Qué queda de “Á bout de souffle”, una de las películas más imbéciles, gratuitas e insufribles de la historia del cine, más que el rostro de Jean Seberg, la fotografía de Raoul Coutard y la música de Martial Solal?). Rescató a Renoir, secuestrado por los críticos envarados, los “famas” de Cortázar, para devolvérselo, sano y salvo, al espectador “cronopio” (puedo atribuirle, con todo agradecimiento, su impagable contribución a mi definitiva apreciación del francés como uno de los más grandes cineastas de la historia. A este respecto, fue fundamental su artículo “Sobre el arte de Jean Renoir”,

publicado en el suplemento “Arte y pensamiento” de “El País”. 18-02-1979).

Es una lástima que sus reseñas de la “Guía del Ocio”, no hayan sido recopiladas por ninguna editorial (nunca es tarde, pero corren ¡ay! malos tiempos para el libro), lo que hubiera permitido su mayor difusión. A falta de libro, sólo queda acudir a los recortes efectuados previsoriamente ¡Para algo tienen que servir las manías! Yo guardo unas cuantas, no todas, se me escaparon muchas, y no he tenido ganas de rastrear en Internet, por si alguien se ha tomado la molestia de colgarlas; si así fuera ¡bendito sea! Puedo citar unas cuantas que tengo aquí delante, en un áspero papel, y cuando las leo (“Last tango in Paris”, “Mon oncle”, “El relojero de St. Paul”, “La batalla de Chile”, “Providence”....), recupero la vieja emoción y constato que no me traiciona el recuerdo embellecido por el tiempo; positivas o negativas son lúcidas, clarividentes. No es fácil transmitir tanto en tan poco espacio.

Y no puede hablarse de Fernando Trueba sin mencionar su aventura editorial en forma de revista, rara avis por estos pagos. A primeros de los ochenta fundó “Casablanca”, una revista de cine que, en un panorama dominado por “Dirigido por...” (yo no soportaba a los Monterde, Torreiro, Riembau, etc., y tan sólo leía a Miguel Marías y a José María Latorre), supuso una auténtica bocanada de aire fresco, ya desde el título, toda una declaración de intenciones. Leer, reunidos en una revista, a Trueba, Carlos Boyero, los hermanos Marinero, Miguel Marías, José María Carreño, Felipe Vega, Julio Sánchez Valdés, Tony Partearroyo.... Una auténtica delicia, por no hablar de la presencia en los primeros números ¡atención, redoble! de José Luis Guarner, Guillermo Cabrera Infante, Fernando Savater y Juan Cueto. No va más, que diría el croupier imaginario. Al único que eché en falta (sólo apareció en sus páginas, que yo sepa, para escribir sobre “El sur”), fue a Ángel Fernández-Santos. Luego, años más tarde, la revista dio un giro, ignoro las causas, y dejé de comprarla. Pero los veinte o veinticinco números iniciales, que tengo guardados como oro en paño, no tienen parangón en el ámbito de las revistas de cine (sobre todo sus antologías, donde los críticos se repartían brevísimas y sustanciosas reseñas de la filmografía de un director. Por allí desfilaron Walsh, Ray, Lubitsch, Hawks, Ford, Huston, Mankiewicz, Peckinpah, Tanner, Cukor, Truffaut... un verdadero festín). Ni “Film Ideal”, “Nuestro Cine”, “Contracampo”, “Nosferatu”, “Dirigido por...”, “Cinema 2000”, “Nickel Odeon”, ni mucho menos los casposos “Cahiers....” y “Positif”, se le asemejan ni a distancia sideral.

Y Fernando Trueba dio el salto a director y productor de cine. Ha tenido una larga carrera, con éxitos de crítica y público, juntos y por separado. Ha realizado películas estimables (El año de las luces), incomprendidas (El sueño del mono loco), underground (Mientras el cuerpo aguante), buenas (La niña de tus ojos), incluso bastante buenas (Belle époque, Calle 54), pero tengo la sensación de que aún no ha hecho esa obra maestra que, supongo, le hubiera gustado filmar. Aún está a tiempo. En cualquier caso, creo que el escritor que hay en él está varios cuerpos por encima del cineasta (no en vano es guionista de la mayor parte de sus películas, y de algunas otras, como -en colaboración con Manolo Marinero y Julio S. Valdés-, la incomprendida y magnífica “De tripas corazón” (1985), dirigida por éste último).

Bibliografía:

-Diccionario de cine. Ed. Planeta, 1997. 338 páginas. Personalísimo, feroz, iconoclasta, libre, divertido. Utilizando la cómoda, para el lector, forma de un diccionario, Fernando Trueba -al modo de su admirado Ambrose Bierce, en el “Diccionario del diablo”-, agrupa consideraciones, definiciones, juicios, ataques, destilando pasión en todos ellos. Especialmente capacitado para la ofensa así como para la defensa apasionada (más como el vibrante e ingenuo Charles Laughton en “Esta tierra es mía” que como el profesional y frío James Stewart en “Anatomía de un asesinato”), nos conduce en un apasionante viaje por la historia del cine. Hay mucha erudición (literaria, cinematográfica, musical) debajo del desparpajo de su escritura. Pero sobre todo es entretenida; cualquiera que haya leído el diccionario de Georges Sadoul o alguno de los muchos existentes, podrá comprobar la enorme diferencia con éste. La que va de un academicismo historicista a la piel, la emoción, la mirada libre. Esencial.

- También publicó -durante un par de años- críticas, entrevistas y artículos en “El País”, antes de lanzarse a

dirigir cine. De estas, algunas son magistrales (“Au Hassard Balthazar”, con un comienzo apasionado que no me resisto a transcribir: “Existe una historia del cine no escrita –luego viva- cuyas obras revolucionarias e innovadoras, las que han marcado época, lo han inventado todo y se agotan en sí mismas, luego que no crean escuela inmediata, entre otras cosas y sobre todas, porque son inimitables y no tienen vocación de modelo, no serían tanto “El acorazado Potemkin”, “Ciudadano Kane”, “Roma, ciudad abierta”, o “À bout de souffle” como “Vampyr”, “L’Atalante”, “Boudu sauvé des eaux “ o “Sopa de ganso”. A esta casta maldita e inclasificable pertenece “Au hassard Balthazar”, aparentemente modesta películita, dirigida por el excéntrico y testarudo artista del cine, un tal Robert Bresson” (El País, 29-05-1980).

OTROS DESTACABLES

Aquí se agrupan, sin ningún tipo de rigor (ni lo pretendiera), por un lado, los críticos de cine sin más, y por otro, los escritores dedicados fundamentalmente a otros géneros literarios, que han escrito a menudo o con singular acierto, de y sobre cine.

6 a- José María Carreño (¿?)

Demasiado desconocido para sus merecimientos, José María Carreño, ya desaparecido, escribió críticas extraordinarias (“The Palm Beach Story”, de Sturges; “Un asunto de mujeres”, de Chabrol; “Mientras haya luz”, de Felipe Vega; “La amistad peligrosa”, de Frears; “The Prowler”, de Losey) en el diario “El Independiente”, allá por 1989-90, y en revistas como “Film Ideal”, “Nuevo Fotogramas”, “Nickel Odeon” y “Casablanca”. En ésta última, publicó memorables artículos, sobre todo uno maravilloso sobre “El hombre tranquilo”, de una hondura inenarrable. Asimismo, escribió uno de los mejores (y más breves) libros que yo haya leído sobre Alfred Hitchcock, lo que tiene especial mérito, ya que la bibliografía sobre el británico es una de las más abundantes (“Alfred Hitchcock”, Ediciones JC, 1980, 155 páginas). Fue también guionista y director de cine (“Ovejas negras”, 1990).

6 b- Carlos Boyero (1953)

Heredó la columna de la “Guía del Ocio” de su amigo Fernando Trueba, pero pronto se construyó un espacio propio, que aglutinó a miles de seguidores, pendiente de sus palabras. Probablemente, es el crítico español con más seguidores incondicionales, al mismo tiempo que es, sin duda, el que mayor rechazo suscita. Leal a sus amores, irreverente, sarcástico, enemigo de la imbecilidad y la modernidad, independiente hasta el abismo, a Boyero se la sudan los popes del cine y la industria, y no le importa polemizar agriamente con los mismísimos dioses (antes Garci, ahora Almodóvar) protegidos por los medios de comunicación que le pagan (primero en “Diario 16”, luego en “El Independiente”, “El Mundo”, del que saltó a “El País”, en un muy comentado cambio de aires, por lo enfrentado de la línea editorial y orientación política de los dos diarios, y sus respectivos grupos de comunicación).

Admirador incondicional del mejor cine norteamericano y europeo, Boyero ama con causa el buen cine venga de donde venga, pero es declarado enemigo del cine de las buenas causas, sea indostaní, africano, japonés o lapón, con frecuencia tostones inaguantables. Se patea fielmente cada año los festivales de cine (Venecia, Berlín, Cannes, San Sebastián), y reconoce que se duerme en muchas de sus secciones, lo cual le honra. No lee revistas de cine, ni frecuenta el mundillo, con frecuencia viciado del sector. Puede ser un enemigo encarnizado, pero también el mejor de los amigos. De lo que no cabe duda es de que tiene un gusto impecable en literatura, música y cine, lo que le ha convertido en una especie de gurú para muchos -yo creo que a su pesar. “No guru, no method, no teacher”, dice su admirado Van Morrison-, de forma, que una buena o mala crítica suya puede determinar la apreciación de una película por parte de un considerable sector del público. Y eso se llama ser influyente.

Posiblemente por una mezcla de vagancia y pudor (por distanciarse un tanto del personaje que entre todos, incluido él mismo, le han construido), no ha publicado ningún libro sobre cine, ni sobre nada (aunque creo que hace unos años, se editó una recopilación de artículos, que no conozco), pero en su oficio de comentarista de cine, televisión y de lo que realmente le da la gana, sea fútbol, política o gastronomía, se ha convertido en un referente para muchas personas.

6 c- Miguel Marías (1947)

El rigor de su profesión de economista, ha impregnado la forma de ver el cine de Miguel Marías. Es concienzudo, posee un archivo de datos en la cabeza, siempre ha visto la película más antigua, difícil y desconocida de todas las filmografías, y no sólo de los grandes, también de la nutrida segunda fila de los realizadores. Es una enciclopedia viviente, que ha publicado artículos en casi todas las revistas de cine que se han editado en España, lo que habla favorablemente de su concepto abierto de la vida. Apasionado del jazz, a veces le he visto revolviendo en los cajones de alguna tienda de discos, con su pipa en la mano (apagada, claro), sus gafas de pasta negras y su bigote, con un aspecto canónico de profesor universitario.

Recuerdo frases enteras de sus críticas, porque su erudición no tapa un estilo transparente. Siempre con la cita oportuna a mano, sin embargo no resulta pedante en absoluto. Ha escrito artículos memorables sobre los mejores (Lang, Ray, Mann, Renoir, Hawks, Wilder, Keaton....), pero destaco su amor y conocimiento del cine japonés (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa) y su predilección por Ford y McCarey (lamentablemente no he leído su libro sobre éste último), sobre los que ha escrito con una delicadeza y comprensión admirables. Fue director de la Filmoteca Nacional y Director General de Cinematografía, y es un asiduo conferenciante, posiblemente una de las personas que más saben de cine en España. El único punto incomprensible para mí, es su pertenencia y lealtad a la cerrada secta comandada por José Luis Garci (la revista “Nickel Odeon” y el programa de TVE “¡Qué grande es el cine!”), donde siempre me parecía que estaba fuera de lugar, quizás por mi animadversión hacia casi todos sus relamidos componentes (Cobos, Lamet, Giménez-Rico, y ¡horror! el vomitivo Prada), salvo, quizás a veces Torres-Dulce y algún invitado ocasional. Confieso con pesar, que no he leído ningún libro suyo, tan sólo docenas de artículos.

6 d- Javier Coma (1939)

También un reconocido especialista en jazz, novela negra (sobre la que ha publicado un completo libro “La novela negra”, Ed. El Viejo Topo, 1980. 194 páginas) y cómics, Javier Coma tiene erudición y soltura para tratar sobre muchos tipos de cine. Adusto en la forma, prolijo en ocasiones, no pierde de vista que el estilo está al servicio de la información. Por eso, quizás su mejor obra está en forma de diccionario. Ha publicado dos volúmenes espléndidos (en tapa dura, y profusamente ilustrados con carteles originales de las películas comentadas): “Diccionario del cine negro” (Plaza & Janés, 1990. 263 páginas) y “Diccionario del cine de aventuras” (Plaza & Janés, 1994. 255 páginas). Pero es especialmente interesante su libro “De Mickey a Marlowe” (Ed. Península, 1988. 169 páginas), en la que efectúa un ameno repaso del surgimiento de una potente cultura norteamericana desde la década de los felices veinte hasta los duros cuarenta, en varios campos (cine, literatura, música, cómics....) una auténtica edad de oro, como subtitula con acierto el libro.

Y otros....

Pueden mencionarse muchos otros críticos que han escrito críticas y artículos de interés en diversos medios (diarios, libros, revistas, radio). Entre otros, Francisco Marinero, Felipe Vega, Toni Partearroyo, César Santos Fontenla, Juan Tébar, Carlos F. Heredero, Jordi Batlle Caminal, Jesús Palacios, Jordi Costa, Marcos Ordoñez, Roman Gubern, Silvia Llopis, Javier Maqua, Luis Gasca, Carlos Pumares, José Luis Garci, etc...

Sobre este último, debo confesar que me repatea su figura, su prosapia, sus inclinaciones políticas, su figura sentimentaloides, su encadenamiento al pasado más nostálgico de los cines de sesión continua, etc., etc., quizás por un rechazo visceral a su obra como director y guionista, un conjunto de tópicos amasados sin gracia y servidos por una estética deleznable. No obstante, y para ser justo, reconozco que escribe bastante bien, y así en su editorial “Nickel Odeon”, además de una revista trimestral de formato un tanto incómodo por grande, pero que dejó números estupendos, ha publicado algunos volúmenes interesantes como “Beber de cine” (1996. 155 páginas) y “Morir de cine” (1998. 345 páginas).

Y una rareza. Agazapado en periódicos de provincias (del grupo Vocento, cuyas cabeceras cambian según la ciudad) se halla un crítico de muchos quilates, de una agudeza poco común. Se trata de Carlos Colón. Durante un tiempo escribió en “El País”; ignoro el motivo del alejamiento, pero fue una lástima por la mayor difusión que en ese medio alcanzaban sus escritos, que eran deliciosos. Con una erudición que abarca muchos ámbitos (literatura, pintura, música, fotografía), Carlos Colón es un sevillano renacentista, un humanista de raigambre católica, con una envidiable apertura a otros pensamientos. Durante un tiempo, no sé ahora, fue decano de la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla. Independiente en sus juicios artísticos (algo menos en sus opiniones políticas), posee un equilibrio, un rigor y una honestidad ejemplares. Y escribe sobre cine muy bien, extraordinariamente bien (algunos ejemplos también en “Casablanca”). Lamento no haber comprado un libro suyo sobre Fellini, hoy imposible de encontrar.

Por último, señalar que la revista trimestral “Nickel Odeon”, ya mencionada a propósito de J. L. Garci, dedicó el número correspondiente al verano de 2011, a “La crítica. Un oficio del siglo XX” (recuperando el título del libro de Cabrera Infante). En 223 páginas se recuperaban textos de Graham Greene, Peter Viertel, Andrew Sarris, Alejo Carpentier, Homero Alsina Thevenet.... Y se analizaba brevemente a críticos como Jean Douchet, André Bazin, Manolo Marinero, J. M^a. Carreño, Peter Bogdanovich, Azorin, Gimferrer, Julián Marías, Manuel Villegas López, Robin Wood, etc., etc. Realizaban -como en todos los números-, una votación entre críticos, para señalar sus preferidos. Los tres primeros elegidos fueron J. L. Guarner, A. Bazin y F. Truffaut. Como libros, los más votados fueron “El cine según Hitchcock” de Truffaut, “¿Qué es el cine”, de Bazin y “Un oficio del siglo XX”, de C. Infante. Un interesante número, especialmente para ver el carácter egocéntrico y sectario del Consejo de Dirección de la revista, que no tuvo rebozo alguno en votarse entre ellos para conseguir que ¡Juan Cobos! uno de los más adocenados críticos que uno ha podido leer y escuchar tuviera más votos que A. Fernández-Santos y G. Cabrera Infante. Anecdótico pero significativo.

Escritores

Aquellos que nos enseñan, nos descubren, nos distraen, nos hacen más fuertes o más sabios o más agudos..... O más nosotros mismos, viendo esas historias en la pantalla bigger than life.

7 a- Fernando Savater (1947)

La aportación de Fernando Savater a la cultura española y europea del siglo XX, apenas tienen parangón. Filósofo, ensayista, novelista, dramaturgo, es sobre todo un intelectual, a la manera francesa, es decir, alguien con un concepto del mundo y de la vida, que está presente en el quehacer diario de su país y sus gentes. Una especie lamentablemente casi extinguida. Con una valentía y una paciencia envidiables y admirables, Savater ha puesto su sabiduría, que es mucha, y su pasión, que no es escasa, al servicio de las causas de la democracia y la libertad, principalmente en su tierra, el País Vasco, ganándose así la inquina de los intolerantes de ambos extremos políticos. Es un polemista de primera, y sus rifirrafes con los más variados contrarios por los más diversos motivos, son divertidos y admirables como un duelo de alta esgrima. Posee una cultura enciclopédica que abarca muchos, distintos y distantes territorios, pero no es fácil encontrar alguien menos petulante, como se puede comprobar leyendo su apasionante autobiografía “Mira por dónde” (E. Taurus, 2003). Su obra ensayística (literatura, pensamiento, ética, política,

religión.....) es ya insoslayable para cualquier interesado en saber que pasa en el mundo, especialmente en España, pero también tiene una notable reputación en Alemania, Italia o Francia. Y en México, Argentina o Colombia.

Fernando Savater tiene pasiones variadas: los caballos, la filosofía, el whisky, las canciones de Brassens, el vino, las mujeres..... Pero, en sus propias palabras, ante todo y por encima de todo, es lector. Y su segundo confeso amor, es el cine. Al mismo ha dedicado artículos bellísimos, estremecedores, deliciosos, intemporales. Nunca me he cansado de releer lo que Savater ha escrito sobre cine porque me parece que es de una hondura incomparable.

La revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento “La Ortiga”, dedicó, en buena hora, su número 42-44, en el otoño de 2003, a la pasión por el cine de Fernando Savater. Gracias a Antonio Montesino y Mary Roscales, se recogen todos los artículos escritos por Savater hasta esa fecha y publicados en varios medios (principalmente “Casablanca”, “Despierta y lee” y “Los cuadernos del Norte”). Aquí, presentados con mimo, con muchas fotografías, se encuentra uno de los tesoros más grandes que sobre el cine se han escrito en cualquier lugar en cualquier tiempo, fuente inagotable de placer.

También hay que destacar los artículos contenidos (algunos de los anteriores) y otros inéditos en “Misterio, emoción y riesgo”, subtítulo “Sobre libros y películas de aventuras”, volumen de 439 páginas y tapa dura, publicado por la editorial Ariel en 2008, con maravillosas ilustraciones de Fernando Vicente y muchísima iconografía de carteles y fotografías. El libro, realmente tan extraordinario como las narraciones y películas que constituyen su objeto, y en el que sólo se echa de menos la procedencia de los textos, culmina con un más que curioso canon personal del cine de aventuras (que incluye “La diligencia” fordiana), y que dice más acerca de su autor que cualquier biografía, excepto quizás “El juego de los caballos” (El Observatorio Ediciones. 1984. 151 páginas), y al posterior “A caballo entre milenios” (Ed. Aguilar. 2001. 363 páginas), bastante más amplio, pero, ay, sin las preciosas ilustraciones de José Hernández y su hermano Juan Carlos Savater.

7 b- Javier Marías (1951)

Escritor amado y odiado con pasión y virulencia extremas, Javier Marías es una referencia inexcusable de la literatura española de las últimas décadas. Yo me sitúo entre los primeros, así que aprecio mucho sus novelas (Todas las almas, Corazón tan blanco, Mañana en la batalla piensa en mí, Tu rostro mañana, Los enamoramientos), que me parecen a años luz de sus contemporáneos. También sus ensayos (Vidas escritas, Literatura y fantasmas). Quizás a muchos le repatean sus opiniones, ya que escribe un muy leído artículo en un suplemento dominical, pero ese es justo mi Marías favorito por afinidad de edad (cinco años mayor que yo), vivencias y aficiones.

Sobre cine, con la curiosa y casi insólita circunstancia de ser el tercer miembro de la misma familia que escribe con cierta asiduidad sobre cine (su padre Julián, fue uno de esos raros intelectuales que se acercaron al cine con respeto; su hermano Miguel es una referencia inexcusable de la crítica cinematográfica en España), Javier Marías posee una mirada singular, penetrante, certera. Tiene una poderosa e innegable querencia por el cine clásico, predominantemente norteamericano, pero está abierto también a nuevos directores (a favor de Tarantino, en su comentada polémica con Antonio Muñoz Molina, en contra. Luego éste reconoció que se había equivocado en su negativa apreciación. Yo creo que no).

Unos cuantos de sus artículos se han recopilado en el volumen “Donde todo ha sucedido. Al salir del cine” (Ed. Galaxia Gutenberg, 2005. 281 páginas. Prólogo de Miguel Marías), en el que a través de su paseo por el cine de Ford, Mankiewicz, Renoir, Powell, Peckinpah, Welles....tratados con conocimiento e intuición, se adentra desde su condición de novelista en unas atinadas reflexiones sobre el cine y la literatura, en las que se rastrea una forma de ver la vida y estar en el mundo.

Posteriormente a esta edición, y además de algunos que seguramente se me habrán escapado, tengo delante tres memorables artículos: “El tiempo cabalgado”, donde a propósito de la extraordinaria serie de televisión “Deadwood”, de la HBO, hace un recorrido por algunos de los principales hitos del western con una sagacidad digna de A. Fernández-Santos (El País. Babelia. 26.07.2008); “El género abandonado”, sobre el injustificado predominio (también en la literatura) del drama sobre la comedia, es una deliciosa reivindicación de esta última (El País. Babelia. 15.08.2009); “El espantoso futuro del héroe”, reflexión sobre el languidecimiento del western en la actualidad y reivindicación de su hondura para explicar el ser humano -a las alturas de un Shakespeare-, a partir de una, tan breve como admirable, disección de “El hombre que mató a Liberty Valance”, una de las cumbres fordianas (El País. Babelia. 16.07.2011).

7 c- Juan Cueto (1942)

El gran periodista, teórico y comunicador asturiano, es un ilustrado del s. XIX trasplantado al s. XXI, responsable de tan edificantes tareas como dirigir una publicación cultural (de la buena, de la de verdad) de referencia, de las de atesorar, como fue “Los cuadernos del Norte” a primeros de los años ochenta, e impulsar el salto cualitativo a la modernidad en los medios de comunicación audiovisuales (ahí es nada poner en marcha una televisión de pago -Canal Plus- en España, con nobles contenidos y resultados más que estimables), después de haber iniciado la mirada desprejuiciada a la televisión (fue uno de los primeros en escribir semanalmente sobre los que veíamos y escuchábamos a través de las 625 líneas catódicas, palabra que, como otras muchas, aprendimos en sus instructivas columnas) o la publicidad.

A pesar de su casi virtual desaparición de la escena, sigue yendo varios lustros por delante de los demás (véase al respecto el asombroso volumen recopilatorio “Cuando Madrid hizo pop. De la modernidad a la globalización”. Ediciones Trea, 2011. 342 páginas), en cuanto a intuir por dónde va el mundo. Con un humor desopilante y una lucidez incomparable, Cueto atisba desde la periferia de Gijón, más que muchos desde Nueva York, Londres, París o Madrid.

Lo que se ignora generalmente es que Juan Cueto Alas es el autor de uno de los libros más originales e inteligentes sobre cine que se hayan escrito en España, “Exterior noche” (Ed. Júcar, 1985. 184 páginas), divertidísimo recorrido, ligero y hondo a la vez, por un montón de temas con una agudeza difícil de encontrar, y no digamos por estos parajes de extrema adustez. Varios de estos memorables artículos que mezclan con desenvoltura sin igual a Leibniz y McLuhan con Jessica Lange y Hitchcock, se publicaron en “Casablanca”.

7 d- Maruja Torres (1943)

Una mirada incisiva, una mordacidad irrefrenable, una inmensa simpatía por las causas perdidas, una voracidad peligrosa, una firme ideología zurda, una combatividad extrema, un gusto impecable, una sabiduría sabiamente encubierta. Eso y muchas cosas más es Maruja Torres, una periodista como hay pocas. Sus vivencias en muchas partes del mundo, sobre todo en su amado Beirut, han encontrado acomodo en sus novelas y ensayos. Pero sin duda, para mí, destaca como columnista, una de las más dotadas en ese difícil arte de decir lo máximo en el mínimo espacio. Son centenares las columnas memorables de esta mujer, una superdotada en el gancho y el uppercut, sobre todo a los mentones derechistas.

También ¡cómo no! es una maravillosa escritora sobre cine. No ha publicado libros sobre el género, lo cual es una auténtica lástima, porque la dispersión de sus artículos en revistas (principalmente, “Fotogramas” en sus sucesivas encarnaciones) y diarios es enorme. Yo tengo unos cuantos inolvidables, sobre muchas galas de los Oscar, celebraciones y saraos de distinto pelaje, conmemoraciones varias, semblanzas de directores y actores, etc., etc. De ellos, destaco “Nunca nos quitarán París” (El País. 09.05.2003), sobre “Casablanca”,

que en tres breves columnas vale por un ensayo sobre la mítica película. También en el mismo periódico, sin fecha, su fantástica reseña sobre “The Last Picture Show”, de Peter Bogdanovich, y, last but not least, su miniatura sobre Bogart, titulada “La mirada de Bogey, el perro sin collar”, que no me resisto a transcribir: “Mucho más atractiva que su mirada de perro sin collar, su sonrisa agrietada y el olor a nicotina de sus dedos sarmentosos –porque a Bogey se le podía detectar con el olfato desde la platea, despedía un perfume inequívocamente sexual, de macho recóndito y bastante alcoholizado- resultaba la ética granítica del personaje que se fue labrando película a película, desde “El último refugio” a “La reina de África”. Atrás quedaban una cuarentena de filmes en los que todavía no era él, y por delante tenía una decadencia digna, a la que corresponde también “El motín del Caine”. Humphrey Bogart, aquel de quien nos queda el recuerdo, por el que hubiéramos querido ser Lauren Bacall, Ingrid Bergman o Kate Hepburn, le dio al típico aventurero americano, hijo de Hemingway y de la Gran Depresión, un toque de humanidad que tenía mucho que ver con la forma en que trataba a las mujeres. Porque Bogey, que nunca se excedía un milímetro de lo que le permitía su piel labrada a costurones, sabía mirar a las chicas. Y cuando uno sabe mirar, inevitablemente sabe ver. Y actuar”. Y bien. ¿Es posible decir más en menos espacio?

7 e- Juan Marsé (1933)

El gran novelista, uno de los grandes y uno de los nuestros, ha sido un aficionado confeso e irredento al cine, al bueno, al de aventuras, al negro, al western, a la comedia, o sea, al gran cine. Y ha dejado constancia de ello en varias de sus novelas, y sobre todo en muchos escritos en que ha tratado específicamente del cine, como esos “Paseo por las estrellas”, un divertimento que le permitió relacionar de la forma más increíble estrellas separadas por cincuenta años o más, que jamás hubiéramos relacionado nosotros solos, pero para eso estaba Marsé, que es como ese tío que nos hubiera gustado tener, siempre con historias entretenidas que contar, con su noble rostro machacado por el tiempo, con su nariz rota de boxeador golpeado por la vida.

A Marsé le gusta escribir, sin duda, pero yo creo que en el fondo lo que más le gusta es sentarse delante de una pantalla, cuanto más grande mejor, y dejarse llevar por esas historias que se despliegan ante su ojos, a ser posible con Ava Gardner, Yvonne de Carlo, Maureen O’Hara o Gene Tierney. No creo equivocarme mucho, y es lo mejor que puede decirse de quien nos ha brindado momentos inolvidables de emoción a través de sus personajes.

7 f- Pere Gimferrer (1945)

Poeta, académico, novelista, ensayista y varias cosas más, bilingüe, cargado de premios y laureles de todo tipo, este hombre ha tenido en el cine uno de los objetos de su interés. Dotado de una enorme curiosidad y una vasta cultura, Gimferrer perteneció al equipo de “Film-Ideal”, y ha participado en varias obras colectivas sobre cine. Al igual que Julián Marías y Miguel Delibes, fue uno de los escasos intelectuales que se aproximó al cine con pasión y desprovisto de prejuicios tan habituales en este grupo (Benet, Umbral...). Lamentablemente no he leído su libro “Cine y literatura” (1985).

7 g- Vicente Molina-Foix (1946)

Novelista, poeta, periodista, dramaturgo, Molina-Foix ha sido crítico de cine, fundamentalmente en “Nuevo Fotogramas”, y tras algunos pasos como guionista y ayudante de dirección, logró convertirse en director de cine con “Sagitario” (2001), que me parece una memez de categoría. A pesar de su tersa escritura, nunca me ha gustado especialmente como crítico porque su cine favorito (el de qualité) nunca ha sido el mío. Recientemente publicó “El cine de las sábanas húmedas” (2007), que no he leído, como tampoco “El cine estilográfico” ni “El novio del cine”.

7 h- Terenci Moix (1942-2003)

Conocido sobre todo como novelista, Terenci Moix es un género en sí mismo. Con una soltura y un desparpajo apabullantes en todo lo que tocaba (cómic, viajes...), gran amigo de las divas Nuria Espert y Montserrat Caballé, homosexual, erotómano, incisivo, culto, simpático..... se convirtió en un icono popular. Admirado, y sobre todo, querido, posó sus ojos en los más variados intereses. Aficionado a la ópera, amante de Egipto, fue un apasionado cinéfilo, uno de los más conocidos en España. Dentro de éste le interesó todo y se interesó por todo. Poseedor de una videoteca particular de tamaño monumental, nos lo imaginamos viendo un peplum detrás de otro, con sus adorados Steve Reeves y Stephen Boyd. Es muy conocida su serie dedicada a cuatro décadas del cine de Hollywood, “Mis inmortales del cine”, en la editorial Planeta, escrita con conocimiento y amor.

Acaba de publicarse en RBA, “El tiempo es un sueño pop: Vida y obra de Terenci Moix”, biografía escrita por Juan Bonilla, que es un escritor de fuste, y que promete ser un apasionante recorrido por la vida -tan ajetreada, interesante, movida y turbulenta, como muchas de sus películas favoritas- de este divertido, y en cierto modo enigmático iconoclasta con causa.

7 i- José María Latorre (1945)

Autor de decenas de novelas -de los más variados géneros- que no conozco, Latorre es un gran crítico, casi el único que salvaría de “Dirigido por....”. Sin dejarse llevar por las teorías de moda en cada momento, Este hombre se ha mantenido fiel a sus géneros favoritos (el terror y la aventura), y ha publicado un libro fundamental, “El cine fantástico”. Ed. Dirigido por..., 1987, 494 páginas. Un extraordinario repaso a un cajón de sastre, muy amplio y variado: el italiano de terror, el mundo japonés de Mizoguchi, el terror de la Hammer, la ciencia-ficción....) escrito con una amenidad y un rigor admirables.

7 j- Francisco Casavella (1963-2008)

Da infinita tristeza tener que escribir las fechas de nacimiento y muerte de alguien tan joven, fallecido en su plenitud. Francisco Casavella, no solo era un novelista con una inmensa capacidad de narrar (Un enano especial se suicida en Las Vegas, El Secreto de las Fiestas, El día del Watusi, Lo que sé de los vampiros) sino una personalidad torrencial, divertida, lúcida, con una cultura asombrosa para su edad. Dedicado en sus ratos libres a contar lo que veía, leía y escuchaba, ha sido uno de los mejores periodistas en el ámbito de la cultura de los últimos treinta o cuarenta años. Con una perspectiva, y un don para mirar, dignos de admiración.

Afortunadamente, y dada la triste sorpresa de su repentina desaparición, algunos amigos, encabezados por Jordi Costa (autor del prólogo), han recopilado sus muchos artículos, conferencias, prólogos, etc., dispersos en muchos medios (El País, ABC, El Mundo, Rock de lux, etc.; la diversidad de los mismos ya permite comprobar su apertura mental, sin sectarismos de ningún tipo). El resultado es “Elevación, elegancia, entusiasmo. Artículos y ensayos (1984-2008)”. Galaxia Gutenberg, 2009, 1009 páginas, un libro que el tiempo convertirá en un clásico. Seguro.

De los numerosos artículos dedicados al cine que contiene, destacaría la lucidez de su recuerdo de “Lacombe Lucien”, de Louis Malle o su reivindicación del olvidado y subvalorado André De Toth. Y sobre todo, dos: “Así paga el diablo”, sobre Preston Sturges, breve y deliciosa mirada al maravilloso guionista y director norteamericano, y “La emoción es lo que cuenta”, vibrante y sentido tributo a Martin Scorsese, con ocasión de que ganara el Oscar en 2007 por “Infiltrados”.

En literatura y música, también destaca Casavella por su falta de prejuicios y así mezcla la literatura popular de los géneros considerados menores (policiaco, ciencia-ficción, aventuras...) con la alta (Lord Chesterfield, Shakespeare, Bellow...) sin pudor alguno, de la misma forma que es difícil no contagiarse de su entusiasmo por la música negra en sus más variadas manifestaciones (soul, disco, reggae...). Asimismo es un espectador sin vergüenza ante las series de televisión (Los Soprano, Studio 60...). Repito, una auténtica lástima haber perdido tan pronto a Francisco Casavella. No anda el país sobrado de gente de su talento. Menos mal que nos queda, además de su obra de ficción, este voluminoso libro como un tesoro inagotable a consultar, repasar, descubrir.

También en su obra de ficción, se dejó caer Casavella por alguno de sus territorios favoritos. Así en “El Secreto de las Fiestas”, el protagonista, un doineliano más inteligente, llamado Daniel Basurto, se lanza sin miedo a una descripción-interpretación de “Centauros del desierto”, una de las más complejas obras de Ford, que vale por las miles y miles de páginas que ha generado ésta película, una de las más admiradas -dudo que comprendidas- de la historia del cine.

Y ALGUNOS EN OTROS IDIOMAS

Han existido espléndidos críticos norteamericanos, franceses, británicos, italianos.... Estos son tan sólo algunos a los que he tenido la oportunidad de acercarme, aunque sea a una pequeña parte de su obra.

8 a- Andrew Sarris (1928)

Uno de los más prestigiosos e influyentes críticos norteamericanos (The Village Voice, The New York Observer...), y desconocidos en España ante la falta de traducciones de sus escritos. Su obra más famosa quizás sea “The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968” (Da Capo Press, 1996, 393 páginas). Es un crítico con personalidad, original, con criterio, sagaz para separar el grano de la paja, y como muchos de los críticos de su país, adora las películas europeas, quizás con la pretendida inferioridad cultural del cine norteamericano grabada en el subconsciente. En cualquier caso, resulta muy interesante su selección, y sobre todo, su intención en la estructura del libro. Por ejemplo, los capítulos se llaman “Pantheon Directors” o sea los indiscutibles (Hawks, Ford, Hitchcock, Welles, Chaplin, Keaton, Lang, Lubitsch, Murnau, Ophuls, Renoir, Von Stenberg...); “The Far Side Of Paradise”, los próximos al Olimpo (Borzage, Capra, Cukor, Ray, Mann, Minnelli, McCarey, Preminger, Sturges, Vidor, Walsh....); “Expressive Esoterica”, los que hay que tratar de separar de sus “a menudo irritantes idiosincrasias y estilos difíciles” (Boetticher, De Toth, Donen, Stahl, Tourneur, Mulligan, Penn, Garnett, Ulmer....); “Less Than Meets Eye”, prestigios hinchados, por decirlo con sus propias palabras: “Directores cuya reputación excede su inspiración, y cuya autoría parece hecha con tinta invisible” (Huston, Kazan, Lean, Reed, Wellman, Mankiewicz, Wyler, Zinnemann, Wilder...); “Lightly Likable”, otros que el tiempo revalorizará (Berkeley, Curtiz, Goulding, Haskin, Hathaway, Leisen, Whale....).

Y seguimos: “Strained Seriousness”, lastrados por su pretenciosidad (Brooks, Fleischer, Richardson, Rossen, Kubrick....); “Oddities, One-Shots and Newcomers”, excéntricos, excepciones dentro del sistema (Cassavetes, Coppola, Corman, Kelly, Laughton, Peckinpah, Polonsky...); “Subjects For Further Reseach”, otros cuya aportación debe ser reivindicada (Brown, Browning, Cruze, King...); “Make Way For The Clowns!”, pues eso (W.C. Fields, Lewis, Lloyd, Marx Brothers, West, Mae....); “Miscellany”, cajón de sastre (Dieterle, Kramer, Logan, Negulesco, Quine...). Ah, y un capítulo “Fringe Benefits” para once directores europeos con influencia, para bien o para mal, en el cine norteamericano (Antonioni, Buñuel, Chabrol, Clair, Clément, Eisenstein, Pabst, Polanski, Rossellini, Truffaut y Visconti).

Se esté o no de acuerdo con Sarris, hay que reconocerle su perspicacia para entender y vislumbrar lo que

hay en cada uno de los directores analizados. Si tenemos en cuenta que el libro se detiene cronológicamente en 1968, la capacidad de adelantarse a los tiempos de Sarris, hay que entenderla ciertamente asombrosa, porque varios de los prestigios hinchados se han confirmado -de sobra- como tales, y también varios de los directores a reivindicar lo han sido con creces en estos cuarenta y cuatro años transcurridos desde la publicación del libro ¡bastante más tiempo ya, que el período analizado (1929-1968), de tan sólo treinta y nueve años! Pero en algunos casos, como el de Billy Wilder, creo que Sarris se equivocó claramente y su miopía fue agudísima. En fin, nobody's perfect.

8 b- Danny Peary (1949)

La gran sorpresa para mí. Absolutamente desconocido, este señor no parece un crítico, ni creo que lo pretenda, sino solamente un voraz aficionado que después de ver –más bien devorar- miles de películas de todos los estilos, ha sabido construir un edificio habitable, y con muchas estancias agradables y decoradas con gusto. Por pura casualidad –como suceden las cosas buenas en la vida-, en 1990 encontré en una librería de París, un grueso volumen titulado “Guide For The Film Fanatic” (Simon & Schuster, 1986, 522 páginas), y descrito en la atractiva cubierta como “A critical checklist of more than 1600 must-see midnight movies, classics, silents, epics, camp favorites, cult picks, sleepers, video smashes and more”. Y a fe mía, que era todo eso. Y más.

Con un desparpajo y un humor descacharrante, Danny Peary junta el film más pretencioso con el más humilde, el éxito incontestable con el nunca visto, el que se ha escapado del radar de la crítica establecida y del público más atento, el casoso, el intragable, el fronterizo, el pornográfico, el militante... Nada se le escapa, por ejemplo, en una letra cualquiera, la B o la C, conviven “The Breaking Point”, “Brazil”, “The Cabinet Of Dr. Caligari” o “La cage aux folles”. Y así, hasta la Z como el buen diccionario que es, con entradas más o menos breves, en función de varias circunstancias. La teoría de Peary es que no hay película acabada que no tenga algo, aunque sea insignificante, que merezca la pena ver. No diré yo tanto, pero su pasión arrastra. Gracias a éste libro, he descubierto bastantes películas, pero sobre todo he aprendido una actitud vital: a no despreciar a priori ninguna película, por mala o poco atractiva que parezca.

Después de hojear el libro, y adivinando el tesoro que era, me dediqué a buscar sus tres volúmenes dedicados a películas de culto, llamados “Cult Movies”. Sólo logré encontrar el tercero, pero no desespere de hallar algún día, cuando menos lo espere, los otros dos. Aquí, sin el corsé estructural de la “Guide...”, de tener que comprimir la más variada información en unas breves líneas, se puede permitir hablar con más profundidad de las películas elegidas. ¿Cuáles son estas? Por ejemplo: “Gentlemen Prefer Blondes”, “Glen or Glenda?”, “Touch Of Evil”, “The Thing”, “Los olvidados”, “The Road Warrior”, “The Stunt Man”, “The Naked Kiss”, “The Gods Must Be Crazy”, “Imitation of Life”..... Variedad de géneros y perfiles. Delicioso.

8 c- Manny Farber (1917-2008)

Este hombre constituye un caso aparte en el mundo de la crítica cinematográfica. Comenzó en 1942 a publicar reseñas en “The Nation”, más tarde en “The New Republic”, “Artforum”, “The New Leader” y “City”, entre otras publicaciones y no dejó de hacerlo hasta 1977. En ese largo período de treinta y cinco años dijo todo lo que tenía que decir y puso el punto y final (algo no infrecuente, ahí están los casos de Rimbaud o Jaime Gil de Biedma). Farber consiguió, sin pretenderlo o al menos sin que fuera su objetivo, convertirse en un crítico respetado, incluso reverenciado, entre sus colegas, dentro de esa edad de oro de la crítica norteamericana -junto a Andrew Sarris, Pauline Kael y James Agee- aunque siempre con un aura de marginal, de extraño, de disidente.

No en vano en 1962, escribió un ensayo (publicado en “Film Culture”) titulado “White Elephant Art vs. Termite Art”, que contenía su concepción del cine y de la vida. La cultura del “director elefante blanco”, llena de caracteres predecibles, encapsulados, determinados, preescritos de alguna manera, que sitúan al espectador ante una pantalla con toneladas de arte y significados cayéndole encima, se contraponía con los “artistas termitas”, vulgares, superfluos, que rompen y devoran el arte sin importarles las consecuencias, ligeras, impredecibles hasta cierto punto, atacando en varias direcciones opuestas. Contra el elefante blanco lleno de continuidad y armonía, la termita se manifiesta en momentos de singular vibración y emoción, y cita como ejemplos de esos instantes a Cezanne pintando en Aix-en-Provence, a John Wayne apoyando su silla contra la pared en “The Man Who Shot Liberty Valance” o a los niños oliendo el sillín de la bicicleta en que ha estado sentada Jeanne Moureau en “Jules et Jim”.

¿Ejemplos de artistas termitas, con los que Farber se identifica? Entre otros, Laurel & Hardy, Walker Evans, Val Lewton, Clarence Williams, Howard Hawks, William Wellman, Samuel Fuller, Anthony Mann, Preston Sturges. Este ensayo tuvo una notable influencia para recuperar la obra de estos y otros directores tenidos por simples artesanos, en las afueras del Arte, de la alta cultura. ¡Quién lo diría en unos tiempos en que la gastronomía y la moda son consideradas excelsas muestras culturales!

Manny Farber, dejó de escribir, al menos sobre cine, y como era un magnífico pintor se dedicó a sus cuadros y sus exposiciones hasta su fallecimiento en 2008. De las reproducciones de sus cuadros que he podido ver, extraigo la conclusión de que tiene un mundo atractivo donde el color es un elemento primordial, con unos trazos elegantes y fluidos que captan muy bien el siglo pasado y recuerdan vagamente algunos cuadros de David Hockney. Por lo que pude ver en una revista, Fernando Trueba es el afortunado poseedor de un cuadro suyo de gran tamaño que preside una de las paredes de su santuario. ¡Qué envidia!

En cualquier caso, su obra sobre el cine, que se encontraba dispersa en muchas publicaciones ha logrado un tratamiento a la altura de sus merecimientos. En 2009 se publicó en “The Library Of America”, editorial dedicada a preservar el legado cultural de la mejor literatura norteamericana, el volumen “Farber On Film. The Complete Film Writings Of Manny Farber”. Como bien indica el título, es una recopilación de todo lo que Farber escribió sobre cine. Una austera y cuidada edición, 824 páginas de apretada letra, a cargo del poeta y crítico Robert Polito, autor también del esclarecedor prólogo. Muy interesante.

8 d- Peter Biskind

Este escritor norteamericano se ha dedicado con demasiada frecuencia a indagar sobre la vida y milagros de determinadas estrellas de Hollywood (ejemplo: Warren Beatty, el hombre en cuyas yemas de los dedos le gustaría reencarnarse a Woody Allen). Supongo que es una actividad que reporta buenos dividendos, y no es cuestión de hacerle ascos a saber quién se ha acostado con quién en la Babilonia hollywoodense, ya documentada con pelos y señales por Kenneth Anger.

Pero Biskind no aparece aquí por estos escritos, más o menos de orden crematístico y de interés circunscrito al cotilleo, sino por dos obras, traducidas al español, que tienen un indiscutible empaque y consistencia. El primero, es el popular “Easy Riders, Raging Bulls” (1998), publicado por Editorial Anagrama en 2004, como “Moters tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood”, 667 páginas, y realmente es lo que el título anuncia. Un completo retrato de una generación, escrito con una prosa seca, incisiva y demoledora, tan deudora del nuevo periodismo de Hunter S. Thompson o Tom Wolfe como de la novela negra de James Ellroy, Ross McDonald o Raymond Chandler.

Peter Biskind disecciona, escalpelo en mano, la irrupción como elefante en cacharrería de unos cuantos jovencitos (Coppola, Lucas, Spielberg, Scorsese..., repárese en la ascendencia italiana de algunos) en los grandes estudios de Hollywood, tras haber visto relegada a la generación anterior a la televisión, el underground o la nada (Lumet, Pollack, Cassavettes...). Una toma de poder, sin rehenes, que llenó de

dólares las carteras y de sustancias los cuerpos de aquel intrépido batallón que jubiló de un plumazo a buena parte de los anquilosados y veteranos directivos de un sistema de producción -el más grande que habían visto los tiempos- que no volvería a ser el mismo, a medida que las taquillas de todo el planeta reventaban e inundaban de mujeres, drogas, codicia, ambición, y sobre todo, un absoluto poder, los cuarteles generales de los rebeldes. Una de las grandes batallas de la historia, tan solo aparentemente incruenta.

El libro que se lee de un tirón, resulta apasionante, y aúna el rigor de una tesis doctoral con la diversión proporcionada por una narración hipnótica y reveladora de los entresijos del centro neurálgico de la más poderosa industria del entretenimiento que han visto los siglos. Además, sirve para recolocar las piezas del tablero, en el que algunos reyes parecen destronados tras su cruel y fidedigno retrato (George Lucas, Steven Spielberg), ciertos peones adquieren una relevancia inesperada (Hal Ashby, Robert Benton), y antiguas torres se mantienen erguidas aún con visibles desperfectos (Robert Altman, Arthur Penn, Peter Bogdanovich). Un libro absolutamente recomendable.

El otro libro es “The Godfather Companion” (1990), traducido en 1993 como “La trilogía de El Padrino”. Todo lo que siempre quiso saber sobre la gran obra de Coppola”, y publicado por la Editorial Manantial, 239 páginas. Un entretenidísimo trivia sobre una de las películas con más fanáticos admiradores de la historia del cine. Y con causa, porque es una obra inagotable e imperecedera, a la que el tiempo ha dotado de ese indefinible aura de todos los clásicos, destinados a perdurar por los siglos de los siglos. Amén.

8 e- John Kobal (1940-1991)

No fue exactamente un crítico de cine sino un famoso coleccionista de material gráfico sobre el cine; probablemente poseía millones de fotografías de artistas, directores, fotógrafos, escenógrafos, músicos, cámaras, etc., etc., siendo una autoridad mundial en estos temas. De todas formas, Kobal aparece aquí porque también recopiló una lista de las mejores películas de la historia, “Top 100 Movies” (1988), traducción como “Las 100 mejores películas” en Alianza Editorial, 1990, 322 páginas. El sistema es que un grupo de expertos (críticos y cineastas) de 22 países eligieron sus diez películas favoritas y del recuento de votos salió la lista. Es interesante porque incluye muchos clásicos pero también películas que el tiempo ha revalorizado. Participan críticos españoles como Ángel Fernández-Santos, José Luis Guarnier, Manuel Hidalgo y César Santos Fontenla, a los que se añaden Guillermo Cabrera Infante y Néstor Almendros.

Las cinco primeras clasificadas ¿las adivinan? son: “Ciudadano Kane”, “La regla del juego”, “El Acorazado Potemkin”, “Fellini, ocho y medio” y “Cantando bajo la lluvia”. Las cinco últimas son “Moonfleet”, “La noche de los muertos vivientes”, “Psicosis”, “Rebeca” y “Te querré siempre”. Y como siempre en todas las listas hay mucho que discutir porque no están todas las que son ni son todas las que están. Patinazos monumentales: la no inclusión ¡en 1988! de “El padrino” y la inclusión de la insufrible y justamente olvidada “If”, de Lindsay Anderson ¡incomprensible! Hay miles de listas pero ésta alcanzó cierta repercusión, quizás por su inclusión en la conocida colección de bolsillo de la editorial que la publicó en español.

Además del anterior título de John Kobal también se tradujo un libro “People Will Talk” (1986), publicado como “La gente hablará” en 1987 por Editorial Seix Barral, 286 páginas. El libro recopila una serie de conversaciones mantenidas por Kobal a lo largo de los años con gente del cine. La lista comprende a Gloria Swanson, Colleen Moore, Camilla Horn, Mae West, Arletty, George Hurrell, Bob Coburn, Ingrid Bergman, Howard Hawks, Henry Hathaway, Hermes Pan y Arthur Freed. Variados personajes que permiten hacerse una idea de la edad de oro de Hollywood.

8 f- François Truffaut (1932-1984)

El célebre y añorado cineasta francés, uno de los más próximos a los que uno se ha podido acercar en una pantalla, fue también un gran crítico, con un sentido especial para captar lo que había delante de nuestros ojos. Dotado de una sensibilidad enfermiza y de una tremenda pasión por el cine, para Truffaut el cine y la vida es lo mismo (“Siempre he preferido el reflejo de la vida a la vida misma. Si he elegido los libros y el cine desde la edad de once o doce años, está claro que es porque prefiero ver la vida a través de los libros y del cine”. 1970), y no duda en reivindicar el concepto de autor para una serie de artesanos, sobre todo norteamericanos, en contra del cine de *qualité*, entronizado en su país. Para Truffaut un travelling es una cuestión moral, y por eso debe reflejar la vida cotidiana con honestidad y fantasía, conceptos en absoluto reñidos para él.

Hijo espiritual de André Bazin, impulsor de “Cahiers du cinema” (publicación prestigiosa e influyente, a veces negativamente, donde las haya), convertido por el público en el máximo representante y autor esencial de la “nouvelle vague” (a pesar de la valía de Chabrol, Rohmer, Malle, Rivette, Resnais y otros), defensor a ultranza de Renoir, Rossellini o Ray, el cine de Truffaut no concibe la verborrea insustancial de algunos de sus compañeros de generación, y su camino pronto divergirá del seguido por alguno de ellos. Denostado durante mucho tiempo por la crítica más “comprometida”, más “revolucionaria” como el pequeño burgués por excelencia, tan sólo interesado por el amor (ya se sabe, ese sentimiento de los débiles y pobres de espíritu), minusvalorado como el bien intencionado que rodaba con niños, el tiempo ha sido tan favorable a su cine como inclemente con el de Godard, el gran impostor del movimiento. Sus películas están llenas de vida, no de apariencias; de personas, no de personajes; y es fácil reconocerse en sus miedos, inseguridades, vacilaciones, amores y desamores, mucho más que en los falsos parlanchines acartonados y vacíos de su compañero.

Como crítico, la obra cumbre de Truffaut es “Le cinema selon Hitchcock” (1966), traducida al español por Ramón Gómez Redondo (que llegaría -en la primera legislatura gobernada por el PSOE-, a ser nombrado director de TVE) en Alianza Editorial como “El cine según Hitchcock” (1974), que es, dentro de los libros sobre cine, un clásico absoluto de todos los tiempos. A pesar de las muy numerosas biografías y estudios publicados sobre el genial director británico, desde muy diferentes perspectivas (Donald Spoto, Peter Bogdanovich, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Noel Simsolo, Robin Wood, John Rusell Taylor, Guillermo del Toro.....), éste libro de las conversaciones mantenidas con Truffaut, uno de sus declarados admiradores, sigue siendo el libro por antonomasia sobre Sir Alfred. Tan ameno como profundo, el libro sirvió para desterrar la imagen de Hitchcock como un director solo preocupado por los resultados de la taquilla (qué también), y únicamente un habilidoso mago, especialmente capacitado para manejar las emociones del espectador.

Tras éste libro, quedó meridianamente claro, de una vez por todas, que Alfred Hitchcock poseía un mundo propio, complejo, retorcido e intransferible, y una coherencia y un rigor admirables en el tratamiento de las historias que contaba con un sentido del espectáculo literalmente inigualable. Su férrea mano se extendía a la música, a los actores y actrices, a los guiones (fueran obras famosas o novelas del tres al cuarto), a los decorados y ambientación. Parafraseando a Camus, podríamos decir que nada de una película suya le era ajeno, ni el más nimio detalle. Y su autoría se manifestó más completa que nunca en su gloriosa etapa norteamericana.

Y todo ese mundo se refleja en estas conversaciones, conducidas con mano maestra por un Truffaut, tan incisivo crítico como rendido admirador, capaz de combinar ambas facetas, a menudo incompatibles, de forma que sin pretenderlo -al menos aparentemente- lleva a Hitchcock a revelar pormenores sobre su obra, más allá de lo que quizás hubiera querido el pudoroso director. De alguna manera, adivinamos que Truffaut ha obtenido oro en un filón rocoso e inexpugnable, y ese material precioso se halla destinado en sus manos de orfebre a engarzar las más finas joyas.

Hay libros —igual puede aplicarse a obras teatrales, cinematográficas, musicales, plásticas— que no necesitan del pretexto periodístico del aniversario redondo para ser recordados. No lo necesitan porque sencillamente lejos de haber caído en el olvido, nunca han dejado de estar presentes. Ese es el caso de *Un oficio del siglo XX*, cuya primera edición salió de la imprenta hace ahora medio siglo.

Se trata del segundo título publicado por Guillermo Cabrera Infante (Gibara, 1929-Londres, 2005), quien antes había dado a conocer el volumen de cuentos *Así en la paz como en la guerra* (1960). *Un oficio del siglo XX* apareció bajo el sello de las Ediciones R, que dirigía Virgilio Piñera. Tiene 527 páginas y en el colofón se puede leer: “Este libro se terminó de imprimir en Febrero de 1963, Año de la Organización por Ediciones Revolución, La Habana, Cuba. La edición consta de 4.000 ejemplares. Precio del ejemplar \$3.00 moneda cubana”. El diseño pertenece a Raúl Martínez, quien además es autor de las ilustraciones del interior, que se han mantenido en las ediciones posteriores. Estas son, hasta la fecha, cuatro: la de Seix Barral (1973), la de La Oveja Negra (1987), la de El País-Aguilar (1993) y la de Alfaguara (2005). Asimismo forma parte de *El cronista de cine* (Galaxia Gutenberg, 2012), primer volumen de lo que serán las Obras Completas de Cabrera Infante. La única diferencia entre ellas es que la de El País-Aguilar incorpora dos trabajos que el autor no pudo localizar cuando preparó la cubana. En lo que se refiere a traducciones, existe, hasta donde me ha sido posible indagar, una al inglés publicada por Faber (Londres, 1991). Su título mantiene el original: *A Twentieth Century Job*.

Para quienes no hayan leído el libro, conviene decir que recoge una selección de las críticas cinematográficas que Cabrera Infante dio a conocer, entre 1954 y 1960, en la revista *Carteles* y el periódico *Revolución* (Marta Calvo, primera mujer del escritor, se había ocupado de guardar aquellos textos). Aparecieron firmadas como G. Caín, seudónimo que de acuerdo al autor debió adoptar porque un cuento suyo aparecido en 1952 en la revista *Bohemia* provocó que, debido a que incluía unas malas palabras, fuera “encarcelado, multado y forzado a dejar la Escuela de Periodismo por dos años”. Mucho tiempo después, le confesó en una entrevista a Emir Rodríguez Monegal: “La causa verdadera es que el Ministro de Gobernación de Batista, el gobierno mismo quería atacar a la publicación donde apareció el cuento, que era una publicación democrática y antibatistiana, y yo fui, simplemente, *the scape goat*, el chivo expiatorio, y lo digo en inglés porque ese fue el idioma en que estaban escritas las malas palabras”.

Desdoblamiento y juego de espejos

En esa misma entrevista, Cabrera Infante revela la verdadera razón que lo llevó a emplear aquel “nombre de capa y espada”: “Ese subterfugio, esa máscara del seudónimo tuvo su origen en que cuando yo comencé a escribir críticas de cine, no estaba capacitado para ello. Cuando digo capacitado, quiero decirlo especialmente entrecomillado, subrayado, como tú quieras, porque en Cuba, en esa época, funcionaba una invención de Lisandro Otero Masdeu, padre de Lisandro Otero, que era el Colegio de Periodismo (...) Había una «profesión», entre comillas, porque había «profesionales» de esa «profesión» que eran todo menos periodistas o todo menos escritores — incluso el primer «profesional», el colegiado número uno de ese Colegio fue nada más y nada menos que Fulgencio Batista, adulado mussolinescamente en esta época por todos. Era esencial tener un título para escribir en un periódico. Es decir, escribir de una manera periódica. Tú podías ser colaborador de un diario o una revista, pero no podías ser un colaborador *demasiado* frecuente (...) Eso era imposible en Cuba en los años en que yo empecé la crítica de cine. Por ello tuvo que empezar a ser anónima. Después, cuando muchos lectores quisieron saber quién escribía esas crónicas, procedí afirmarlas con un seudónimo. Y el seudónimo resultó, en este caso, mayor; tuvo un eco mucho más amplio que el de la simple asociación de esas dos sílabas”.

Sin embargo, lo que no hubiera pasado de ser simplemente una antología de críticas de cine se convirtió en un libro muy original. Cabrera Infante parte de la creación de un alter ego, el G. Caín que firmaba las críticas, y establece un juego de espejos sobre la realidad-irrealidad del escritor. Hay un desdoblamiento del crítico G. Caín y el joven escritor Guillermo Cabrera Infante, a quien el primero encomendó la tarea de reunir y prologar la recopilación de sus crónicas cinematográficas. Dicho en sus palabras, quiso “envolver al autor en un capullo existencial y considerar al crítico como ente de ficción”. Es decir, fue un intento de ficcionalizar a “ese crítico que no solamente era esencialmente distinto que yo, sino que había tenido su nacimiento y su muerte, cosa que yo compartía con él solamente a medias”.

La aportación de Cabrera Infante consiste, en primer lugar, en la escritura de tres textos insertados al inicio, en el medio y al final del libro. Se titulan “Retrato del crítico cuando Caín”, “Manuscrito encontrado en una botella... de leche” y “Réquiem por un alter ego”. En esos bloques, sobre todo en los dos primeros, el joven amigo de G. Caín se refiere, como es natural, a los textos que después leeremos. Los anota, los ubica, pero también los corrige, los contradice, los ataca. Varias de las crónicas además llevan una breve presentación redactada en similares términos. Así, la de la película italiana *El irresistible* dice: “a mí también me gustó este film”. Esta nota corresponde a la crónica sobre *Las vacaciones de Monsieur Hulot*: “decía un crítico que las peores películas hacían las mejores críticas: a veces, como ahora, esto no es del todo cierto”. Y la dedicada a *El viejo y el mar* va precedida de este comentario: “caín se lanza, a toda vela, en busca de la obra maestra perdida, y naufraga”.

Por otro lado, en esos textos redactados por Cabrera Infante se busca avalar y autenticar la existencia de G. Caín, así como aportar la estructura de puntos de vista contrapunteados que tiene el libro. Se evocan recuerdos, se mencionan amigos comunes, se citan cartas y palabras dichas por Caín, se describen sus hábitos: “Llegué a casa de Caín a la hora en que solía visitarlo: las tres de la mañana (lo supe porque por algún lado estaban tocando el vals *Las tres de la mañana*). Este Drácula de la crítica cinematográfica duerme las mañanas y luego se levanta, se mete en el baño, sale del baño y se mete en el cine: a veces se olvida de ponerse la ropa y se mete en el cine desnudo. Así, la madrugada es la única hora para hacerle una visita. Toqué muchas veces y cuando me iba, decepcionado, vi que la puerta estaba abierta. Entré y ya iba a gritar «¿Hay alguien en la casa?», pero vi luz en su cuarto de trabajo. Allí estaba la sabida pared llena de fotos: Marilyn Monroe desnuda en su calendario, Marilyn Monroe vestida en *Algunos prefieren quemarse* (es decir, casi desnuda), Marilyn Monroe forrada en pieles en la filmación de *Nunca fui santa* (es decir, casi vestida)”.

Un texto del que yo no me sonrojo para nada

En esas páginas redactadas por Cabrera Infante se refleja, por supuesto, la pasión cinéfila de G. Caín. Era un tema recurrente y casi obligado en sus conversaciones. Más aún, el cine había pasado a formar parte de su manera de ver la realidad cotidiana. Así, cuenta que “si Caín quería hacer corto un relato largo, simplemente decía: «Te voy a hacer la sinopsis»”. Y narra, entre otras muchas, esta anécdota: “Un 12 de octubre hablaba conmigo de cine; alguien llegó y dijo: «Un día como hoy Colón descubrió a América»; Caín interrumpió al intruso con violencia: «¡No vengas a introducir en la conversación ese *flashback!*». En una ocasión visité su casa. Al llegar, lo sorprendí enmarcando mi figura con sus manos, haciendo un cuadrado de índices y pulgares. Seguí mi camino, y Caín me atajó con una exclamación: «¡No te muevas!, que te me vas de cuadro». Más tarde oscurecía y quise dar luz a la habitación abriendo las persianas. El sol poniente le dio a Caín en el rostro y gritó: «¡Me has echado 20.000 *full-candles* en la cara!»”.

Ese carácter dialogístico y esa estructura anti convencional emparentan a *Un oficio del siglo XX con Tres tristes tigres*. De hecho, Cabrera Infante lo consideraba realmente su primer libro, aunque en propiedad no lo era. Y expresó que, al igual que le ocurre con su novela, “es un texto del que yo no me sonrojo para nada en las futuras ediciones y versiones que ha tenido”. Cuando salió la edición de El País-Aguilar, comentó en una entrevista aparecida en el suplemento cultural *Babelia*: “En

realidad es mi libro más querido. Un libro decisivo por el humor y porque pude separarme de la contingencia política en que fue escrito. *Un oficio del siglo XX* era un libro completamente libre, en el que están las disquisiciones políticas de G. Caín, pero en el que yo, como biógrafo del crítico, tenía una libertad total (...) Había una separación extraordinaria entre el individuo que yo había sido hasta los acontecimientos que dieron lugar a la clausura de *Lunes de Revolución*, y el escritor que yo me había empeñado ser a expensas de las críticas de G. Caín”. Un escritor, conviene agregar, en el que ya están presentes algunas de las que luego serán sus marcas de fábrica: el estilo personal y elegante, los juegos de palabra, el humor.

Con *Un oficio del siglo XX*, como señaló Rodríguez Monegal, el escritor hizo “una suerte de novela crítica, en la que una parte de Guillermo Cabrera Infante escribe un largo epitafio, ilustrado con ejemplos, sobre la otra parte que ha dejado de existir, en el sentido correcto (aunque tal vez metafórico) de que dejó de ejercer su oficio de crítico de cine”. Eso, sin embargo, no significó en modo alguno que el autor de *La Habana para un infante difunto* abandonase el cine. Este, lo reconoció más de una vez, fue para él una devoción, un fanatismo o una locura que le acompañó hasta el final de sus días. “Nunca me veo como un autor libresco porque entre los libros y la vida, siempre he escogido el cine”, expresó con su estilo inconfundible. En varias ocasiones reconoció que el cine fue algo esencial en su vida: “Yo tengo que agradecer mucho al cine, mucho más que a la literatura. El cine no solamente ha inventado mis sueños sino que me ha permitido habitarlos. Ha sido mi tabla de salvación; sin él lo hubiera pasado muy mal”.

Pasó entonces a ocuparse del séptimo arte como guionista y ensayista (espectador nunca dejó de ser: en la entrevista publicada en *Babelia* confesó que veía cinco veces más filmes que leía libros, pues primero con el video y luego con el dvd, se dio cuenta de que “la televisión era una forma fantástica para descubrir películas”). Entre los originales que forman parte de la colección especial de la biblioteca de la Universidad de Princeton, se hallan los guiones que escribió: *El Máximo!*, *The Mercenary*, *Birthdays*, *The Jam*, que nunca llegaron a rodarse. Sí se filmaron *Wonderland* (1967), basado en una historia de Garard Brach, y *Vanishing Point* (1971), que tuvo una buena acogida. En 1997 se realizó una segunda versión, que mantiene el mismo título y que protagonizó Viggo Mortensen. Su último trabajo como guionista fue *The Lost City* (2005), que dirigió Andy García. En cuanto a la otra faceta, sus ensayos sobre cine están recopilados en los libros *Arcadia todas las noches* (1978) y *Cine o sardina* (1997), a los que hay que sumar sus colaboraciones para volúmenes colectivos como *Diablas y diosas* (1990) y *Amores de película: Grandes pasiones que han hecho historia* (2002).

Escritor que hizo literatura con el cine

Pero incluso si Cabrera Infante se hubiese limitado a recopilar esos textos, eliminando el juego de máscaras que creó mediante el prólogo, el intermedio y el epílogo, *Un oficio del siglo XX* seguiría siendo un libro original. En sus manos, la crítica de cine se transformó en otra cosa, en un género nuevo. Ante todo, porque su análisis de las películas parte de una visión muy personal. A ello, se ha referido Mario Vargas Llosa, al señalar:

“Las críticas de cine son una parte inseparable de la literatura de creación de Cabrera Infante. Llamarlas «críticas» es ya desnaturalizarlas, porque ese membrete da la idea de unos textos cuya finalidad es analizar e interpretar unas obras a fin de hacerlas más accesibles al espectador. En realidad, todas las críticas de cine de Guillermo, pero sobre todo las reunidas en esa otra maravilla de libro que es *Un oficio del siglo XX*, son creaciones literarias, verdaderas ficciones, elaboradas utilizando la materia prima de unas películas que, al pasar a esos textos, se vuelven narraciones literarias, relatos tan sorprendentes, amenos y brillantes por su humor, sus juegos retóricos y sus hallazgos, como los cuentos y novelas que escribió. Como Manuel Puig, otro escritor que hizo literatura con el cine, Cabrera Infante se servía de las imágenes de las películas como otros escritores se sirven de sus recuerdos familiares o de los hechos históricos para construir una realidad que era autosuficiente, que existía y persuadía a los lectores de su verdad en función de sí misma”.

Pero ese reconocimiento del valor literario de esas páginas no debe llevar al error de leerlas solo como tales. En esas crónicas no solo hay destellos de humor detonante, vitalidad y brillantez de la escritura, juegos de palabra y erudición, sino también inteligencia, capacidad de análisis y elementos de juicio. Véanse sus crónicas sobre *Cuando vuelan las cigüeñas*, *Doce hombres en pugna*, *Despedida de soltero*, *La Strada*, *Las vacaciones de Monsieur Hulot*, *La quimera del oro*. A diferencia de los redactores de *Cahiers du Cinema*, que daban un protagonismo absoluto al director, Cabrera Infante se ocupa además de las aportaciones de actores, guionistas, directores de fotografía.

Es además capaz de ver con lucidez el mérito de directores y artistas que después iban a alcanzar notoriedad: Akira Kurosawa, Luis García Berlanga, Claude Chabrol, Andrzej Wajda, Louis Malle, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini. Asimismo advierte el carácter fundacional de algunas películas. Esto se puede ilustrar con el texto que dedicó a *Los 400 golpes*, de François Truffaut, y que es el último comentario que figura en el libro. No solo confirma lo que pensó cuando la vio por primera vez en México, que es una obra maestra, sino que afirma: “*Los 400 golpes* es el cine del futuro. Mientras se anticipa es necesario gozar de su delicada belleza, su tenue poesía, su lívida candidez: este también puede ser el último cine”. Las críticas ponen en evidencia su notoria admiración por el cine norteamericano, así como por Alfred Hitchcock. Entre la cinematografía de este último, sentía una declarada admiración por *Vértigo*, “no solamente el único gran filme surrealista, sino la primera obra romántica del siglo XX”.

¿Qué en algunas ocasiones se equivocó? Es cierto. Pero es algo que forma parte —y nunca mejor dicho— de los gajes del oficio, y a lo cual prácticamente ningún crítico ha logrado escapar. Él mismo admitió sus errores al cabo de los años, e incluso los señala autocriticamente en algunas de las notas que encabezan los comentarios. De todas esas equivocaciones, Cabrera Infante lamentó, en especial, “una, para mí vergonzosa, crítica a *Casablanca* en la cual pongo por los suelos a esa extraordinaria maravilla vista en La Habana en 1956”.

Pero en definitiva, y suscribo las palabras de Tomás Delclós, *Un oficio del siglo XX* “es un libro que despierta una adhesión inmediata no porque uno vaya a pensar lo mismo que Caín de todas las películas que comenta sino porque es un halago a la inteligencia y al placer de la lectura”.

La lengua de Caín

A manera de botón de muestra, he preparado una mini antología con fragmentos extraídos del libro de Cabrera Infante. Disfrútenla.

El diario de un cura rural no es un film, es un cilicio. Pocas cintas tan angustiosas, tan aplastantes, tan desoladoras como esta. Su intención es hacer padecer al espectador las angustias espirituales del pequeño cura de aldea, sin recurrir a la descripción externa, no hablando nunca de los sufrimientos del párroco, sino situando al espectador entre la sotana y el alma, junto al corazón encogido por el temor de Dios, agotado por el amor de Dios.

El magnífico matador es una magnífica muestra del *Arte de Ver una Película de Toros*: «Que sale el toro, cierre los ojos. Que no los cierre, se los cierra el sueño».

Locuras de verano (Summertime) es el último vehículo para conducir a Katherine Hepburn a la cima: después de verla no habrá que pensar mucho a la hora de escoger a la mejor actriz de Hollywood. Ella es el film. Sin ella no existiría. Sin ella y sin Venecia, claro.

Las vacaciones de Monsieur Hulot es una obra maestra del cine cómico. Y del otro también.

Camille es la misma cebolla banal con que lloró nuestra madre. Pero lo que la salvaba entonces del pañuelito empapado, del suspiro y el ridículo, es lo que la salva del olvido veinte años después: la delicada, sintética, hábil dirección de George Cukor (*La rubia fenómeno*, *Nace una estrella*) y la presencia —sublime para muchos; imposible para otros: ajena para el cronista— de Greta Garbo.

El problema de Harry o *El tercer tiro* (*The trouble with Harry*) es una cinta insólita. Es también la mejor de las cintas (en colores) de Alfred Hitchcock y junto con *Treinta y nueve escalones* y *Pacto siniestro* integra la trinidad malvada del macabro humor hitchcockiano: no hay peor muerto que el cadáver renuente.

Tan audaz que hace aparecer a *El tercer hombre* como académica y tan perfecta que *La dama de Shanghai* luce un ensayo inmaduro, *Mr. Arkadin* es la apoteosis de la intriga: un film de rara perfección: el *puzzle* para iniciados.

La Strada ha sido considerada un apéndice del neorrealismo. No hay tal. No hay más relación de este film con la realidad inmediata —que es a lo que aspira el neorrealismo, con el último término de la ecuación, el film-encuesta, donde el director es una especie de reportero policíaco-sociológico-económico y el actor, un hombre que acertó a pasar a la hora del *survey*— que la que pueda tener, por ejemplo, *La quimera del oro* con la realidad del Klondike y los *prospectors* del Yukon. Si a algo se acerca *La Strada* es a un neosurrealismo cristiano en que las viejas imágenes sorprendentes, el aura del sueño, el realismo mágico y el absurdo cotidiano, están puestos al servicio del amor.

Adán y Eva prueba que el único castigo al pecado capital es el bostezo.

Trapezio ha sido filmada en colores y con un reparto (Burt Lancaster, Gina Lollobrigida, Tony Curtis) como para atraer al cine a todos los espectadores: de un sexo, del otro y del otro. Pero eso es todo (...) La Lollo enseña su cuerpo con naturalidad, porque ella es en realidad una exhibicionista: si no cobrara el sueldo fabuloso que cobra en este film (\$200.000), todavía seguiría exhibiéndose. La única sorpresa legítima es que Tony Curtis puede actuar.

Calabuch es, hasta ahora, la mejor comedia del año. Pero también es algo más: *Calabuch* cala mucho. Debajo de su exterior fácil y lleno de pasos de risa hay toda una actitud de atenta observación interna. El cine español es el lazo en que se atraparán la conciencia del país. Primero ¡*Bienvenido, Mr. Marshall!*!, luego *Muerte de un ciclista* y hoy *Calabuch* (y en cierta forma reducida *Calle Mayor* e *Historias de la radio*) contribuyen como trompetillas —la trompeta reducida a la magna escala del humorismo— de Jericó a resquebrajar la gran muralla.

El sueño de una noche de verano es una fragante, hermosa y poética pantomima en la que Jiri Trnka (se pronuncia Trenka) ha tomado a Shakespeare como pretexto para iluminar el irresistible mundo de sus marionetas. Trnka —ahora en la mitad de su vida y con el aspecto de un bondadoso *patrón* normando o mejor todavía: un Stalin bonachón— es uno de los pocos poetas naturales del cine, y algún día se verá si debe envidiar algo a Walt Disney. Para mí, Trnka es casi un mago, y recuerdo con amor su versión de *El ruiseñor y el emperador*, el viejo cuento de Andersen, narrado por Boris Karloff con algo que no puede menos que ser descrito como maestría indescriptible.

3.1 En el terreno narrativo

Es un hecho que la inmensa mayoría de los filmes proyectados en público son filmes narrativos. Y la ‘aproximación temática’ es todavía hoy en día la dominante dentro del análisis empírico o crítico de los filmes. Como además, el relato filmico es un aspecto de los filmes que descubre códigos muy concretos, será adecuado iniciar este recorrido por la conexión entre análisis textual y narratología.

Los códigos del relato han sido estudiados de manera mucho más profunda que otros códigos, y el análisis filmológico ha podido beneficiarse, en este aspecto, de la herencia de la crítica y la teoría literarias. Ahora bien, tanto en el cine como en cualquier producción significativa, no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. Esta idea, que ya fuera expresada por Eisenstein y Bazin, fue reformulada por Metz al afirmar que “el verdadero estudio del contenido de un film debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido”. Sobre esta cuestión, Richard Monod ha propuesto una útil clasificación que distingue, en una obra determinada, tres tipos de cuestiones:

- 1- “¿De qué se habla?” (los temas)
- 2- “¿Qué se cuenta?” (la fábula)
- 3- “¿Qué se dice?” (el discurso o la tesis).³⁰

Para superar las dificultades del análisis de los temas, con su posible infinita variedad de personajes y características, se diseñaron métodos de análisis estructural de las obras literarias por parte de investigadores como Wladimir Propp (respecto a los cuentos maravillosos), Lèvi-Strauss (para los mitos) y Barthes (para los relatos). Nació el período estructuralista de la narratología, con el planteamiento, en la problemática de la narración, de las cuestiones de la enunciación y el modo del relato.

Otra aportación sugerente fue la de Algirdas-J. Greimas (1966) con su *análisis semántico de los relatos* y sus esquemas actanciales. Dado el limitado número de roles, entre ellos se establecen unas relaciones fijas, enclavadas en ejes de significado: destinador → **objeto** → destinatario



³⁰ Aumont y Marie, 1990:132.

Aquí, el eje que une al sujeto y el objeto es el del deseo (la búsqueda), mientras que el que une al destinador y al destinatario es el de la comunicación.

Considerada la *narración* bajo el aspecto de ‘acto narrativo productor’, su estudio es bastante reciente en literatura y más todavía en cine, donde los análisis se han ejercido sobre los enunciados, sobre los mismos filmes. Desde este nuevo enfoque, la *narración* reagruparía a la vez el acto de narrar y la situación real o ficticia en la que se inscribe este acto. Y pone en juego funcionamientos (actos) y el marco en que tienen lugar (situaciones). Estos conceptos los podemos relacionar con el resultado de la operación llevada a cabo por la semiología generativa para reformular el ya universal y muy práctico término de *diégesis* elaborado por Etienne Souriau en 1953.

Así, para Odile Bächler: “La diégesis es un conjunto de situaciones constituidas por individuos teniendo propiedades, entreteniéndose relaciones en diferentes localizaciones espacio-temporales” (Partiendo de la ‘teoría de las situaciones’ de Barwise y Perry. En *CinemAction* 47:49)

En el uso que aquí se da a las *situaciones* encontramos una provechosa idea para planteamientos metodológicos.

También será útil el concepto de ‘Programa Narrativo’ (PN). Inicialmente formulado por Greimas y Courtés, para el *Grupo de Entrevernes* (1982) se trata de “la sucesión de estados y cambios que se encadena a partir de una relación Sujeto-Objeto y de su transformación”. Esta articulación de los argumentos de un relato ha sido esquematizado por Vicente Peña³¹, quien sostiene que para reconocer la presencia de uno o más *PNs* en un relato audiovisual, será necesario que concurren:

- a) Miembros: los papeles actanciales o *sujetos* (cada uno ocupa una posición actancial) y los *objetos* (objetos propiamente dichos, sentimientos, conocimientos, situaciones,...), es el conjunto de valores que posee dicho objeto, que pasan al sujeto en cuyo poder está.
- b) Segmentos: relación (conjunción o disyunción) entre los sujetos y el objeto.
- c) Procesos: transformaciones de conjunción y de disyunción.

Cualquier *personaje* es considerado agente de su propia actuación. Es así en la medida que todo personaje actúa movido por *querer* conseguir un objeto.

El objeto-valor es el objeto principal de la transformación.

El actuar de un sujeto corresponde a lo que los semióticos llaman *performance*: acción con transformación de estado. La *performancia* es necesaria para que un *PN* se realice: ha de manifestarse un *hacer* realizado por un sujeto-operador capacitado para realizarla; ha de *saber-hacer*. A esta capacidad se llama *competencia*. Su adquisición es lo que se conoce como ‘*PN modal*’, cuyo *objeto* es dicha competencia.

³¹ *El programa narrativo en el relato audiovisual*, Univ. de Málaga, Málaga, 1998: 38-44.

Finalmente, “un relato audiovisual será considerado de carácter narrativo si en su manifestación se observa la presencia de, al menos, un *Programa Narrativo*” (1998:50).

Por otro lado, Stockinger reformulará el *PN* como responsable y vehículo de las formas de interacción entre dos sujetos, situándolo en el nivel semio-narrativo. Y planteará una compleja tipología.

Pasemos a otra relevante aportación de la narratología.

Hay una distinción ya clásica en la base de toda teoría de la enunciación, la efectuada por Benveniste (1966) entre la *historia*, “donde nadie habla, donde los sucesos parecen ser contados por ellos mismos” y el *discurso* que es “un modo de enunciación suponiendo un locutor y un oyente”. Precizando más, el *discurso* sería un relato que sólo puede comprenderse en función de su situación de enunciación, de la que conserva una serie de señales (pronombres, tiempos verbales,...), mientras que la *historia* es un relato sin señales de enunciación, sin referencia a la situación en la que se produce. Es un hecho que en el cine de ficción clásico, modelado por los grandes estudios de Hollywood, se esconden o enmascaran las huellas del *discurso* en beneficio de la captación acrítica de una *historia* que hace como si no existiera la instancia narrativa.

Quizás el primer aprovechamiento teórico de esta constatación se deba a Claudine Eizykman en 1976, al denominar como NRI (la forma narrativa-representativa-industrial) a la forma hollywoodense dominante en el cine mundial, tan sólo rechazada por el cine *independiente* que no pretende ocultar su matriz discursiva. Al año siguiente, Noël Burch retoma el concepto como MRI (modo de representación institucional), donde impera la *transparencia* del discurso filmico gracias a una particular codificación que se ha impuesto como “el lenguaje cinematográfico”, y es el que casi exclusivamente emplea el cine comercial.

Es conocido que Gérard Genette ha demostrado que un análisis minucioso distingue fácilmente lo que, en una novela, pertenece a la historia y lo que desvela la presencia del narrador. A partir de tal conclusión, la narratología cinematográfica se ha dedicado a identificar las *marcas de enunciación*.

Y otras vías abiertas por Genette son las de conceptualizar *la voz y el modo de la narración*, que da pie a los problemas de la *focalización* y *los puntos de vista*. Este último no es sólo el lugar desde el que se mira, sino también el modo en que se mira. Analizar un filme narrativo en términos de *puntos de vista* (o, lo que viene a ser lo mismo, de miradas) es centrar el análisis en lo que se llama ‘la mostración’. Es poner en evidencia la compleja relación existente entre el punto de vista de la instancia narrativa y el de los diversos personajes. Esta vía nos lleva a otro elemento clave: el espectador. Y su aceptación de lo que le narran.

3.2 El universo diegético

Una de las aportaciones más sugerentes sobre la narratividad procede del ya citado Genette, interesado en las relaciones entre un relato y los acontecimientos que éste cuenta, y en el acto de narración que lo produce. Así privilegia las acciones sobre los personajes. Para él:

* El *relato* sería el enunciado actualizado por el film considerado en su totalidad. Este relato se presenta con un comienzo y un final, entre los que se desarrolla una cadena temporal de acontecimientos entre unos personajes (agentes y pacientes) en un marco real (lugares y objetos). Además, todo relato se puede considerar como un discurso cerrado, que remite a la existencia de un 'sujeto de la enunciación' que ha producido el enunciado-relato y la de un 'lector modelo' capaz de actualizarlo con su cooperación.

* La *diégesis* o *historia*, el significado del contenido narrativo, que hace referencia a un universo semántico. Supone la base sobre la cual se ejerce el relato, y al que le confiere coherencia. Es un universo ficticio, con sus leyes propias, más o menos semejantes a las del mundo natural, evocado conjuntamente con toda una serie de obras anteriores.

El *universo diegético* comprende:

- a) Una serie de acciones
- b) Su supuesto marco (histórico, geográfico, social)
- c) El ambiente de sentimientos y motivaciones en los que se produce.

En esquema:

Enunciado material	RELATO
}	HISTORIA + lo que evoca = DIÉGESIS
	Significado

La representación del espacio y el tiempo en la imagen es una operación de orden narrativo: lo que se trata de representar es un espacio y un tiempo *diegéticos*, ficticios.

Y toda representación responde a enunciados ideológicos, que son culturales y simbólicos. Como dice Metz respecto al 'efecto diegético':

"El film tradicional se ofrece como historia, no como discurso. Sin embargo, es discurso, si se le refiere a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce sobre el público, etc; pero lo peculiar de este discurso, y el principio de su eficacia como discurso, reside justamente en borrar las marcas de su enunciación y disfrazarse en historia" (1977:113).

Se busca dar la impresión de que la historia se cuenta por sí sola, y de que el relato es neutro, transparente. Esto explica la regla clásica de prohibición de mirada del actor a la cámara, porque transformaría la historia en discurso, rompiendo el efecto de diégesis. El espectador debe ser 'invisible' y el discurso 'transparente'.

Respecto a la película en sí misma, se puede distinguir un *nivel mostrativo*, que se encarna en cada plano aislado, y un *nivel narrativo*, que se obtiene con el montaje de los planos entre sí. Así, la verdadera narración sólo aparece en el transcurso de una lectura continua, que anule la autonomía de los planos.

3.3 Relaciones entre Relato / Historia

La sistematización de los ‘puntos de vista’ narrativos en el cine requiere una serie de matizaciones, porque la casuística es amplia. En primer lugar, debe distinguirse la primera persona visual (expresada por el punto de vista de la cámara subjetiva) del narrador verbal. Es raro que no se vea físicamente al narrador, ya que lo normal es que en los relatos narrados en primera persona, aparezca el narrador como personaje (es decir, en tercera persona) incurriendo en una contradicción ante el espectador. Por otra parte, muchos films se construyen en un régimen mixto, pues en el marco de una historia en tercera persona se integran varios relatos en primera persona, como sucede en las clásicas *Ciudadano Kane* y *Rashomon*. Y la importancia del punto de vista es triple: como creación estética, como significación y como expresión ideológica.

Pero la información determinante para establecer la identidad del narrador procede de la banda sonora, se trate tanto de un cuerpo invisible y anónimo, de un comentador que jamás aparece en el campo óptico -como sucede tradicionalmente en el cine documental y en los noticiarios- o, en la fórmula más frecuente, que el narrador sea una persona visible, que o bien explica a otro/s personaje/s de la ficción una historia, o bien se expresa en monólogo interior. Este *narrador oral* es una extensión de una convención novelesca, cuyo personaje portavoz suele denominarse *segundo yo del autor* o *metanarrador*. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la novela, puede ser un mero recurso utilizado en un momento u otro del film para conseguir una serie de efectos, pudiendo ser abandonado siempre que haga falta.

En cuanto a las *relaciones entre el Relato y la Historia*, se establecen: ORDEN y DURACIÓN (de los acontecimientos), y MODO (un relato puede proporcionar más o menos información sobre la historia que cuenta, puede proporcionarla desde un determinado punto de vista y filtrarla a través de un personaje).

Esta última relación, explicitada ya en la teoría literaria desde finales del pasado siglo, ha sido formalizada por Genette de manera clara, prefiriendo los términos ‘foco de narración’ o *focalización* al de ‘punto de vista’, y distinguiendo entre ‘narrativas no focalizadas’ (toda la narrativa de corte clásico) y las ‘narrativas focalizadas interna o externamente’. Para él, es necesario responder a dos preguntas previas (unidas en la literatura, separadas muchas veces en el cine) a propósito de la cuestión de la perspectiva narrativa:

¿Cuál es el personaje que asume el punto de vista que orienta esta perspectiva? Esto es: ¿Quién ve?

a) Un narrador omnisciente que dice más de lo que saben los personajes. *Relato no focalizado*.

b) Un narrador que no dice más de lo que ve o sabe un personaje. *Relatos de focalización interna*, que puede ser *fija* cuando se elige un personaje y no se abandona su punto de vista en toda la obra, *variable* cuando el punto de vista pasa de un personaje a otro, y *múltiple*, cuando los mismos acontecimientos son contados por varios personajes según sus particulares puntos de vista.

c) Un narrador que dice menos de lo que saben los personajes. *Relatos de focalización externa*, donde los personajes y los acontecimientos son considerados desde el exterior, por una especie de testigo inocente e ignorante. A este tipo pertenece la mayoría de los films, el encuadre coincide con la mirada del narrador.

Relaciones hipertextuales

Por último, para el análisis filmico puede ser muy útil lo que Genette llama *hipertextualidad*, que es la relación entre un texto, al que designa como ‘hipertexto’, con un texto anterior o ‘hipotexto’ que el primero transforma, modifica, elabora o amplía. Así, una adaptación filmica sería un hipertexto derivado de la novela, cuento o hipotexto preexistente, que ha sido transformado por operaciones de selección, añadido, modificación y actualización. Al trasladar la obra literaria al cine, aunque cambie totalmente su estructura superficial, su forma narrativa se mantiene similarmente reconocible. En este sentido, Bazin hablaba de la “refracción de una novela en el cine”, pocas veces bien conseguida. Entre los especialistas, se alaban como excelentes adaptaciones las del *Diario de un cura rural* (de la novela de Bernanos al film de Bresson) y de *El Proceso* (de Kafka a Welles).

El problema que se plantea es materializar el texto original literario a través de la tecnología del arte audiovisual, se trata de transformar un sistema de signos a otro. No se reduce a una traducción, sino que es una nueva creación. El resultado supone una visión del mundo nueva y una integración estética nueva. Y toda adaptación cinematográfica es una interpretación subjetiva.

Volviendo a la integración del espectador a la narración cinematográfica, ésta puede ser abordada desde una perspectiva psicoanalítica.

3.4 Modificaciones filmicas

Pasemos ahora a considerar las diversas posibilidades de intervención inter-textual. Por un lado tenemos el caso de los relatos cortos, que se deberán ampliar para cubrir con la duración estándar de los filmes comerciales. Por otro, cuando el hipotexto a filmar es una novela, será necesario sintetizarla, salvo que se siga el singular ejemplo de Erich Von Stroheim cuando rodó desde la primera a la última página de *Greed* (*Avaricia*), obteniendo tantas horas de metraje que le resultó inviable montar un filme para el circuito de distribución, quedando gravemente mutilada esta obra rupturista al ser reducida a un tiempo de proyección normal.

Comenzaremos por las modificaciones del relato original efectuadas en el guión literario del filme, para seguir luego con los otros cambios que se pueden ejecutar durante el rodaje y posterior montaje.

1 Cambios en el guión respecto al hipotexto literario

Respecto a las *acciones, personajes, elementos y conceptos*, se pueden llevar a cabo:

SUPRESIONES, ADICIONES, CAMBIOS,
TRASLADOS EN EL ORDEN DEL RELATO y
DESDOBLAMIENTOS o CONCENTRACIONES.

2 Variaciones del rodaje respecto al guión

Las mismas posibilidades

3 Material filmado, pero suprimido en el montaje

Y en una misma obra fílmica pueden intervenir todas las actuaciones.

3.5 Tipologías de adaptaciones filmicas

En el estudio sobre cualquier fenómeno, es necesario clasificarlo o distinguir entre las posibles categorías en las que se puede dividir. Sobre las adaptaciones se han elaborado numerosas tipologías, desde la precursora y más bien difusa de Pío Baldelli, basada en los grados de autonomía respecto al texto original, con su crítica al "híbrido que pretenda dinamizar el estático texto teatral o literario con las acrobacias de la cámara y la variación de los escenarios", y su opinión de que "el director traduce en visibilidad las sugerencias verbales del texto" (1966:34 y 216), hasta otras más ajustadas, pero que apenas se alejan del debate sobre la *fidelidad* o *infidelidad* del filme al texto de partida.

Entre las diversas propuestas se pueden destacar las de:

G. Wagner (1975), quien distingue entre: transposición, comentario, analogía.

D. Andrew (1984): fidelidad de transformación, intersección, préstamo.

G. Bettetini (1986): traducción, transposición, ideológica, desplazamiento, pretexto.

A. García (1990): fidelidad, transposición, libre.

Purificación Fernández (1993), -centrada en la relación del cine con la literatura inglesa-: transposición, reinterpretación, re-elaboración analógica.

A. Helbo (1997), -relacionando cine con teatro-: grado cero, reconstrucción, reconstrucción creativa, creación.

En resumen, según Pérez Bowie, "los intentos de distinguir entre los diversos grados de fidelidad que el filme guarda en relación con el texto-fuente, llevan a diversas tipologías, que vienen a ser variantes más o menos matizadas de la tríada '**ilustración / recreación / creación**'" (2003:12).

* Finalizaremos este abordaje con **una nueva propuesta** que amplíe el marco de referencia con nuevos ejes de separación. Nos fijaremos en el proceso de construcción de una *visibilidad* del universo diegético compartido, que se manifiesta en la creación plástica de una red de *trans-signos* o sistemas de equivalencia literario-audiovisual, de diversa densidad semántica.

Para ello, vamos a diferenciar y agrupar los diferentes elementos de la estructura de relaciones entre hipotextos literarios y sus "transferencias creativas" o *adaptaciones* que los convierten en hipertextos audiovisuales, **en una escala de creciente densidad de signos compartidos**, mediante un sencillo esquema en el que no se incluyen las subdivisiones de las categorías. Por último, cada una de ellas se ejemplifica con un filme prestigioso, lo que demuestra que en cualquiera pueden surgir obras de calidad:



“Otelo” (O. Welles)

CLASIFICACIÓN DE LOS TEXTOS FÍLMICOS RESPECTO A LAS ADAPTACIONES:

A) CARENTES DE HIPOTEXTO

- 1- **IMPROVISACIÓN** : Prácticamente sin guión
Modelo: *8 1/2* (1963) de F. Fellini
- 2- **INVENCION** : Según guión del propio realizador
Modelo: *Fresas salvajes* (1958) de I. Bergman

B) APENAS SE RELACIONAN CON EL HIPOTEXTO

- 3- **INSPIRACIÓN** : Lejana influencia
Modelo: *La regla del juego* (1939) de J. Renoir

C) PARTEN DE UN HIPOTEXTO CONCRETO

- 4- **VERSIÓN** : Se reconstruye libremente la historia
Modelo: *Apocalypse now* (1979) de F. Ford Coppola
- 5- **RENOVACIÓN** : Se modifica ligeramente la historia
Modelo: *El Proceso* (1963) de O. Welles
- 6- **RECREACIÓN**: Se representa la historia con aportaciones
Modelo: *Las Hurdes* (1933) de L. Buñuel
- 7- **ILUSTRACIÓN** : Fidelidad absoluta
Modelo: *Avaricia* (1924) de E. von Stroheim

D) PARTEN DE DOS O MÁS HIPOTEXTOS

- 8- **REFUNDICIÓN** : Se integran diversas historias
Modelo: *Campanadas a medianoche* (1965) de O. Welles

E) DOS O MÁS FILMES CON EL MISMO HIPOTEXTO

- 9- **MULTIPLICACIÓN** : Filmes aislados o conectados
Modelo: *Amistades peligrosas* (1988) de S. Frears y *Valmont* (1990) de M. Forman.
- 10- **REPETICIÓN** : Se rehace un filme anterior o "remake".
Modelo: *El hombre que sabía demasiado* (1934 y 1956) de A. Hitchcock.

Comparación de adaptaciones del *Macbeth* de Shakespeare:

Macbeth (O. Welles, 1948)



Trono de sangre (A. Kurosawa, 1957)



=

Situación dramática: asesinato rey (elipsis)

Esposos protagonistas

Teatralidad

Escenario único

Movs. cámara de seguimiento

Blanco/Negro

Chillido búho

Noche

Ω

Occidente	Localización geográfica	Japón
Exterior	Escena	Interior
Si	Diálogos	No
Viento, truenos, campana	Ruidos	No
No	Música	Sí
Normal	Ritmo	Pausado
Puñal	Arma	Lanza
Contrastada, sombría	Iluminación	Homogénea, tenue
Negras	Vestimentas	Blancas
2	Personajes	3
Un pl. secuencia	# Planos	Diversos
Prof. Campo + cortos	Tipo planos	Generales
Contrapicado	Angulación	Pic + Frontal
No	Inserto	Luna
Él	Manchas de sangre	Ella
No	Acciones secundarias	Mujer se lava, coloca arma
...	Reacciones protagonistas	...

Aportaciones al análisis audiovisual

Dadas las dificultades para llevar adelante una eficaz estrategia analítica que nos permita desvelar los significados presentes en una obra audiovisual, será útil aprovechar las herramientas que aportan diversas disciplinas científicas.

4.1 Semiología del cine

Método Estructuralista: Desvelar la estructura profunda subyacente en una determinada producción significativa, responsable de su forma manifiesta.

Semiología del cine: Buscar en cada texto audiovisual los códigos que regulan su mensaje. Las codificaciones cinematográficas posibilitan diversos niveles de significación (tamaño planos, movimientos, angulación, cromatismo, iluminación, montaje, sonidos...); y las codificaciones sociales que están representadas nos aportan claves más amplias para la interpretación.

Una nueva y fértil orientación surge del método estructuralista puesto a punto por Claude Lévi-Strauss en 1958, y que buscaba desvelar la estructura profunda subyacente en una determinada producción significativa, responsable de su forma manifiesta. La aplicación del análisis estructural al filme fue propuesto por Roland Barthes tan pronto como en 1960, y las herramientas conceptuales necesarias fueron aportadas por Umberto Eco (1968) al considerar a los fenómenos de comunicación como sistemas de signos, que pueden estudiarse relacionando cada *mensaje* concreto con los *códigos* generales que regulan la emisión y la comprensión.

Sentadas la bases teóricas, Raymond Bellour publica en 1969 en *Cahiers du cinéma* (#216) su célebre análisis plano a plano de un fragmento de *Los pájaros* de Hitchcock. Su punto de partida teórico es que “el filme es, como todo objeto de comunicación un sistema de signos”, y tratará de demostrar con este ejemplo,

“como el sentido nace en la sucesión del relato en imágenes por la doble presión de la repetición y la variación, jerarquizadas por un principio lógico de la simetría y la asimetría” (1969:25).

Para ello, estructurará las oposiciones resultantes de aplicar a las imágenes varias categorías dicotómicas:

- el encuadre del plano:
- la mirada de los personajes: ver - ser visto;
- el movimiento de la cámara: fijo - móvil.

Titulado su ensayo “*Les Oiseaux: analyse de une séquence*”, se reproduce parcialmente a continuación:

Aportaciones al análisis audiovisual

Dadas las dificultades para llevar adelante una eficaz estrategia analítica que nos permita desvelar los significados presentes en una obra audiovisual, será útil aprovechar las herramientas que aportan diversas disciplinas científicas.

4.1 Semiología del cine

Método Estructuralista: Desvelar la estructura profunda subyacente en una determinada producción significativa, responsable de su forma manifiesta.

Semiología del cine: Buscar en cada texto audiovisual los códigos que regulan su mensaje. Las codificaciones cinematográficas posibilitan diversos niveles de significación (tamaño planos, movimientos, angulación, cromatismo, iluminación, montaje, sonidos...); y las codificaciones sociales que están representadas nos aportan claves más amplias para la interpretación.

Una nueva y fértil orientación surge del método estructuralista puesto a punto por Claude Lévi-Strauss en 1958, y que buscaba desvelar la estructura profunda subyacente en una determinada producción significativa, responsable de su forma manifiesta. La aplicación del análisis estructural al filme fue propuesto por Roland Barthes tan pronto como en 1960, y las herramientas conceptuales necesarias fueron aportadas por Umberto Eco (1968) al considerar a los fenómenos de comunicación como sistemas de signos, que pueden estudiarse relacionando cada *mensaje* concreto con los *códigos* generales que regulan la emisión y la comprensión.

Sentadas la bases teóricas, Raymond Bellour publica en 1969 en *Cahiers du cinéma* (#216) su célebre análisis plano a plano de un fragmento de *Los pájaros* de Hitchcock. Su punto de partida teórico es que “el filme es, como todo objeto de comunicación un sistema de signos”, y tratará de demostrar con este ejemplo,

“como el sentido nace en la sucesión del relato en imágenes por la doble presión de la repetición y la variación, jerarquizadas por un principio lógico de la simetría y la asimetría” (1969:25).

Para ello, estructurará las oposiciones resultantes de aplicar a las imágenes varias categorías dicotómicas:

- el encuadre del plano:
- la mirada de los personajes: ver - ser visto;
- el movimiento de la cámara: fijo - móvil.

Titulado su ensayo “*Les Oiseaux: analyse de une séquence*”, se reproduce parcialmente a continuación:

71. Plan d'ensemble. (Mich ou / F / L).
 Le visage de Mich est sur le droite.
72. Gros plan. (Mich, voyant / F / P).
 Sourire de Mirene qui regarde Mich. Vue d'ensemble.
73. Plan général, mouvement. (Mich ou / M / L).
 Le visage dissout le jour.
74. Gros plan. (Mich, voyant / F / P).
 Mirene sourit.
75. Plan d'ensemble, mouvement. (Mich ou / M / L).
 Le visage dissout le jour au moment où Mich apparaît à l'écran-gauche, elle l'accompagne en panoramique sur le droite, tandis qu'il court vers l'avant de la scène où il s'arrête en position d'attente.



76. Gros plan. (Mich, voyant / F / P).
 Mirene sourit, son regard change quand elle voit les yeux.



77. Plan général. (Mirene / F / L).
 Le ciel. Une mouette en vol au premier plan gauche; elle est vers l'écran-gauche droit.
78. Plan rapproché. (Mich, voyant / F / P).
 Sur Mirene: la mouette vole vers le premier plan droite et la laisse à la fin, sortant vers l'écran-gauche droit.



79. Plan général. (Mirene / F / L).
 Vue de la mouette au premier plan droite, en direction de l'écran-gauche.
80. Plan d'ensemble. (Mich, voyant / F / L).
 Mich, qui tient sur le quel, son attention Mirene, face écran.
81. Plan rapproché. (Mich, vue - voyant / F / P).
 Mirene qui tient porte le main à sa tête, la scène et regarde son père.
82. Gros plan dissout. (Mich, voyant / F / P).
 Du large sur l'océan près de Mich.



83. Plan général avec pans. (Mich voyant / M / L).
 Le caméra panoramique vers le bas gauche sur Mich, qui sourit dans une brèche de grille à l'écran-gauche.
84. Plan général à moyen, glissement. (Mich, Mich, vue/M/L/P).
 Mich, à l'écran-gauche droit de la scène, s'approche du canot de Mirene et l'agrippe en l'élevant au premier plan. Mirene se tient le bras et se penche vers le gauche; il s'agit presque d'elle pour l'écarter à sa terre.



Mich: « Ça va... »
 Mirene: « Ou, je sais... Pourquoi elle fait ça, à votre avis? »
 Le caméra panoramique vers le bas à droite tandis qu'il se déplace vers l'écran, le caméra se suit en panoramique tandis qu'elle meurt.
 Mich: « C'est la pire chose que j'ai jamais vue! Je ne suis pas, elle m'a paru se jeter sur vous accidentellement. Ça, tout compris, il faut s'écarter de vous. Ça, c'est la seule fin... »
 Elle se tient le bras d'un air douloureux, Mich entre en plan rapproché en le soutenant, tandis que le caméra panoramique sur le droite en lui suivant. Le dissout en l'océan, le caméra avance en travelling et panoramique sur le droite, et s'arrête dans une prise de la porte du bureau des Mirene. Une porte de bureau.
 Pêcheur: « Où est-ce qui est arrivé, Mich? »
 Mich: « Une mouette l'a blessée. »
 Pêcheur: « Une mouette? »

Muy poco después, en 1971, Metz responde a los interrogantes teóricos suscitados por su maestro Barthes, definiendo al *código* como aquello que en el cine hace las veces de ‘lengua’ y profundizando en la noción de *codificaciones cinematográficas*, que posibilita describir la multiplicidad de los niveles de significación existentes en el ‘lenguaje cinematográfico’.

Así nace la *semiología estructural del cine*, caracterizada por su énfasis en la literalidad, en referirse al cuerpo material del filme. En palabras de Pierre Sorlin:

“La semiótica clasifica los tipos de signos o de índices utilizados en el cine, los reagrupa en la medida en que permutan los unos con los otros y por consiguiente se alinean en una misma categoría, y, por último, considera sus modos de articulación, pretende elaborar modelos y mostrar cómo esas combinaciones de elementos simples llegarán a producir una significación” (1985: 49).

Su uso abrió nuevas vías a los investigadores que se limitaban al estudio de los argumentos, temas y personajes, al permitirles dominar la imagen (precisando los signos cuya combinación es un filme, y después de haberlos clasificado, operar una o varias *lecturas*). Pero también llegó a convertirse en una moda/manía que no tenía en cuenta que si bien la imagen posee, potencialmente, la condición de signo, no siempre lo es.

Otra aportación de Metz fue la de considerar a los mensajes filmicos como textos, dando lugar a una nueva categoría de análisis del filme: *el análisis textual*. Esto favoreció el abordaje del estudio del filme desde la semiología, al considerarlo, en tanto que objeto significativo, como unidad de discurso. En 1977, Roger Odin definió el *análisis textual* mediante tres características:

“No es ni evaluativo ni normativo, dedica una particular atención al funcionamiento significativo del filme y concede tanta atención al método que utiliza como al objeto de su estudio” (Aumont y Marie, 1989:123).

Para estos mismos autores, son sólidas y fundadas las grandes críticas que se le han hecho al *análisis textual*:

- 1- Su pertinencia se limitaría al cine narrativo más clásico.
- 2- Favorecería la afición a practicar la disección únicamente por sí misma.
- 3- Se olvidaría excesivamente del contexto (producción y recepción) en el cual se inscribe el filme estudiado.
- 4- Finalmente, y quizás sea lo más importante, correría el riesgo de *reducir* el filme a su sistema textual, de momificarlo, de ‘matarlo’.

Ahora bien, “Ninguna de estas críticas nos parece decisiva. Si el análisis textual puede ser objeto de una mala utilización, será menos por una excesiva formalización que por la falsa simplicidad de sus principios [...] Tanto la semiología como el análisis textual nos han comunicado la idea de que un texto se compone de cadenas, de redes de significados que pueden ser internos o externos al cine: en breve, que el análisis no tiene nada que ver con un *filmico* o un *cinematográfico* entendidos únicamente en su pureza, sino *más bien* con lo *simbólico*” (*Ib.*:124-6).

4.1a Nick Browne analiza el lugar del espectador y la información que le ofrece la retórica de las miradas, en una secuencia de *La diligencia* (John Ford, 1939)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

4.2 La intertextualidad

Como base de partida, tenemos que no se puede proceder al estudio de un artefacto cultural como si se tratase de una isla perdida, sujeta a un autosuficiente aislamiento. Hay que tener en cuenta la relación necesaria de cualquier expresión cultural con otras expresiones, eso que Bajtin define como *dialogismo*, considerada dicha expresión como cualquier 'complejo de signos'.

Siguiendo a Stam (1999:232-3), "el concepto de dialogismo sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de formas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos". Así, para Kristeva, todo texto forma un 'mosaico de citas', que no se pueden reducir a meras influencias. Por su parte, para Michael Riffaterre se trata de: "La percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que le han precedido o seguido".

Por último, para Zunzunegui (1996:52) la *intertextualidad* es un espacio de ecos y relaciones que sitúan a toda obra en el centro de una red de cuya adecuada identificación depende una notable dimensión del efecto estético de una película. Y del 'emocional', podemos añadir.

Así, **el intertexto de un filme se puede considerar que consiste en:** los géneros con los que se relaciona; los filmes sobre motivos y temas similares; los filmes basados en el autor del relato literario; los otros filmes del director; los del guionista; los de su nacionalidad de producción; los de ese período histórico; los situados en el mismo ámbito geográfico; los de los protagonistas; etc. Se trataría de todas las 'series' dentro de las que este texto concreto está situado. Se puede hacer corresponder con los *marcos intertextuales* de Eco, o sea, los diversos marcos de referencia invocados en el lector, que autorizan y orientan la representación. La *intertextualidad* es un valioso concepto teórico en la medida en que conecta al texto concreto con otros sistemas de representación.

INTERTEXTUALIDAD

Ocho apellidos amazónicos o los padres del loro

RÍO 2

Dirección: Carlos Saldanha.

Animación.

Con las voces de: Jesse

Eisenberg, Anne Hathaway.

Género: comedia. EE UU, 2014.

Duración: 101 minutos.

J. C.

En *Río* (2011), el director Carlos Saldanha, uno de los puntales del estudio Blue Sky, formulaba una declaración de amor a su Brasil natal que se convertía en arma de doble filo: por un lado, servía un espectacular homenaje, coreográfico y sensualista, al segmento *Aquarela do Brasil* de la disneyana *Saludos amigos* (1942); por otro, presentaba una desastrosa y desgana colección de personajes humanos, indigna de su afortunado reparto animal, y caía en el folclorismo de parque temático (embelleciendo incluso las favelas). La secuela demuestra que Saldanha ha sido consciente de esas debilidades.

Río 2 se olvida (bastante) del universo humano para explotar a fondo el carisma de los mejores personajes de la saga y proponer nuevas incorporaciones tocadas por el ingenio y la expresividad exuberante: el trío de villanos que forman un oso hormiguero chapliniano, una rana supuestamente venenosa y coqueta y Nigel, el galán de culebrón caído y reconvertido casi en antagonista shakespeariano, es todo un hallazgo.

No obstante, la tendencia a explotar hasta la extenuación fórmulas narrativas de eficacia probada convierte a *Río 2* en la segunda película —la otra es *Ocho apellidos vascos*— que, en la presente cartelería, reitera el modelo de *Los padres de ella* (2000). La forma, por suerte, vence aquí al fondo.

Greta Gerwig, protagonista y coguionista de *Frances Ha*.

La vida es una mudanza

FRANCES HA

Dirección: Noah Baumbach.

Intérpretes: Greta Gerwig, Mickey Sumner, Michael Esper, Adam Driver, Michael Zegen.

Género: comedia. EE UU, 2012.

Duración: 86 minutos.

JAVIER OCAÑA

La influencia de Woody Allen en el cine contemporáneo no tiene fin. Y, sin embargo, a pesar del reflejo, a pesar de la evidencia, de vez en cuando sale un aparente simulador que, paradójicamente, revela una maravillosa autenticidad. Por ejemplo, Noah Baumbach.

En *Frances Ha*, el autor de las magníficas *Una historia de Brooklyn* (2005) y *Margot y la boda* (2007), excéntricas, luminosas y, al mismo tiempo, desesperanzadoras películas alrededor de la familia, y coguionista de *Life aquatic* y de *Fantástico Mr. Fox*, ambas dirigidas por Wes Anderson, se centra esta vez en una veintañera neoyorquina que bien podría ser la sosia del joven Woody de *Annie Hall*, *Man-*

hattan y *Recuerdos*: una chica maravillosamente descentrada, amorosamente torpe, fundamentalmente excéntrica, ni guapa ni fea sino todo lo contrario, de la que te acabas enamorando sin remedio. Las letras blancas sobre fondo negro que inician la película, tipografía casi exacta, y las que van dando paso a los distintos capítulos de la odisea por la ciudad de la protagonista, enmarcados cada uno en un cambio de casa, en un cambio de barrio, remiten de forma clarísima al cine de Allen. También el tono de comedia con tintes complejos e incluso dramáticos, armada sobre las excentricidades de su joven criatura. Pero siempre hay algo que se separa de Allen para convertirlo en puro Baumbach. Como esa insólita, casi mágica, utilización de la banda sonora, nada acomodaticia, siempre pertinente con el tono de la secuencia, aunando elegancia y estrambote para acabar conformando un universo cómico con un afilado matiz dramático alrededor del doloroso devenir de una joven bailarina sin la suficiente bri-

llantez para dejar de ser una suplenente, de una chica que a veces ni siquiera sabe controlar su simpatía, de una mujer guapa pero no tanto, de una persona con aspiraciones de primera, siempre relegada al segundo plano, de un ser que ambiciona la independencia mientras quiere estar rodeada de amistad, que busca y busca la cúspide. Una contradicción. Quizá como todos nosotros. Una chica que borda Greta Gerwig, musa del llamado *cine mumblecore*, algo así como la puesta al día del cine de guerrilla de palabrería e identificación.

En glorioso blanco y negro, *Frances Ha*, prima hermana gamberra de la alemana *Oh boy*, se constituye así como un soplo de autenticidad salido de un terreno tan reconocible como el del *Woody* de finales de los años setenta, de conversaciones de apariencia intrascendente que esconden una gran complejidad, de charlas sobre los grandes temas del ser humano desplegadas sin alharacas. Una película de apariencia sencilla y espectacular armazón emocional.

Terror de supervivencia

PURGATORIO

Dirección: Pau Teixidor.

Intérpretes: Oona Chaplin, Andrés

Gertrudix, Sergi Méndez, Ana

Fernández, Marc Costa.

Género: terror. España, 2014.

Duración: 85 minutos.

J. O.

Contradiendo a McLuhan, el medio no es el mensaje. Al menos en determinadas propuestas cinematográficas. Y *Purgatorio*, debut en el largo del hasta ahora cortometrajista y director de segunda unidad Pau Teixidor, lo demuestra. Un trabajo que viene rodeado (y eso es fantástico) de la aureola de las

nuevas posibilidades del cine como producto transmedia, con nuevos modelos de explotación, además de haber sido realizado con poquísimos recursos (apenas 200.000 euros), lo que vendría a demostrar que, como en *Stoc-kholm*, lo importante no es la pasta gastada, sino la calidad del contenido, pero que al final, unos cuantos escalones por debajo de la propuesta de Rodrigo Sorogoyen, se queda corto en su esencia: la película en sí misma. A *Purgatorio*, digna pero limitada, profesional, pero poco brillante, le falta eso que diferencia algo pasajero de algo que deja poso. Y eso que no tiene, quizá sea el mal rollo.

Con una estupenda alegoría como base (el purgatorio sería vivir eternamente en una urbanización del extrarradio, tipo Seseña, comiendo sándwiches de pavo, montando muebles de Ikea, entre cajas, un garaje inhóspito y sin apenas vecinos), el relato se queda sin embargo en el mínimo, a pesar de que el notable trabajo de Oona Chaplin la engrandece por momentos. Al guión de Luis Moreno le faltan dos, tres secuencias, giros, subtextos, diálogos, sorpresas, que, más allá del buen manejo de la cámara y de la tensión de Teixidor, conviertan a la película en algo verdaderamente aterrador. En un ejercicio quizá

más alargado que minimalista, se demuestra un cuidado del detalle (los sonidos de los timbres, alarmas, móviles) y juega bien con la combinación de la maldad infantil y el peor drama que pueda existir, pero a esa unión de *semilla polanskiana* y de *giallo* en piso de gotelé y aglomerado le falta algo de complejidad para cuajar. Quizá una dosis mayor de perversidad, que la hubieran hecho llegar en esa lucha niño-adulto adonde sí lo hacían *Birth*, de Jonathan Glazer, y *La huérfana*, de Jaume Collet-Serra. O ser directamente *Polanski*, capaz de sobrecoger simplemente con el plano de una pared en blanco.

4.3 Ingredientes biográficos

La intertextualidad y lo biográfico

Demetrio E. Brisset
Universidad de Málaga

S

i equiparamos la obra cinematográfica con un *texto fílmico*, una buena herramienta analítica operativa serán los *Análisis Fílmicos*, como confluencia teórico-práctica de:

- Antropología visual, que aporta que "la representación no es un espejo de la realidad" ya que la significación de los mensajes icónicos está culturalmente determinada, son "dispositivos codificados" que al leerlos como *textos*, para su interpretación dependen de los *contextos*, tanto el de su construcción como el de la recepción; y su interés por desvelar las "políticas de la representación" dominantes.
- Ciencias de los símbolos, como semiótica, iconología y psicoanálisis.
- Otras ciencias sociales, como la sociología y la historia, especialmente en su vertiente biográfica.

Aquí se propugna un análisis fílmico que considere las relaciones entre textos, contextos e *inter-textos* (grupo de obras relacionadas); así como el reflejo biográfico.

ANTECEDENTES

En lo que respecta a los análisis fílmicos, el precedente aquí invocado es el de Bellour sobre una secuencia de *Los Pájaros* de Hitchcock (1963), cuando descubre en la relación dual de su pareja de *héros*:

La dialéctica hitchcockiana del deseo y de la ley que se muestra bajo la figura reversible del culpable y del falso culpable, unidos por la recíproca sujeción a la prueba de la que Los pájaros ofrecen un renovado escenario al desplazar el esquema policiaco al nivel del símbolo, para marcar en él más claramente la realidad del fantasma (Bellour, 1969: 38).

Sin seguirle en el análisis plano a plano ni en su búsqueda de las repeticiones formales, se le puede acompañar en su exploración de lo simbólico, y en su identificación de la dualidad de la culpabilidad como *impulso* narrativo. Comenta Narboni a propósito de este análisis, que es un “empeño de atravesar la estructura para reencontrar lo *ausente*, de lo que ella es la envoltura”; y entonces hallar ese espacio “designado por Foucault como el vacío del que toda representación obtiene su posibilidad”, o el que Lacan definía como “lugar del desconocimiento” (Bellour, 1969:39). Que podríamos relacionar con los sentimientos, ese *tercer sentido* de Barthes: *el obtuso*.

Otras propuestas de análisis textuales aplicados a la obra fílmica, proceden de la semiótica (Metz, 1974) y la sociología histórica (Ferro, 1977 y Sorlin, 1985). En lo que toca a los instrumentos analíticos, Aumont y Marie (1990) aportan una útil vía abierta a los fenómenos externos al propio filme, recientemente reformulada por Stam (2001: 226): “el análisis del filme es una práctica abierta y marcada por lo histórico [...] un género de escritura sobre cine abierto a distintas influencias; coordinadas de pensamiento; esquemas; principios de pertinencia, tanto cinematográficos como extracineamatográficos”.

Entre los investigadores españoles se cuenta con un interesante estudio comparativo entre filmes de terror y sus modelos literarios, realizado desde una posición antropológica por Gubern y Prat (1979: 11, 27 y 44) en la década de los 70 y publicados en libro en 1979. Su interés por este género fílmico se debe a reconocerlo como “parte integrante del folklore de la sociedad industrial [y] que resulta tan significativo para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad”. Después de tratar sobre *el ensueño cinematográfico*, constatan que “los estímulos y respuestas emocionales predominan en el espectador cinematográfico sobre los cognitivos o reflexivos”; y más tarde admiten que en el espectador se produce una doble identificación: con la víctima y en cierta medida también con el monstruo o el enemigo.

Otras aportaciones son las de González Requena (1995: 19 y 40), cuando propone “desvelar el orden simbólico que el texto artístico construye en torno a lo indecible [ese] secreto de su *espacio sagrado*, y para ello, nidentificar conflictos en el eje semántico-narrativo principal”; García Jiménez (1993: 61)z, al sostener que en las adaptaciones, como en todo “*transfert narrativo* [se da] una ‘migración de motivos’ narrativos de una estructura lingüística a otra, o, al menos, a otra estructura signficante”; y Zunzunegui (1996: 10, 51 y 58) quien incita a “deconstruir mecanismos de la lógica constructiva del film [...] buscar relaciones entre elementos de documentos [para mostrar] cómo la historia se constituye en relato fílmico”, y prefiriendo que en vez *de puesta en escena* nos refiramos a *puesta en forma*, ese “conjunto de los elementos que contribuyen a constituir el film en objeto estético”, desde la primera idea hasta que es recibida por los espectadores, llamando “momentos pregnantes del film” aquellos en los que “la ideología deviene forma”. Y tales son los autores con los que nuestra metodología más se relaciona.

A partir de las anteriores propuestas, se pretende una personal aplicación de las nuevas tendencias de investigación en el ámbito de los análisis fílmicos, que están complementando las teorías del cine, en actual auge.

Así, se practicará el análisis textual, tanto de una obra audiovisual considerada como *hipertexto*, como de la obra literaria sobre la que se ha basado, su *hipotexto*. Sobre esta relación de *hipertextualidad*, nos basaremos en Bajtin, Kristeva y Genette.

También se ejercerá un análisis histórico-cultural, que contemple los documentos, tanto relacionados con los contextos como con los intertextos, en el que tienen cabida lo mismo el enfoque de Vygotski que el del maestro Julio Caro Baroja, quien lo amplía con la comparación de formas.

Ahora bien, no podemos proceder al análisis de un artefacto cultural como si se tratase de una isla perdida, sujeta a un autocomplaciente aislamiento. Hay que tener en cuenta que está inmerso en un “tejido documental de unidades, series, relaciones” (Foucault); que refleja la herencia cultural asimilada por el autor de la obra; y que cualquier expresión cultural mantiene una necesaria relación con otras expresiones, que es lo que Bajtin define como *dialogismo*, considerada dicha expresión como cualquier *complejo de signos*. Siguiendo a Stam (1999: 232-3), “el concepto de dialogismo sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de formas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos”. Por último, para Kristeva, todo texto forma un *mosaico de citas*, que no se pueden reducir a meras influencias.

Así, se buscará en los *contextos culturales* la herencia de la mentalidad colectiva. Y tal análisis múltiple se emprenderá desde la óptica disciplinar de la *antropología visual*. Un precedente de investigación en esta línea es el que realizamos en el 2000 sobre el documental surreanarcomunista *Las Hurdes o Tierra sin pan*, dirigido en 1933 por Luis Buñuel, al que se compara con la tesis doctoral de Legendre que le sirvió de base.

Otra línea-fuerza será vincular ambos relatos con las vicisitudes vitales de sus respectivos autores, o sea, incluir *lo biográfico* en el análisis de sus textos de ficción.

Respecto al cine, desde la renovación de la posguerra se fue apoderando lo biográfico de muchos de los temas, como recuerda Vanoye (1996: 26-27): “Fueron los autores europeos quienes reivindicaron la posibilidad de escribir directamente una historia-tema, un guión en el cual la historia y el tema ya no se distinguen porque son consustanciales. Nótese que esta posición corre pareja a menudo con una inspiración de tipo personal, casi autobiográfica, y/o un declarado compromiso sociopolítico o estético. Piensen en Rosellini y Renoir –los *jefes*–; en Bresson, Bergman, Fellini, Antonioni, Truffaut, Godard, Eustache, Fassbinder, Wenders, etc. La elaboración del guión y del filme se parece más a un encuentro entre temáticas personales, estados emotivos y elementos narrativos (originales o tomados de la literatura y del cine) que a un trabajo deliberado de composición referido a unas normas”.

Ya el gran Federico Fellini, en cierta ocasión declaró envidiar a Stanley Kubrick, debido a que éste “puede contar todas las historias que quiera sin por ello dejar de contarse a sí mismo. Yo, por el contrario, estoy condenado a una suerte de eterna autobiografía”¹.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la reflexividad autobiográfica sobre la vida y el arte se ha hecho casi indispensable para las obras-ensayo de hoy (Ishaghpour, 1986: 144), y que en nuestros dos autores abundan los elementos autobiográficos en sus obras, por lo que se faci-

tará el énfasis en lo que de circunstancias vitales tienen ambos textos, buscando lo que Barthes denomina *resonancias*.

En lo que se refiere a los documentos manejados en esta investigación, relativo a Kafka se extrajeron de su obra literaria anterior y un poco posterior a su creación de la novela. La documentación disponible consiste en sus minuciosos *Diarios*, su dilatada correspondencia y sus relatos cortos, que en total rondan a las 2000 páginas: material abundante, pues, que se ha entrecruzado.

Respecto a Welles, se consultaron sus escritos, numerosas entrevistas y todos sus filmes terminados, así como fragmentos de algunos inconclusos. Se analizaron el guión literario y el *découpage* o despiece del filme montado.

En ambos autores, se complementó la búsqueda de información con la lectura de biografías (especialmente las de Brod y Wagenbach para Kafka; Leaming, Bogdanovich y Higham para Welles), estudios de especialistas y críticas, tanto de su época como actuales.

En lo que toca al filme, se ha profundizado en su recepción en el momento del estreno, hace ya 42 años, para valorar si con el tiempo transcurrido siguen manteniéndose en pie muchas de las afirmaciones de la crítica de entonces. Lo que entronca con la actual vía de estudio de los procesos comunicativos centrada en los receptores.

SÍNTESIS DE LA LECTURA EFECTUADA

El mismo Kafka nos aporta un elemento teórico a tener ahora en cuenta, cuando escribió que: "Los signos se producen continuamente, todo está lleno de signos, pero sólo nos percatamos de su existencia cuando se nos hace tropezar contra los mismos de un empujón" (Carta a Felice, 24-I-1913).

De hecho, a fines de enero de 1915 leería a su novia Felice *El guardián de la puerta*, y en ese momento: "se me reveló la significación de la historia [...] El contenido de mi conciencia es totalmente nebuloso" (*Diario*: 24-I-1915). Esto confirma que el propio autor puede no ser consciente del sentido de su texto. Y en este caso, al tratarse de la leyenda o apólogo que sintetiza el sentido de la novela, que el autor se hubiera dado cuenta de lo que estaba transmitiendo sólo después de haberlo escrito, resulta esclarecedor.

También aceptaremos la posición de Clifford (1988: 121) cuando admite que la etnografía es "más que una técnica empírica de investigación, una disposición cultural más general", al estudiar unos textos radicados en ese terreno compartido por surrealismo y etnografía, "las dos caras de la fascinación por lo familiar y lo extraño, lo exótico y lo banal" (Russell, 1999: 26). Hemos tratado de aplicar una visión histórico-cultural a nuestro estudio comparativo sobre textos que muestran realísticamente historias con carácter emparentado con lo surrealista, que relatan situaciones en las que el individuo se halla en disociación con las normas que rigen su grupo social, posible objeto de estudio pues desde la antropología, especialmente en su vertiente visual en el caso del hipertexto.

Cuando Welles se enfrentó al problema de la adaptación fílmica de *El Proceso*, que ofrece poca acción, mucho diálogo y bastante introspección, contó con la ventaja de que Kafka emplea una escritura dramática, aportando series de escenas con indicación de elementos del decorado y la

iluminación, lo que facilitaba su *puesta en forma*, que realizó con gran respeto a la esencia del texto literario, buscando un aire centroeuropeo del S. XIX.

Ahora bien, para no sobrepasar las dos horas, no tuvo otra opción que reducir la trama argumental, eliminar algunos personajes y situaciones, y resumir los conceptos y elementos significativos.

La reducción más importante fue la temporal. La novela se inicia en la mañana que Josef K. cumple 30 años², y termina un año después, “la antevíspera” del siguiente aniversario de su nacimiento. En el film, el lapso temporal que abarca la historia es breve, pudiendo ser días. Refuerza esta sensación el hecho que el protagonista porta siempre el mismo traje.

Al mismo tiempo que recortaba los acontecimientos de la historia, por otro lado añadía unos diálogos que consideraba enriquecedores; y al situar la acción en la época contemporánea, trasladándola del período previo a la I Guerra Mundial a los tiempos de la Guerra Fría, también tuvo que actualizar el entorno y los objetos que utilizan o rodean a los personajes.

Para encarnar los personajes femeninos, eligió algunas de las más bellas actrices del momento (Romy Schneider, Elsa Martinelli, Jeanne Moureau), lo que acentuó un aspecto seductor de K. hacia las mujeres.

Entremos en la construcción de la *materia del contenido*, esa historia que se narra en el texto literario y en el filmico, procediendo a desmontar y confrontar (o deconstruir) sus estructuras narrativas propias. Como el relato de dichas historias está organizado en forma de secuencia de acontecimientos, se puede aislar la *acción* como unidad elemental. Si además de los cambios físicos, también se tienen en cuenta los diálogos que modifican el sentido, dicha unidad de análisis se podría identificar como la *situación dramática*³. En las consecutivas situaciones se ubican y relacionan entre sí los personajes, que comparten relaciones de poder, modelos afectivos y códigos de conducta, y se relacionan con los agentes sociales del contexto situacional. Desde esta perspectiva, hemos subdividido los capítulos de la novela de acuerdo con la cadena de situaciones expresadas.

Comenzaremos comparando el relato original con el guión literario, para ver luego las otras modificaciones introducidas en el rodaje, en parte a causa de su gusto por la improvisación, pero también obligado por las azarosas circunstancias de la producción.

A. ESTRUCTURA DE LOS RELATOS LITERARIOS

NOVELA (1939)	FILME (Guión literario)
	0 Leyenda "Ante la Ley"
I 1. Arresto de K. 2. Jornada laboral de K. 3. Conversación con casera 4. Charla con Srta.B.	I 1. Arresto de Kay 2. Conversación con casera 3. Sigue el informe policial
II 5. Aviso de la Justicia 6. Interrogatorio	II 4. Con casera, sobre Srta. B. 5. Charla con Srta. B.
III 7. En la sala vacía 8. El estudiante de leyes 9. El ujier cornudo 10. Archivos judiciales	III 6. Visita prima en oficina 7. Amiga de B. traslada baúl
IV 11. La amiga de la Srta. B.	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio
V 12. Castigo de inspectores 13. Propósito de luchar y repetición castigo	V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)
VI 14. Visita del tío 15. Encargo al abogado 16. Juegos con Leni 17. Reproche del tío	VI 12. Encargo al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío
	VII 16. En la sala vacía 17. El estudiante de leyes 18. El ujier cornudo 19. En archivos judiciales
VII 18. K. decide defenderse 19. Consejo del industrial 20. Taller del pintor	VIII 20. Paseo con prima 21. El cerebro electrónico (repetición castigo)
VIII 21. Block, otro acusado 22. K. despide al abogado 23. Humillación de Block	IX 22. Block, otro acusado 23. Kay despide al abogado 24. Humillación de Block
	X 25. Taller del pintor
	XI 26. Vuelve el abogado 27. El infierno
IX 24. El cliente italiano 25. Sermón del abate (con <i>Ante la Ley</i>)	XII 28. Sermón del abate
X 26. Ejecución de K.	XIII 29. Ejecución de Kay

B. ESTRUCTURA DE LOS RELATOS FÍLMICOS

FILME (Guión literario)	FILME (Montado)
0 Leyenda <i>Ante la Ley</i>	0 Leyenda <i>Ante la Ley</i>
I 1. Arresto de Kay 2. Conversación con casera 3. Sigue el informe policial	I 1. Arresto de Kay 2. Compañeros de oficina 3. Con casera, en cocina 4. Sigue el informe policial 5. Con la Srta. B.
II 4. Con casera, sobre Srta. B. 5. Charla con Srta. B.	II 6. En la oficina
III 6. Visita prima en oficina 7. Amiga de B. trasladada baúl	III 7. Amiga de B. trasladada baúl
IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio
V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)	V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)
VI 12. Encargo al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío	VI 12. Consulta al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío
VII 16. En la sala vacía 17. El estudiante de leyes 18. El ujier cornudo 19. En archivos judiciales	VII 16. Paseo con prima
VIII 20. Paseo con prima 21. El cerebro electrónico (repetición castigo)	VIII 17. En la sala vacía 18. Recorrido con el ujier
IX 22. Block, otro acusado 23. Kay despide al abogado 24. Humillación de Block	IX 19. Block, otro acusado 20. Kay despide al abogado 21. Humillación de Block
X 25. Taller del pintor	X 22. Taller del pintor 23. Persecución niñas
XI 26. Vuelve el abogado 27. El infierno	XI 24. En la catedral
XII 28. Sermón del abate	XII 25. Ejecución de Kay
XIII 29. Ejecución de Kay	XIII 26. La gran explosión

ESQUEMA CENTRAL DE LA INVESTIGACIÓN DESARROLLADA SOBRE EL PROCESO

Pasando a recapitular las líneas-fuerza de la investigación desarrollada, se puede formular el siguiente cuadro general:

BIOGRAFÍA	HIPER-TEXTUALIDAD	CONTEXTOS	
		Específico:	Común:
KAFKA	NOVELA <i>Adaptación</i>	Praga judía	I Guerra Mundial Cultura Occidental y su idea de justicia
WELLES <i>Recepción</i>	FILME <i>Género "Dramas judiciales"</i>	Poder USA	Guerra Fría
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">INTERTEXTOS</div>			

CONCLUSIONES, ENTRE LAS QUE DESTACAREMOS:

1) Resonancias Kafka-Welles:

Mientras que Kafka sólo era conocido entre los círculos bohemios de Praga y entre los literatos de vanguardia de lengua alemana, desde veinteaño Welles era ya famoso por el orbe. A pesar de esta tremenda disparidad, entre ambos artistas se pueden encontrar muchas concomitancias o resonancias vitales:

Angustia por su aspecto físico⁴; Sentimiento de culpa respecto a sus padres, a los que *creían defraudar*; Perfeccionismo casi neurótico en sus obras, que les impedía terminarlas; Fantasmas femeninos que complican la convivencia normal; Tendencia a engañar a los demás; Inconformismo; Marginación; Inseguridad; Pesimismo; Afán autodestructivo.

2) Incorporación de elementos autobiográficos en sus textos:

a) La novela *El Proceso* –la más cinematográfica de las de Kafka según Kyrrou– está contada de modo subjetivo, como serie de historias que giran en torno del personaje de K., quien denuncia la corrupción de un sistema judicial y lucha contra un Poder inalcanzable y omnipresente, basado en la apariencia de necesidad de la maquinaria burocrática.

K. es al mismo tiempo: Culpable de ser jefecillo en un engranaje socio-laboral despersonalizado; Falso culpable que proclama su inocencia, siguiendo al bíblico Job.

K. se defiende justificando las decisiones adoptadas a lo largo de su vida, en una especie de alegato del Juicio Final.

Pero, si es derrotado, es por haber provocado el combate.

b) El filme *El Proceso* fue realizado por Welles con absoluta libertad, disfrutando al hacerlo como una fábula en clave de comedia negra que encubría una sátira contra la burocracia, los abogados, y los abusos de la ley y el poder.

Respecto a la novela, suprimió, añadió y cambió tanto acciones como personajes, elementos y conceptos; así como trastocó el orden de los acontecimientos. El ambicioso guión literario tuvo que ser reducido debido a la falta del presupuesto prometido.

Los decorados previstos se irían disolviendo a lo largo del relato. En su lugar, los improvisados escenarios reales se convirtieron en "lugar de tristeza y esperas".

Entre las actualizaciones efectuadas, destaca la actitud desafiante del judío K. (que transita por un campo de concentración); el sombrío barrio viejo de Praga aquí presente como futurista e inhóspito suburbio; la oficina bancaria como megacentro de mecanógrafos; y la nueva época ejemplarizada en el cerebro electrónico y la gran explosión.

Los recursos estilísticos son los típicos de la filmografía de Welles: tomas con gran angular, deformadas y con profundidad de campo, insólitos picados y contrapicados, luz reflejada, planos-secuencia; montaje preciso.

No se cuida la continuidad entre escenas, provocando la sensación de cierta incoherencia o *lógica onírica*.

3) Recepción:

a) Respecto a las críticas e interpretaciones del momento del estreno del filme (Navidad de 1962 en París, mediados 1963 en Madrid), se pueden destacar los siguientes conceptos:

- Favorables: Es el filme más importante del año, según los redactores de *L'Avant Scène du Cinéma* y los lectores de *Film Ideal*; Welles integra la ficción de Kafka a la suya; K. parecido a Kane; rebeldía de K.; fascinación; fidelidad; soledad; poética; potencia del padre-legislador; máxima expresión del ateísmo en el cine; infierno de la existencia humana cuando se niega a Dios; el hongo atómico, reflejo de la angustia moderna; en una sociedad resignada, americanizada; vivimos en un estado policiaco, un universo concentracionario, con partidos políticos totalitarios; cumbre de la visión del horror, con elementos del cine de terror; es una comedia.

- Desfavorables: Welles deforma a Kafka; formalista; ejercicio de estilo; aburrida; simplista; sin sentido; determinista; de confusa ideología; megalómana; demasiado barroca; la angustia es externa; ambigua (¿K. sueña o está loco?).

b) En lo que respecta a las opiniones actuales, que abundan en Internet, tenemos: Obra maestra; gran legado cinematográfico de Welles; gran impacto visual; visión claustrofóbica; sensación paranoica; denuncia del poder corrupto; reflejo de las purgas de McCarthy; misógina (no agradable para las mujeres); galería de personajes cínicos; acusados no se solidarizan, y desearían ser jueces; K., imagen invertida de Jesucristo.

c) Opiniones del propio Welles, quien dice no tomar partido: su filme es fiel al espíritu de Kafka; no hay en él un solo símbolo; es una pesadilla; es surrealista; K. colabora con una sociedad culpable; K. es también el público; el final debía ser la suma de todas las bombas. Y en su núcleo se halla la actitud frente a la culpabilidad.

4) Modelos inspiradores de:

- La novela: El Juicio Final al que los dioses someten a los humanos, según muchas religiones; los tribunales austrohúngaros; y los juicios carnavalescos en las mascaradas populares de invierno.
- El filme: *M, el vampiro de Dussêrldorf* (Fritz Lang, 1931); *La dama de Shanghai* (O. Welles, 1948); *Impulso criminal* (Richard Fleisher, 1959).

Estos serían los más claros componentes de los *grupos de transformaciones* levi-straussianos dentro de los que se ubicarían.

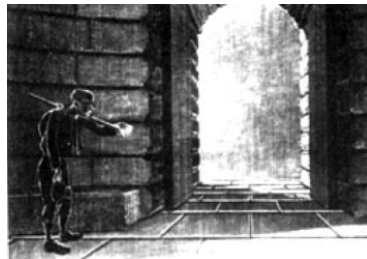
Finalmente, la realidad y la pesadilla son intercambiables, hasta el punto de que para muchos lectores y espectadores, la historia narrada sería un mal sueño de Josef K. Mostrar el angustiioso mundo onírico con la misma precisión y distanciamiento que en un reportaje, es quizás el mayor logro de la deslumbrante adaptación de Welles.



Dibujo hecho por Kafka



Decorado de la estación de Orsay



El guardián de la puerta



K. y su vecina



K ante la puerta de la ley



*K se defiende en su
interrogatorio*



Pesadilla visual al visitar al pintor

Bibliografía

- BELLOUR, Raymond (1969): "Les Oiseaux", *Cahiers du Cinéma* #216.
- BRISSET, Demetrio E. (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.
- BRISSET, Demetrio E. (2004): "Las adaptaciones cinematográficas: Propuesta clasificatoria" @, en J. Benavides, E. Fdez. Blanco, D. Alameda (eds.) (2004): *Información, producción y creatividad en la Comunicación*, Madrid, Fundación Univ. Complutense/ Ayt1, Madrid:115-128.
- BRISSET, Demetrio E. (2001): "Las Hurdes' desde la antropología visual", en A. Castro (ed.) (2001): *Obsesión ES Buñuel*, Madrid, 8 y 1/2: 264-309.
- CLIFFORD, James (1988): *The predicament of Culture*, Cambridge, Harvard Univ. Press.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura", en *El análisis cinematográfico*, Madrid, Ed. Complutense.
- ISHAGHPOUR, Youssef (1986): *Orson Welles*, Paris, Cahiers du Cinéma-L=Étoile.
- KAFKA, Franz (1989): *El Proceso* (Hernández, I. ed.), Madrid, Cátedra.
- KAFKA, Franz (1977): *Cartas a Felice y otra correspondencia*, Madrid, Alianza.
- KAFKA, Franz (1975): *Diarios I (1910-13) y II (1914-23)*, Barcelona, Lumen.
- GUBERN, Roman y Joan PRAT (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets.
- LEAMING, Barbara (1991): *Orson Welles -1983-*, Barcelona, Tusquets.
- NARBONI, Jean (1969): introducción a "Les Oiseaux", *Cahiers du Cinéma* #216.
- RUSSELL, Catherine (1999): *Experimental Ethnography*, London, Duke Univ. Press.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.
- STAM, Robert y otros (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós.
- VV.AA., en Romaguera, J. y Alsina, H.(eds.) (1989): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- VV.AA. (1963): "Découpage de *Le Procès* de Orson Welles", *L'Avant-Scène du Cinéma* #23.

VANOYE, Francis (1996): *Guiiones modelo y modelos de guión* -1991-, Barcelona, Paidós.
WELLES, Orson (1962): A Guión de "El Proceso", *Temas de Cine* #22-23.
ZUNZUNEGUI, Santos (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós.
ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra.

Notas

- ¹ Según contó el director Gianni Amelio en el número de homenaje póstumo de *Cahiers du Cinéma* a Kubrick, citado por Vicente Molina Foix en *El País semanal*, 6-III-2005.
- ² Aunque apenas se recalca, informando tan solo que esa misma mañana, en su oficina K. recibió ngran cantidad de felicitaciones de aniversario tan aduladoras como amistosas (cap. I).
- ³ Especialmente a partir de Propp (1971), Fozza y otros (1983) y Aumont y otros (1989), como desarrollo en mi libro de 1996, donde propongo un modelo de ficha para el análisis fílmico.
- ⁴ Welles se sentía angustiado de que se rieran de su gordura, según confesó a B. Learning. En 1960, tras dos estancias infructuosas en el célebre balneario italiano de Montecatini, donde ntodo el mundo se pasea con un vaso de agua apestosao, desesperó para siempre de adelgazar algo (1991: 463-6).

4.4 Análisis de la televisión

La extensión de la tecnología digital está afectando seriamente al modo tradicional de hacer y exhibir cine, como ya se ha visto. Por un lado, se tienen los nuevos *net films* o cine cibernético, conjunto de producciones pensadas y realizadas con las nuevas posibilidades expresivas y destinadas a exhibirse por Internet, entre las que destacan los *webisodios* o episodios de series con breve duración, ofrecidos también a los usuarios de teléfonos móviles. Por otro, el cine convencional grabado en vídeo digital, y comercializado en el circuito de salas de cine y los hasta ahora rentables alquiler-venta de vídeos-DVD y canales de TV. Para F. Huertas, este *cine digital* “seguirá siendo el medio que fascine con sus historias a la humanidad” (*Telos* nº 51, 2002). Fascinación que en alto nivel posee la TV, tanto la analógica como la digital, la hertziana y la emitida por Internet.

Dentro del campo de la comunicación audiovisual, junto al cine se incluyen por igual los diaporamas y multimedia que los vídeos y la TV, sea convencional o *bitcast*. Lo que los diferencia esencialmente es la materia de la expresión y, con ella, la forma en que el destinatario se encuentra interpelado. En todos estos casos, las emociones sentidas ante las imágenes son difíciles de verbalizar. Según Mitry: “por el ángulo, por el encuadre, por la iluminación, las cosas dadas en imágenes adquieren un sentido segundo que modifica su sentido primero”. De hecho, a pesar de la autonomía de las diversas creaciones audiovisuales, son todavía mayoría los teóricos que, como Narboni, piensan que “la evolución irreversiblemente diversificada de las tecnologías del audiovisual refuerza el carácter estructurante del polo cinematográfico”⁵⁴.

Postura que es reforzada por Sorlin:

“El cine permite delimitar mejor los problemas específicos de lo audiovisual. Así, ofrece el ejemplo de una *práctica cultural de masas* lo bastante próxima como para interrogar actores y testigos, y al mismo tiempo ya lo bastante vieja” (1985:246).

Y afirma luego que nosotros, como telespectadores, nos hemos formado en las salas oscuras, por lo que resulta imprescindible centrar el estudio de la ~~comunicación audiovisual~~ en el del cine, como se ha hecho en este capítulo.

⁵⁴ Citados por René Predal, en *CinemAction* 47:153.

Pero tampoco se pueden dejar al margen las peculiaridades de los otros grandes medios de comunicación audiovisual, por lo que revisaremos ahora algunas aportaciones, empezando con las relacionadas con la televisión.

Quizás el más sugerente de los primeros investigadores teóricos sobre la TV sea el semiótico Umberto Eco, quien ya en 1963 se planteaba qué era lo específico televisivo⁵⁵. Ante la respuesta habitual de dar tal carácter a la *toma en directo*, lo rechaza porque “de hecho, el realizador selecciona y ‘monta’”, y, tras destacar los nuevos hábitos receptivos provocados en los espectadores por la TV, afirma que esta ‘no es género artístico, sino servicio’,

“que si todavía no ha podido crear un arte propio, sí ha instituido gustos y tendencias, creado necesidades (y llevado a) modificaciones estéticas” (p.340).

Y concluye que lo específico *es su relación con su público*. Esta relación particular, que ha convertido al receptor doméstico de señales electrónicas en otro miembro del núcleo familiar, que se encarga de informar, distraer y acompañar, le confiere un tremendo poder. Pero todavía no está del todo clara la fuerza de la programación, si tiene capacidad para modificar comportamientos además de influir sobre las ideas.

En otro ensayo posterior , en 1974⁵⁶, Eco aborda la problemática del *análisis de contenido* de los productos televisivos, entendiéndolo como uno de los momentos avanzados de la sociología de las comunicaciones de masas:

“El análisis de contenido ha desempeñado, puede y deberá desempeñar una importante función pedagógica cuando no se detenga en la descripción ideológica del mensaje y, en cambio, lleve el resultado de sus búsquedas al conocimiento del público más indiferente, revelándole lo que el mensaje quería decir, aunque no haya sido dicho realmente a todos [...] Nos dice qué efectos de concienciación se *quería* producir, pero no cuáles han sido producidos [...] El mensaje tiene una forma significativa que puede ser llenada con diversos significados, puesto que existen diversos códigos [pero estos mensajes] sufren, a su llegada, el filtrado de los llamados líderes de grupo, de los *gatekeepers*, de modo que la comprensión viene modulada sobre las exigencias y sobre el sistema de expectativas del grupo destinatario [por lo que] junto al análisis de contenido [debería hacerse] una investigación sobre los *efectos* del mensaje televisado” (pp. 177-8).

Y una vez emprendida tal investigación, se revela, que “el telediario habla, pero el público no comprende lo que dice”. Este resultado nos tiene que hacer reflexionar sobre la eficacia de los mensajes televisivos, la distancia que media entre el texto latente y su comprensión por el espectador. El interés de las

⁵⁵ En su ensayo “Apuntes sobre la televisión” incluido en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968.

⁵⁶ “¿Perjudica el público a la televisión?”, incluido en Moragas, M. (ed.), 1993 (3ª ed.): 172-195.

investigaciones de análisis de contenidos y efectos, así como las de usos y gratificaciones, están fuera de duda, y pueden servir para ayudar al analista de la comunicación audiovisual. Pero no creo que sean uno de los objetos de estudio para esta asignatura, ya que desborda el marco académico en el que nos tenemos que mover.

Sin tocar pues los numerosos estudios que se están emprendiendo, especialmente en el mundo anglosajón, sobre tales aspectos del medio televisivo, me voy a referir a un teórico español que ofrece sugerentes ideas sobre el lugar que está ocupando la TV en nuestra sociedad. Jesús González Requena, en *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*⁵⁷, desde una perspectiva lacaniana, sistematiza varios conceptos operativos.

En primer lugar, tenemos la *relación espectacular*, considerada como interacción que surge de la puesta en relación de: (Pp. 55-60)

<i>un espectador</i>		<i>una exhibición</i>
MIRADA	<u>distancia</u>	CUERPO ACTUANDO
-en cine/tv este último término no está presente ↑, pero se le acepta-		

Cuando no se trata de un rito, en el que se da la participación del espectador en lo sagrado, el esquema se puede plasmar del siguiente modo:

MIRADA DESEANTE – ‘situación de seducción’ -- APROPIARSE
pulsión escópica *mercancía*
PODER SOBRE EL DESEO DEL OTRO

Donde el cuerpo exhibido se ha transformado en mercancía que trata de seducir al espectador, con lo que adquiere un poder sobre él. Y de lo cual se desprende que “todo poder debe espectacularizarse, es generador de espectáculos”. En estos conceptos se aprecia la influencia de las teorías situacionistas de la década de los 60, que quizás hayan conseguido la crítica más lúcida de la sociedad posindustrial, que por entonces ya comenzaba a extenderse y actualmente domina al orbe en su variante neoliberal.

Más adelante, Requena se pregunta ¿desde dónde mira el espectador?, lo que le lleva a establecer una clasificación de las *variantes topológicas de la relación espectacular*, de acuerdo con la evolución histórica de los espectáculos.

Así, aprecia los siguientes modelos:

Modelo carnavalesco: son intercambiables el espectador que mira y el cuerpo que se exhibe.

Modelo circense: posición abierta del espectador en una escena clausurada.

⁵⁷ Cátedra, Madrid, 1992.

Modelo de escena italiana: en interiores, posición dominante del espectador.
Modelo de escena fantasma: propia del cine/tv, con total visión virtual. Fagocita a los otros espectáculos, que pierden su fuerza. (pp 67-72).

Del esquema anterior se puede pensar que la relación espectacular se va configurando según un modelo concéntrico en el que el espectador fantasmal llega a convertirse en el único punto donde convergen todas las imágenes, pero no se trata de haber conseguido así el punto de visión perfecta, sino más bien de situarse en el lugar de la lejanía absoluta, de la descorporeización y la atemporalidad, de la mera recepción de huellas luminosas sin posible intervención, de la pasividad absoluta y la resignación.

Tras constatar que la fragmentación de la programación televisiva lleva a la desimbolización, Requena critica al discurso televisivo dominante por producir como único valor el *narcisismo*, la autofascinación especular, una pura imagen seductora sin cuerpo y con dos facetas dominantes: el *look* y lo *light* (pp.136-138). A lo que podríamos añadir el embellecimiento artificioso de lo sórdido y la asimilación anestésica de lo trágico, actuando como colchón adormilador contra las insatisfacciones personales y los conflictos sociales.

Finalmente, Requena nos recalca que el cinematográfico ‘efecto de realidad’ es sustituido por el ‘efecto de espectacularidad’ televisivo.

Un teórico desde hace tiempo interesado por los mecanismos de poder de la TV es Armand Mattelart. En el libro escrito con su mujer sobre las telenovelas brasileñas⁵⁸, constata la imparable internacionalización de la TV, aunque permanecen misterios sobre ¿por qué ciertos géneros son más populares que otros?. En su análisis, denuncian la existencia del *discurso de la reproducción* (de las desigualdades sociales en los terrenos de la educación, cultura y animación, que llevan a la pasividad de los menos favorecidos y la ‘distinción’ para los privilegiados), siendo uno de los exponentes de la ‘cultura mediática’ cuyo soporte masivo por excelencia es la TV. Asimismo, destacan que las ideologías pueden materializarse en prácticas rituales de consumo. Y no hay duda que las más de 3 horas diarias de consumo televisivo del ciudadano medio en los países industriales son el terreno abonado para crear pseudonecesidades consumísticas.

Tanto el cine como la televisión ofrecen una visión modelizada de la realidad, aunque esta última con mayor capacidad transformista según los diversos tipos de programas, entre los que el *info-show* se ha convertido en “el macrogénero tótem de la espectacularización creciente de la televisión, que marca como un estigma la televisión actual”, habiendo aumentado su presencia en las programaciones europeas entre 1990-2000 desde el 2 al 12%, sólo

⁵⁸ *El carnaval de las imágenes*, Akal, Madrid, 1988.

superado por la ficción y la información, ambas con una presencia del 29% en las parrillas, como constata Emili Prado (*Telos* #51, 2002).

Otro género en auge es el de los *documentales divulgativos*, que en España últimamente ha experimentado un incremento en tiempo de emisión. Sus más recientes propuestas se alejan del documental clásico, incluyendo como ingredientes fuertes dosis de espectáculo, basadas en la superación de límites científicos o humanos. Ejemplo de las nuevas líneas de acción, con retransmisiones en directo y uso de Internet, son las ascensiones a las montañas de más de 8.000 metros de altura por las cordadas de *Al filo de lo imposible* y la caza icónica del calamar gigante. A nivel planetario, tuvo enorme repercusión la apertura de la cámara sellada de la gran pirámide de Keops por un robot con cámara, organizada por *National Geographic*. Según John Hendriks, fundador de *Discovery Channel*, el primer canal mundial especializado en la distribución por cable de documentales,

“la audiencia tendrá la posibilidad de profundizar, con herramientas hipertextuales, en el contenido de los programas. Y, aunque no podrá censurar ni editar, determinará el valor de los filmes” (*Sur*, 22-10-2002).

En vías de implantación general la televisión digital terrestre, con sus capacidades interactivas, y las descargas de Internet de archivos multimedia, los documentales complementados con material didáctico podrán llegar a grandes audiencias.

Mientras adquiere la televisión nuevas posibilidades educativas, está ya reconocido por los teóricos de la comunicación el rol que cumple la televisión como transcripción simbólica y ejemplar del mundo, como afirman F. Casetti y F. Di Chio en su interesante libro dedicado al análisis de la televisión:

“Por un lado, la televisión da forma a la experiencia social y ofrece una descripción simbólica y, por tanto, universalmente válida, de la realidad y, por otro lado, atribuye a dicha descripción un significado axiológico; crea un ‘deber ser’ que se alimenta de ‘mitos’ y arquetipos, a partir de los que el individuo se ve ‘inducido’ a modelar su propia existencia” (1999: 362).

Para estos dos autores, el tan influyente fenómeno cultural televisivo, es actualmente abordado desde ámbitos de investigación donde convergen objetos, instrumentos, disciplinas y metodologías, y que agrupan en: análisis de las entidades y de la estructura de la audiencia: medición; estudio de las actitudes sobre el consumo televisivo; indicación de la satisfacción que proporciona un programa; estudio de las motivaciones del consumo televisivo; registro de las reacciones inmediatas de los espectadores; análisis multivariado de datos, relativos a la percepción y valoración por los espectadores e identificando grupos de espectadores homogéneos; estilos de vida y de consumo; análisis de las dinámicas y comportamientos manifiestos frente al receptor de TV; análisis

del contenido transmitido; análisis de los textos televisivos; análisis del medio y de los procesos culturales: relación TV-sociedad. Respecto al análisis de contenido, elaboran una ficha para identificar el texto y recoger las ‘unidades de clasificación’ que contienen elementos útiles para la investigación, o sea, para verificar las hipótesis.

Para estos dos autores citados, en este campo se están aplicando los mismos ‘análisis textuales’ que se efectuaban sobre el cine. Ahora, a los programas televisivos se les considerará como construcciones que trabajan a partir de material simbólico, obedecen a reglas de composición específica y producen determinados efectos de sentido. O sea, son ‘objetos’ dotados de consistencia y autonomía propias, de los que se debe poner de relieve su arquitectura y funcionamiento:

“Nos interesa reconstruir la *estructura* y los *procesos* del objeto investigado en términos cualitativos [teniendo en cuenta que] los textos no sólo dicen o muestran algo, sino también dicen y muestran el modo en que ese algo se propone y se capta” (pp. 250-1).

Aquí, el análisis textual debe desplazar su atención hacia los elementos concretos del texto y hacia los modos en que dicho texto se construye y, por otro lado, interpretar su significado en un sentido global, valorizar los temas de los que se habla y las formas de enunciación de su propio discurso. Para ello, proponen como instrumento analítico un *esquema de lectura*, es decir, “un dispositivo que sirve para ‘guiar’ la atención del investigador”.

La correspondiente *ficha de análisis* debería constar de los siguientes elementos:

- a) Una serie de instrucciones para descomponer el texto, tanto en su carácter lineal (segmentación) como en su espesor (estratificación).
- b) Una serie de categorías para definir y volver a agrupar los *ítem*.
- c) Un modelo de referencia, es decir, una representación esquemática del fenómeno, que revele sus principios constructivos y funcionamiento.

Respecto a las grandes orientaciones seguidas hasta fines de los 90 por quienes han desarrollado análisis textuales de programas televisivos, cuyo lenguaje es un fenómeno complejo y heterogéneo, las agrupan en:

a) TEXTO TELEVISIVO Y SU LENGUAJE

1- Análisis de la significación, que deriva de la yuxtaposición de 3 niveles: denotativo, connotativo e ideológico (capacidad del signo de remitir a datos naturales, culturales y sociales).

2- Análisis de los códigos: de la realidad (verbales, proxémicos y espaciales); discursivos (visuales, gráficos, sonoros, sintácticos y temporales); ideológicos o simbólicos (de coherencia social y de representación convencional).

b) TEXTO TELEVISIVO Y SUS ESTRUCTURAS

1- Argumentativas, los temas abordados.

2- Narrativas, cuyos elementos son: *existentes* (personajes y ambientes); *eventos* (acciones y acontecimientos); *transformaciones* o modificaciones de las situaciones básicas.

c) ESTRUCTURAS REPRESENTATIVAS

1- Espacio televisivo, con su puesta en escena.

2- Tiempo televisivo, desde el punto de vista del orden y de la duración.

d) TEXTO TELEVISIVO Y SUS PROCESOS DE COMUNICACIÓN

Se tiene en cuenta el contexto comunicativo en el que *actúan* los textos: conversación textual y pacto comunicativo (pp. 255-290).

Ahora bien, la comunicación televisiva se ofrece a través de un flujo continuo de imágenes y sonidos, en el que son cada vez más difusos o incluso llegan a desaparecer los límites entre las unidades textuales y dentro de ellas mismas (los programas ‘contenedor’). De modo simultáneo, los textos son cada vez más reducidos (spots, videoclips y espacios promocionales) y más dilatados (series, transmisiones en cascada).

Desde la perspectiva de los estudios culturales, los textos en general como los programas televisivos y de Internet son *eventos* que se producen en un tiempo y un espacio determinados, dan forma al contexto en la misma medida en que dependen de dicho contexto; facilitan una *propuesta* que manifiesta las intenciones de quien promueve la comunicación y que se ofrece a ser interpretado por el destinatario, a través de una ‘negociación de sentido’; y constituyen un *recurso* que se presta a múltiples usos: saturar una necesidad, alcanzar una meta, acercarse a un objetivo. Finalizando con estos dos autores, creen que la necesidad de estudiar las relaciones entre el texto televisivo y el contexto se debe al nuevo modo de estudiar los ‘media’: cada texto define su significado en función de su contexto, a través de un proceso colectivo de construcción de sentido, en el que es útil el modelo de codificación-descodificación de S. Hall. Pero el espectador también debe afrontar la red de textos que atraviesan el contexto social: la ‘red comunicativa’ (*Ibid.*: 299-305, citando el ensayo "Encoding/decoding" de Stuart Hall, 1980).

4.5 El territorio-Vídeo

El hecho de que fuesen los artistas, sobre todo plásticos y músicos, los primeros en acercarse al video en tanto que instrumento expresivo, ha tenido sus repercusiones estéticas. Para muchos artistas de vanguardia, el vídeo se convirtió en un medio privilegiado para grabar y reproducir sus *performances* o acciones emparentadas con el happening o improvisación teatral, exponente del arte efímero. Esta utilización del vídeo por los artistas, según Belloir puede sintetizarse en torno a:



A- REGISTROS DE ACCIONES: bien sea grabando sus actuaciones (body-art, conceptualismo); difundiendo, mientras ejecutan su acción, otras *performances* pregrabadas; controlando sus movimientos sobre el monitor, jugando el vídeo un papel de mecanismo de autoobservación; o con diferentes usos en directo de la cámara-video.

B- INVESTIGACIONES SOBRE EL ESPACIO-TIEMPO: las más conocidas se basan en la idea del *trayecto*, mostrando un desplazamiento espacial junto con el paso del tiempo necesario para efectuarlo.

C- INSTALACIONES: son un conjunto de prácticas de vídeo-arte que introducen la tercera dimensión en la contemplación de la imagen electrónica, creando una relación directa entre las imágenes de vídeo ofrecidas y el espacio que las rodea.

1) *Vídeo-esculturas*, basadas sobre el hecho material del objeto-fetiché televisor al que se devuelve su materialidad volumétrica, amputada perceptivamente por la atracción bidimensional de la pantalla. Los monitores, que pueden ser tratados como objetos escultóricos, pueden emitir las mismas imágenes o una serie de imágenes relacionadas entre sí por muy diversos conceptos.



2) *Vídeo-ambientes*, o instalaciones que crean una atmósfera particular, mundo cerrado en sí mismo, donde a menudo se ve reflejado el propio espectador (convertido en actante o parte de la obra de arte). Es frecuente que se usen cámaras que envían su señal directamente a los monitores, sin grabarse las imágenes. Otra variante es un mecanismo de retraso entre la filmación y la difusión de la imagen, que permite manipular la temporalidad de la acción con el desfase temporal de varios segundos entre el movimiento del espectador y su visión que éste mismo obtiene. Ello se debe al efecto del *time-delay*, originado al grabarse la imagen en un magnetoscopio del que parte la cinta hacia otro que la reproducirá poco después.

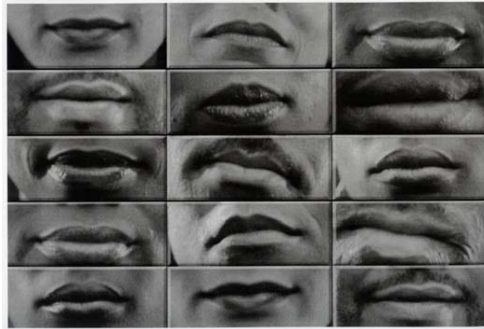
D- VIDEO EXPERIMENTAL: aplicando la teoría del ‘cine experimental’ al territorio electrónico, que ofrece más posibilidades para la investigación formal. En esencia, se trata de la manipulación de la imagen electrónica para establecer una disfunción en los aparatos de transmisión, convirtiendo el *ruido* en *señal*. Tal como lo expresó el pionero en el vídeo-arte, Nam June Paik, coreano afincado en USA: “Mi televisión experimental es el primer Arte (?) donde el ‘crimen perfecto’ es posible...simplemente he colocado un diodo en la dirección opuesta y obtenido una televisión negativa ‘ondulante’” (1963).

Una sugerente manera de usar las cámaras de vídeo minúsculas es como *diario visual*, testigo de la autobiografía de quien así desea expresarse.



Por último, queda la *generación electrónica de formas y movimientos* : mediante la utilización de ordenadores y sintetizadores es posible proceder a la creación de figuras (*patterns*) desde el mismo espectro electromagnético, sin necesidad de recurrir a informaciones exteriores facilitadas por una cámara. Como dice uno de los grandes investigadores en este campo, Vasulka: “La tecnología es, en sí misma, portadora de definiciones estéticas propias”.

Novedades que el vídeo aporta en el terreno icónico son las posibilidades de proyección en cualquier espacio, la intervención de los espectadores, y desplazarse “fuera del terreno de lo representativo-narrativo, donde el cine y la televisión parecían haber confinado a la imagen en movimiento” (Zunzunegui).



5.1 El psicoanálisis

Si se buscara un texto fundacional sobre el pensamiento psicoanalítico sobre el cine, habría que remitirse al ensayo de Christian Metz de 1975, *El significado imaginario*.³² Tal y como apunta el título, el cine implica procesos de

³² Con el subtítulo *Psychanalyse et Cinéma* fue editado en París (1977), con varias ediciones en castellano.

lo inconsciente en mayor medida que cualquier otro medio artístico. Los filmes en sí mismos sólo llegan a existir a través del trabajo ficcional de sus espectadores, ya que sus significados se activan durante el visionado, y en este sentido, todo film es una construcción de su espectador. Y es al mismo tiempo un sistema simbólico y una operación imaginaria.

Según Sandy Flitterman, Metz utiliza el término *imaginario* de 3 modos:

- a) como ficcional o ficticio: los filmes son historias imaginarias.
- b) debido a la naturaleza del significante cinematográfico: las imágenes presentes en pantalla ocupan la ausencia de personas y objetos representados.
- c) en relación al imaginario lacaniano: aquel lugar de la constitución inicial del ego anterior al momento edípico (que contiene la totalidad de las relaciones de fantasía y deseo que forman el *núcleo inicial de lo inconsciente*).³³

Lo inconsciente sería pues el factor básico de nuestro deseo por el cine y de su efecto de realidad. Y el *punto de vista* del espectador corresponderá a una intención, es un *acto de visión*. Pero no implica a la instancia de la visión tan sólo espacialmente, sino que posee un valor ideológico³⁴. Ahora bien, el espectador de la imagen suele adoptar el punto de vista de la instancia de la visión. El espectador tiende a identificarse, a implicarse en una relación que capta su actividad psíquica, afectiva e intelectual y le lleva a simpatizar con el personaje, atribuyéndole sentimientos, ideas e intenciones que pueden ser una transferencia de las suyas propias. Analizando los efectos específicos del cine sobre el espectador, las investigaciones de Metz y Baudry han demostrado que proceden de un comportamiento mental y afectivo bien particular, una *metapsicología*, la de la naturaleza de su deseo y la regulación de este deseo por el dispositivo fílmico (sala oscura, silente atmósfera receptiva, butaca, proyector). Según Raymond Bellour, recientemente volcado en este tema, hace falta comparar el cine con la hipnosis en tanto que dispositivos:

“ Podemos de entrada, sobre un plano más bien descriptivo, fenomenológico, ver como el dispositivo hipnótico y el dispositivo-cine se corresponden, apoyándonos en los trabajos del psiquiatra y psicoanalista americano Lawrence Kubie. Para él, hay dos etapas en el proceso de la hipnosis: *el proceso de inducción*, durante el cual el sujeto se abandona, se adormece, bajo el efecto de una regresión, por una fusión con el hipnotizador y una pérdida de toda relación con el mundo exterior; y el *estado hipnótico*, donde el sujeto ‘adormilado’ recobra a través de la persona del hipnotizador una relación parcial y muy enigmática con el mundo exterior. La situación del cine me parece ser en su conjunto como la superposición de estas dos fases: el espectador, sometido a la sugestión particular que es el filme, se encuentra por tal motivo muy pronto sumergido en un estado comparable al estado hipnótico, en el que se duerme sin dormirse. Bien entendido, se trata de una analogía, no de una equivalencia” (*CinemAction* #47:69).

³³ (En *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, 1999:165).

³⁴ “Incluso en el documental etnológico o en un reportaje deportivo, adquiere una dimensión moral”, en J-C. Fozza/ A.M^a.Garat/ F. Parfait, 1983: 93.

Pero hay otro fenómeno muy relevante en la actitud anímica del espectador, en su relación con el dispositivo filmico. Según Fozza et al.,

“El espectador no puede por menos que colaborar en el intercambio, admitirse como destinatario. Así ciertos elementos de la puesta en escena favorecen más o menos la identificación” (1983:94)

Los psicólogos distinguen en general dos tipos de identificaciones de los espectadores de cine: la *primaria* (con el proyector que ocupa el espacio de la cámara que está a su vez en lugar del ojo del espectador) y la *secundaria* (respecto a una situación y/o uno o varios personajes del relato filmico, de modo fijo o alterno). Y esta segunda identificación puede asemejarse a la que se experimenta durante los sueños.

Resulta una curiosa coincidencia que el cine y el psicoanálisis nacieran al mismo tiempo, ya que también fue en 1895 cuando Sigmund Freud tuvo el sueño ³⁵ que se convertiría en paradigma de su teoría, al aplicarle un método de análisis imagen por imagen y palabra por palabra, para buscar su interpretación. Y su libro *La interpretación de los sueños*, donde los define como “realizaciones (disfrazadas) de un deseo (suprimido, reprimido)”, comienza con estas palabras:

“ En las páginas que siguen aportaré la demostración de la existencia de una técnica psicológica que permite interpretar los sueños, y merced a la cual se revela cada uno de ellos como un producto psíquico pleno de sentido” ³⁶.

En términos actuales, los sueños serían *estructuras significativas*. Y en este sentido, se les puede equiparar con los filmes. Tenemos luego su método analítico, que puede ofrecer aportaciones operativas para el análisis filmológico.

Entre otros conceptos, Freud introduce una distinción crucial entre el sueño *manifiesto* y los pensamientos oníricos *latentes*. El primero es lo que el individuo sueña y recuerda más o menos vagamente al despertar; los segundos, están ocultos, y si emergen lo hacen sólo densamente velados, y hay que descodificarlos. El reconocimiento de que el sueño incluye tanto un contenido manifiesto como ideas latentes le permite al intérprete aplicar un procedimiento analítico para descubrir los conflictos que los sueños encarnan y disfrazan. En el capítulo del mismo libro dedicado a la ‘elaboración onírica’, escribe Freud:

“ Las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido, en dos idiomas distintos, o mejor dicho, el contenido manifiesto se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva,

³⁵ Ese mismo año publicó sus fundacionales *Escritos sobre la histeria*.

³⁶ Escrito en 1898-99, en *Obras completas*, vol. III, Orbis, Barcelona, 1988: 349.

cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender por la comparación del original con la traducción” (*Ib.*:516).

Tras proceder a compararlos, Freud descubre que en la transformación del material ideológico latente en contenido manifiesto del sueño actúan dos factores principales: la *condensación* (representación sintética en una única imagen de diferentes elementos) y el *desplazamiento* (una imagen, objeto o ser en lugar de otro). Prosiguiendo su investigación respecto a los medios de representación del sueño, Freud constata que el sueño no dispone de medio alguno para representar las relaciones lógicas de las ideas latentes entre sí, pero (al igual que la pintura) cuenta con la posibilidad de hacerlo “por medio de una apropiada modificación de la peculiar representación onírica”, gracias a su capacidad para:

“reproducir la coherencia lógica como simultaneidad [...] Es éste el procedimiento general de representación del sueño. Así, siempre que nos muestra dos elementos próximos uno a otro, nos indica con ello la existencia de una íntima conexión entre los que a ellos corresponden en las ideas latentes [y también se representa] la *causación* por una *sucesión* [...] La posibilidad de crear formaciones mixtas es uno de los factores que más contribuyen a dar al sueño su frecuente carácter fantástico [...] La inversión o transformación de un elemento en su contrario es uno de los medios de representación que el sueño emplea con mayor frecuencia [y] a más de la inversión del contenido, habremos también de tener en cuenta la de la sucesión en el tiempo” (*Ib.*:537-545)

Hasta aquí, Freud se había centrado en la investigación de cómo representa el sueño las relaciones dadas entre las ideas latentes. Ahora añadirá la *preocupación por la representabilidad* (o la *dramatización*), avanzando en el estudio del mecanismo por el que el sueño se constituye en un lenguaje, en un sistema de representaciones esencialmente fundado sobre imágenes:

“ El desplazamiento se realiza siempre en el sentido de sustituir una expresión incolora y abstracta de las ideas latentes por otra plástica y concreta [ya que] lo plástico es *susceptible de representación* en el sueño y puede ser incluido en una situación [...] Otro factor en la transformación de las ideas latentes en contenido manifiesto es el *cuidado de la representación por medio del material psíquico peculiar de que el sueño se sirve*, o sea, casi siempre por medio de imágenes visuales” (*Ib.*:553-5).

Aquí encontramos que el sueño representa pensamientos con figuras, ideas abstractas por medio de imágenes concretas: su materia son imágenes.

A la hora de proceder a la interpretación de un elemento onírico, admite que le sobrevienen serias dudas: si debe ser tomado en sentido positivo o negativo (relación antinómica); si debe ser interpretado históricamente (como reminiscencia) o en su sentido literal; y, por último, respecto al problema de los símbolos:

“En la interpretación simbólica, la clave de la simbolización es elegida por el interpretador, mientras que en nuestros casos de disfraz idiomático, son tales claves generalmente conocidas y aparecen dadas por una fija costumbre del lenguaje [...] Este vaciado del contenido ideológico en otra forma distinta puede también ponerse simultáneamente al servicio de la labor de condensación y crear conexiones, que de otro modo no existirían, con una idea diferente, la cual puede a su vez haber cambiado su forma expresiva en favor del mismo propósito [...] No olvidemos que el simbolismo sexual puede ocultarse, mejor que en ningún otro lado, detrás de lo cotidiano e insignificante [...] Pero hemos de observar que este simbolismo no pertenece exclusivamente al sueño, sino que es característico del representar inconsciente, en especial del popular, y se nos muestra en el folklore, los mitos, las fábulas, los modismos, los proverbios y los chistes corrientes de un pueblo, mucho más amplia y completamente aún que en el sueño” (*Ib.*:554-7).

Para los intérpretes de los sueños que le precedieron (y esta es una antigua preocupación humana, como demuestra el bíblico episodio de José y el sueño del faraón), era fundamental el modo simbólico con el que los sueños pueden comunicar su significado interior. Sin embargo, en su elaboración teórica Freud asignó a los símbolos:

“un papel sólo marginal [pero] el carácter puramente mecánico de la interpretación de los símbolos nunca dejó de preocuparle. [Además] pensaba que ningún sueño puede ser objeto de una interpretación que lo agote; la textura de sus asociaciones es demasiado rica, sus mecanismos son demasiado astutos como para permitir que los enigmas que plantea queden clarificados por completo”³⁷.

De todo lo anterior se desprende el papel que ocupa el inconsciente en la comunicación a través de la imagen. Admitiendo que el aparato simbólico del discurso se refiere al fondo inconsciente, a lo reprimido por las prohibiciones sociales y culturales, sus formas expresivas son artimañas que permiten transmitir, más allá del sentido *manifiesto* (explícito) de una escena, de un relato, de un objeto, un sentido *latente* (implícito):

“Esas figuras juegan un rol en la lectura de la imagen, que no somos siempre capaces de medir, como tampoco podemos identificar siempre la significación de nuestros sueños. Ciertas imágenes despiertan en nosotros deseo, temor, angustia, fobia que se asemejan a lo que vehiculan los sueños” (Fozza et al.,1983: 117)

A la vista de las posibilidades que para el análisis de los filmes ofrecía la metodología analítica de los sueños, no es de extrañar la incorporación del psicoanálisis al estudio del cine. Y lo que se inició como una moda, se ha convertido en una intensa tendencia en la filmología. Pero hay que reconocer que a menudo se han cometido abusos, sobre todo en las interpretaciones sexuales, ya que no todo lo que posee una connotación sexual, por velada que sea, tiene interés significativo. Respecto al inconsciente, es innegable que se encuentra en cada una de nuestras expresiones. Y que puede formar un conjunto

³⁷ Peter Gay: *Freud*, Paidós, Barcelona, 1990, pp.144-7.

coherente, sin las formas y los límites del discurso consciente, pero con una estructura, sus articulaciones y sus reglas. E inmerso entre los discursos que transmiten los medios de comunicación, a los que ya nos hemos habituado, se puede escuchar o vislumbrar otro discurso. En palabras de Pierre Sorlin:

“Nos hemos servido del psicoanálisis para completar nuestros primeros análisis; la puesta en evidencia de las estructuras, el estudio de la construcción dejan de lado un ‘excedente’ que el psicoanálisis ayuda a recobrar, porque se fija esencialmente en buscar el *texto latente*” (1985:229).

O sea, bajo el *texto filmico manifesto* habría que descubrir el *texto latente*. Para lo que puede ser muy útil la ayuda del instrumental psicoanalítico. Pero al intentar la interpretación de los símbolos, necesitamos conocer cuáles han sido los significados que han ido incorporando a lo largo de las diversas épocas históricas, y de qué modo se han ido configurando las imágenes simbólicas en el arte de nuestra cultura.

Para avanzar en esta dirección, acudiremos ahora a la iconología.

5.2 La iconología

Definida esta reciente disciplina como ‘ciencia de la interpretación de los contenidos simbólicos de las imágenes’, desde su inicial aplicación a las obras pictóricas se puede ampliar su campo de operación al de las imágenes en la comunicación audiovisual.

Han sido los miembros de la ‘Escuela de Warburg’ los que desarrollaron esta nueva ciencia. El fundador fue Aby Warburg, estudioso del Renacimiento temprano que se dedicó a buscar sus modelos artísticos en la Antigüedad pagana. Influido por los historiadores de las religiones (especialmente Mannhardt y Frazer) que pretendían entender los orígenes de las religiones griega y romana a través de las costumbres de las tribus paganas contemporáneas, en 1895-6 viajó por los EE.UU. para estudiar las formas de vida de los indios pueblo de Nuevo México. Allí descubrió nuevas relaciones entre la religión y el arte, si se consideraba al arte como abarcador de toda imagería. Fue un viaje hacia los prototipos:

“Sean cuales fueren los diferentes medios, las formas de expresión inventadas se transmiten a través de culturas distintas; los procesos de crear y heredar son comunes tanto para América como para Europa”³⁸.

Enriquecido por esta experiencia, volvió a Florencia para aprender más sobre la naturaleza del Renacimiento. Como había visto el paganismo en vivo, el problema del Renacimiento se le apareció ahora bajo una nueva luz, y empezó a adivinar por qué los pintores florentinos tomaron prestadas las formas de

³⁸ Recogido por Fritz SaxL en *La vida de las imágenes*, Alianza, Madrid, 1989, p. 293.

expresión de sus antepasados paganos. Y se convirtió en el historiador de aquellas imágenes simbólicas que había creado el mundo antiguo y que sobreviven en la Europa moderna. De regreso en su Hamburgo natal, creó una biblioteca para el estudio general de las influencias clásicas, postulando una historia del arte nueva y ensanchada, que no se detuviera en ninguna frontera, que incluyera todos los períodos y muchas ramas del saber humano. En 1921, a partir de esta biblioteca, constituyó formalmente el Instituto Warburg. Un estudio como el suyo no podía limitarse al arte; puesto que su propósito era la psicología histórica, las formas artísticas habrían de estudiarse en relación con otras expresiones de la mente humana. Y mostró gran preocupación por las imágenes como la expresión recurrente, pero variable, de lo que es fundamental e inmutable en la mente humana. En palabras de su discípulo y continuador Saxl: “Nos enseñó que nuestros problemas esencialmente afectan tanto al mundo antiguo como al nuevo” (*Ib.*:290).

A partir de las investigaciones del Instituto Warburg se fue desarrollando la llamada *escuela iconográfica*. Un papel decisivo en su organización fue ejercido por el ya mencionado Fritz Saxl, que si bien era especialista en la historia del arte, defendía que “lo que pueda demostrarse aquí, puede demostrarse en otros campos” (*ib.*:12). Para él, la historia del arte debía equivaler a la historia de la visión artística, y la explicación histórica de un cuadro no lleva necesariamente en sí misma al disfrute emocional de sus cualidades. Y no cejó en insistir en la importancia del conocimiento de la historia de las imágenes para la mejor comprensión tanto de la literatura y la política como del lenguaje religioso.

Uno de los teóricos del Instituto Warburg que Saxl apoyó fue Erwin Panofsky, quien mejor sistematizó el *método iconográfico* para el estudio de las imágenes artísticas, así como llevó a su cumbre la *iconología*. Para este autor eran cruciales las conexiones (tanto en estilos como en significaciones) entre categorías formales y la matización que comportan en el pensamiento coetáneo.

Profundizando en las conexiones entre imagen y significación, entre forma y contenido, insistía en recalcar que *todo testimonio humano tiene que ser situado en el tiempo y en el espacio*. Las observaciones deben ser interpretadas, y a su vez, estas interpretaciones deben ser ordenadas en un sistema coherente. Para que algo se considere obra de arte, tiene que tener una significación estética.

Y para su estudio, se deben confrontar monumentos y documentos.

Para Panofsky, la *iconografía* es la “rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma”. Luego define al *contenido* como opuesto a mero asunto -siguiendo a Peirce- como “aquello que una obra delata, pero no exhibe”³⁹.

³⁹ *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1992, p.XXI.

Para él, el problema específicamente artístico que la obra plantea no está limitado a la fijación de los valores formales, sino que incluye la estructura estilística, el asunto y contenido, y el sistema de conceptos artísticos fundamentales en el que las obras de arte se inscriben.

En su propuesta metodológica destacan tres fases analíticas: a partir de las formas puras, cuya correcta identificación es tarea de la descripción pre-iconográfica, se deben descubrir los *motivos* artísticos (*contenido temático primario*), que al relacionarse y combinarse entre sí van a expresar *temas o conceptos* que deben ser identificados por el análisis iconográfico estricto (constituyendo el *contenido temático secundario*, pudiendo los ‘motivos’ portadores de este significado ser llamados *imágenes*, y sus combinaciones, *historias y alegorías*), hasta llegar al descubrimiento e interpretación de los *valores simbólicos* transmitidos por las imágenes (interpretación que requiere cierta ‘intuición sintética’ y es el objetivo de la iconografía en su sentido más profundo, lo que constituiría la *síntesis iconográfica*). Todo esto, teniendo en cuenta los sutiles cambios que cada época va aportando a la interpretación de los motivos y temas ⁴⁰.

Respecto al cine, ‘arte comercial’ que exige un esfuerzo colectivo e implica la ‘exigencia de comunicabilidad’ para ser rentable, señala que surge una iconografía propiamente cinematográfica con los primitivos films históricos y melodramáticos, al ser identificables por su apariencia, su comportamiento y sus atributos codificados, tipos como la ‘vampiresa’, la ‘jovencita modosa’, el ‘malo’, el ‘padre de familia’... Casi abolidos con el cine sonoro (donde son *co-expresivos* sonido e imagen), siguen subsistiendo,

“Muy legítimamente en mi opinión, reliquias de este principio de la actitud y el atributo determinados [y un concepto] popular de la construcción de la intriga”⁴¹.

Otro estudioso que en sus inicios como historiador del arte se especializó en el Renacimiento, y se puede considerar epígono de la *escuela iconológica de Warburg*, es Ernst H. Gombrich, cuyos análisis reflejan tanto la tradición formalista alemana como la naciente escuela psicoanalítica freudiana, con las que mantuvo estrechos contactos. Y se le considera como “el padre y el mejor exponente de la semiótica de las artes, un verdadero puente entre iconología y semiótica”⁴².

Su tema fundamental es el del cambio de los modos de representación pictórica a través de los siglos, buscando las razones del cambio de estilo, entendido como un complejo de signos y normas. Y considera que la *representación pictórica* no es más que una ilusión, incluso en los casos del ‘realismo’ más aparente, puesto que está siempre determinada por convenciones,

⁴⁰ Resumido de su introducción al libro anterior (pp.13-37).

⁴¹ “Estilo y material en el cine” (1947), en F.Torres (ed.), 1976:160-1.

⁴² Omar Calabrese: *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1987, cap. 1.7.

por una articulación esquemática de lo que ya se sabe, por normas que organizan la percepción y la transfieren técnicamente en un lenguaje. Con un aparato científico en el que utiliza por igual las teorías de la percepción visual, la psicología experimental y la información, junto a las doctrinas clásicas de la pintura, intenta delinear una teoría de la representación basada en ‘lo que se sabe’ y no en ‘lo que se ve’, que culmina con la afirmación de que ningún artista puede pintar lo que ve prescindiendo de todas las convenciones que constituyen el sistema de la pintura.

Para proceder a la ‘lectura de la imagen’, dice que intervienen el código, el texto y el contexto (expectativas previas basadas en la tradición), acudiendo el espectador al surtido de imágenes almacenadas en su mente. Respecto al rol de las convenciones en la construcción de la imagen, que son una tabla de equivalencias que hay que aprender, intervienen el método o idioma representacional y el significado (“nuestra supervivencia depende en ocasiones de nuestra capacidad para reconocer rasgos significativos”). Ante el problema de ¿qué parte de nuestro mundo es naturaleza y qué parte es convención?, proclama que nuestros sentidos sirven para aprehender no formas, sino significados, y que reconocer una imagen es un proceso complejo que pone en juego facultades humanas, tanto innatas como adquiridas. Y respecto al significado, dice que no depende del parecido (que sólo existe cuando hay un concepto de comparación) y que nos lleva a la convención, y no al revés.⁴³

Con Gombrich se da un paso decisivo en entrelazar la historia del arte con la antropología y la historia de las religiones, con la psicología, e incluso con disciplinas históricas contemporáneas. Y junto con Pierre Francastel, se le puede colocar como iniciador de una tendencia microsociológica del arte, por propugnar que en el análisis de la obra de arte se tengan en cuenta las categorías que definen el comportamiento social en un ambiente específico, como la *institución-arte* (y por lo tanto: las actitudes mentales, las expectativas y las preferencias de público y artistas, las disposiciones psicológicas y otras).

Y tales son las ideas-fuerza de la iconología, que ofrecen múltiples aportaciones para el análisis de las imágenes. Como una de las más relevantes investigaciones basada en ellas, con una orientación directamente panofskiana, tenemos a Michel Bouvier y Jean-louis Leutrat con su ensayo sobre *Nosferatu* (1981). En España, Jordi Balló avanzó en esta dirección con su estudio sobre los motivos visuales en el cine: *Imágenes del silencio* (2000). Considerando enigmática nuestra memoria cinematográfica, en cuanto huellas de una iconografía específica que ha ido siendo creada y recreada con cada nuevo filme, señala el poder signifiante de ciertas *figuras de la representación* de gran poder evocador: esos *motivos visuales* que nos remiten al contenido, al tema que quieren transmitir, a su narratividad, al argumento, siendo así que:

⁴³ Resumido del cap. “Imagen y código”, en *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 261-279.

“Se presentan como momentos aislables dentro de los films, en escenas y en secuencias [...] Estos segmentos de significación tienen una duración temporal que se hace explícita [y] se vinculan a la tradición iconográfica y las estructuras argumentales” (pp. 17-18).

Luego conceptúa estos *motivos*, a través de los cuales se establece esta iconografía del cine, como: universales, polisémicos, que no se limitan a un único género ni poética y que han interesado como puntuación dramática a los mayores creadores del cine. Y señala entre ellos a “la Piedad” (icono de la ira en el siglo XX); la mujer asomada a la ventana; el pensador; bajo la lluvia; la mujer delante del espejo; el espectador delante del espectáculo; ...



En *Los Olvidados*, Buñuel retoma el tema clásico griego de la muerte de Orfeo.

Una vez que los iconólogos nos invitan al campo de la antropología, prosigamos en él.

5.3 La antropología cultural

Tanto los discursos audiovisuales como las propias imágenes son productos culturales, inmersos en una cultura determinada. Y este factor cultural se debe tener en cuenta desde una doble perspectiva: en lo que se refiere a los autores, su selección de formas e ideas; y respecto a los espectadores, las claves interpretativas que les ofrece su propia cultura. La disciplina científica que tiene a su cargo el estudio de las manifestaciones culturales es la antropología, que nos puede aportar provechables elementos de juicio para el análisis de los textos audiovisuales, como demuestran recientes investigaciones sobre la ritualización de los espectáculos y sobre ciertos géneros cinematográficos ⁴⁴.

Un valioso redescubrimiento es el de Mijail Bajtin, a partir de sus teorías sobre la especificidad cultural, la comprensión creativa y el *dialogismo*, que

⁴⁴ Una muy sugerente es el resultado de la colaboración entre un teórico del cine -Roman Gubern- y un antropólogo -Joan Prat- en su ensayo *Las raíces del miedo (Antropología del cine de terror)*, Tusquets, Barcelona, 1979.

define como “la relación necesaria de cualquier expresión (o complejo de signos) con otras expresiones”. De aquí se deriva que cada texto forme una intersección de superficies textuales, idea que será luego retomada por Kristeva con su *intertextualidad*. Así, la literatura, y por extensión el cine, debe ser entendido dentro de lo que Bajtin llama “la unidad diferenciada de toda la cultura de la época” (1986:5).

En su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento⁴⁵, aplica a la cultura cómica popular el concepto de *sistema de imágenes*, configurado a partir de formas rituales y espectáculos carnavalescos para dar lugar al ‘realismo grotesco’. Las imágenes (verbales y materiales) centrales en este sistema están relacionadas con la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Son de tipo colectivo, y su rasgo más sobresaliente es la degradación (como parte del proceso de regeneración) con un acentuado sentido topográfico (lo alto -delicado- y lo bajo -soez-). Tales imágenes grotescas existieron en todas las mitologías y artes arcaicos.

Esta modalidad del realismo se fue formando a lo largo de milenios, se amplió con un sentido nuevo al absorber las nuevas experiencias e ideas populares, y se refinó al adquirir nuevos matices, funcionando como arma poderosa para el dominio artístico de la realidad. Al conectarse con los cánones clásicos y sufrir la influencia de la concepción burguesa, pasó a convertirse en el ‘realismo renacentista’. Hablando luego del estilo artístico de Rabelais, encuentra que sus imágenes literarias están basadas en la realidad, reflejando con enorme precisión de detalles: objetos, lugares y personajes vinculados a la vida del autor, así como situaciones referidas a la actualidad política de su época y a las fiestas populares.

Ya se habló en el apartado dedicado a la narratividad de los métodos de análisis de los relatos diseñados por los etnólogos W. Propp y C. Lévi-Strauss. Las aportaciones de este último a la antropología estructural le convierten en autor de referencia inexcusable. De entre su vasta producción, el libro que más interés creo que ofrece para incluir en las metodologías para el análisis de los textos audiovisuales es *La vía de las máscaras*⁴⁶, donde procede a comparar dos máscaras en apariencia totalmente diferentes, utilizadas en sus ritos por dos grupos étnicos del estuario del río Frazer (en la Columbia Británica).

En esta investigación parte de la hipótesis de que las máscaras son equiparables a los mitos, ya que en ambos casos su sentido se encuentra en su *grupo de transformaciones*. Admitiendo que la forma y el contenido poseen la misma naturaleza cultural, que las relaciones de transformación entre mensajes son equiparables al existente entre sus formas, Lévi-Strauss se esforzará por demostrar que, dada la vinculación entre la máscara y el mito que sustenta el ritual en el que se usa, es factible extender a estas obras de arte el mismo método

⁴⁵ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1990.

⁴⁶ Siglo XXI, México, 1985 (2ª).

de análisis diseñado para el estudio e interpretación de los mitos. Tras un análisis de los mitos locales y de la cultura de ambos grupos, procede a una comparación de la forma plástica de estas máscaras, lo que le permite definir un *campo semántico* en cuyo seno se completan las funciones respectivas de cada una. Y al verificar que existe un paralelismo entre los elementos semánticos de cada una de las dos máscaras, demuestra su hipótesis inicial: “Igual que el mito, una máscara niega tanto como afirma” (p. 124).

Otro gran antropólogo cultural, desgraciadamente poco conocido fuera de España, es Julio Caro Baroja. Como gran modelo metodológico, diseñado por él para el estudio comparativo de los rituales festivos, tenemos el *análisis morfo-histórico-cultural*, que a partir de un enfoque dia-sincrónico de las variantes formales de los hechos culturales, permite su rigurosa comparación y posible interpretación. Creo útil y válido aplicarlo a cualquier producto cultural, manteniendo su mismo rigor en cuanto a las fuentes de información y minuciosidad de los aspectos analizados.

Apenas ha teorizado D. Julio sobre las imágenes, a pesar de ser un excelente dibujante etnográfico. Tan solo en su ensayo “Sobre arte primitivo y arte popular”⁴⁷ ofrece algunas ideas, como destacar la plasticidad y variedad de sistemas expresivos de las artes populares, que analiza bajo un doble aspecto:

- a) Sus *formas*, obligadas a la utilidad, dependientes del uso de las materias primas, la experiencia técnica, el tiempo dedicado y la destreza del autor-artista, que adoptan diferentes estilos y relevan de la estética ;
- b) La *voluntad de representación*, en un determinado ámbito cultural, para que tales objetos cumplan con un triple objetivo: utilidad + arte + esoteria (magia/religión). Pero, para el artista decorativo actual, la forma decorativa es más importante que la significación, con lo que se está prescindiendo de la intencionalidad, del significado, para quedarnos con formas muertas.

* Hay otro aspecto de los aportes de esta disciplina cultural, el relativo a la *antropología visual* como rama específica de la antropología conectada con la comunicación visual, y que posee dos grandes ejes de acción:

- a) En primer lugar, tenemos la dependencia contextual que presentan la fotografía y el cine para su adecuada interpretación, siendo igual de significativas las presencias [+] como las ausencias [-]. Estos modos de expresión son productos culturales asequibles como *artefactos*, por lo que se deben analizar por igual su forma, uso, motivo y significado. Y esto nos lleva a la pregunta crucial de ¿cómo se crean los significados?

Para responder, la antropología ofrece su aportación sobre los mecanismos de *representación*. Partiendo de que el filme es una fructífera base para la metarepresentación interdisciplinar, es evidente que existe un modo de auto-representación dominante (basado técnicamente en las convenciones y los

⁴⁷ En *Arte visoria*, Tusquets, Barcelona, 1990.

valores de producción hollywoodenses), que responde a las formas culturales euro-americanas. Como consecuencia, nos enfrentamos a un dilema central en la *política de la representación*:

“Puede un autor o un cineasta [...] enraizado en una cultura, en un sexo, producir jamás una representación de otra cultura o sexo que no sea, en alguna medida, un estereotipo?”⁴⁸.

Y, desde el punto de vista del espectador, el dilema equivalente: ¿puede aplicarse una nueva comprensión cultural, una *nueva mirada* sobre los documentos culturales visuales? Sobre este punto, se está descubriendo en las ideas de Bajtin sobre el dialogismo o comprensión cultural, un favorable apoyo intelectual.

b) Por otro lado, los filmes cada vez tienen más importancia en la descripción y la formulación de un pensamiento antropológico. La imagen ha pasado de ser un documento complementario a convertirse en parte integrante de la investigación, que permitirá al espectador (confrontado a los dilemas de la representación) otras posibles interpretaciones.

El discurso etnográfico audiovisual, que es una modalidad científica de los filmes documentales sociales, constituye una exploración creativa de la realidad, en la que se intentan conciliar los criterios puramente etnográficos con los estéticos, propios de una obra de expresión. Lo que provoca una tensión conflictiva entre la búsqueda del realismo y los deseos estéticos, la belleza formal tal como es valorada en una cultura determinada. Otra tensión paralela es la existente entre la *descripción* y el *drama* o fuerza narrativa, manifestada ya por John Grierson en su formulación de los principios del documentalismo, y acudiendo a *Nanook* de Flaherty como ejemplo, al diferenciar el método descriptivo que puede reflejar las cualidades superficiales de un fenómeno y el método que de modo más ‘explosivo’ revela su naturaleza real, profundizando en la vida de los personajes.

La realización de un filme con base etnográfica impone al cineasta en posición de observación participante, tanto desde un punto de vista deontológico como metodológico, una inserción específica entre las personas filmadas, que a su vez ejercen una puesta en escena por su modo de presentarse, en la vida y frente a la cámara, por los que se les debe considerar como *coautores*. Y que tienen derecho a expresar su *voz subjetiva*. El género documental social tiende a engendrar una categoría de realizador, el etnólogo-cineasta, que filma tanto como pone a punto herramientas de reflexión, lo que puede revertir luego en el cine de ficción.

Cuando nos referimos en el apartado dedicado al psicoanálisis al *texto latente*, habíamos dejado al margen el componente ideológico inscrito en él, que

⁴⁸ Leslie Devereaux en su introd.. a: *Fields of Vision*, Univ. of California, Los Angeles, 1995:15.

depende de la sociedad y la época en las que se formula, como han postulado los miembros de la escuela iconográfica. Y para sacar a la superficie de los discursos filmicos su ideología, puede ser muy eficaz el doble aporte de la sociología y de la historia.

5.4 La sociología histórica

Quizás el primero en explorar esta vía analítica fuera Siegfried Kracauer en 1947, al relacionar los filmes expresionistas alemanes con la sociedad que los produjo, en busca de la *mentalidad de la nación* que se manifestaba a través de ellos. En su planteamiento teórico, Kracauer estima que el cine permanece fiel a la realidad de una época porque utiliza la fotografía, encontrando su expresión material en la vida cotidiana. Esta creencia de que la imagen es siempre una copia, una reproducción del universo sensible, responde a la consideración del cine como *modelo mimético*, que no puede dejar de mostrar “la única realidad que nos concierne”, la de las cosas y de los seres. Dado que en su objeto de estudio, el cine expresionista, tanto el decorado como la fotografía y la actuación son presentados como artificios, Kracauer reconoce que “todo es falso, salvo el movimiento”, y para él la fotografía “animada” es un documento más verdadero que cualquier otra fuente. Para Sorlin, Kracauer ha desautorizado su propia tesis al llevarla al extremo, y “le falta una reflexión sobre los materiales utilizados por el cine, y sobre las relaciones entre el cine y su público” (1985:42-3 y 219).

Tres décadas después, prolonga esta línea de investigación y supera sus defectos Marc Ferro, para quien la imagen es más un revelador que una copia de la realidad, ya que “la cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos”. Propone observar el filme,

“No como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite”⁴⁹.

A partir de la valoración de detalles indiferentes se puede descubrir otros sistemas de lectura. Su idea central es que el filme sería un *contranálisis de la sociedad*:

“¿La hipótesis? Que el filme, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia. ¿El postulado? Que lo que no ha ocurrido (y también, por qué no, lo que ha sucedido), las creencias, las intenciones, el imaginario del hombre, es tan Historia como la Historia” (*CinemAction* #47:192).

Con tal punto de partida, Ferro examinó el cine, o mejor series de filmes (o incluso sus fragmentos), como verdaderos documentos históricos tan reveladores en lo que muestran como en lo que ocultan y en el modo en que lo

⁴⁹ Texto de 1971, incluido en su ya clásico *Historia contemporánea y cine -1977-*, Ariel, Barcelona, 1995:39

ocultan: el filme como *agente de la historia* y como síntoma del movimiento de la Historia. Lo que ha influido en la concepción del cine en general.

También en 1977 publica Pierre Sorlin su aproximación como historiador al análisis filmográfico, empleando herramientas metodológicas de tipo semiosociológico, y considerando las expresiones ideológicas como efecto, pero también como principio y aún como desviación, rechazo, negación de las relaciones sociales.

“Los análisis que aquí hemos de proponer considerarán las películas -una por una, o por grupos, en su globalidad- como prácticas significantes; estudiarán sus mecanismos, pero tratarán de no aislar nunca su funcionamiento en relación con la configuración ideológica o al medio social en el cual se insertan; haciendo intervenir semiótica y sociología, se esforzarán por tener en cuenta los modos posibles de articulación entre expresiones ideológicas y campos sociales”⁵⁰.

Un concepto que resulta clave en su teoría es el de *representaciones*, como un aspecto de las *mentalidades* que concierne a las ‘imágenes’ (que son su parte exclusivamente visual):

“A las palabras, a las expresiones, a los útiles, se añadirían así las figuras y se descubriría que ocupan un lugar fundamental -aunque difícil de precisar- en las mentalidades [siendo así que estas] representaciones tienen como fuente, al menos parcial, las percepciones visuales: se transmiten a través de imágenes; en sus dos extremos, constitución y perpetuación, se descubre la intervención de la mirada. [...] Mediante el cine, y más aún mediante la televisión, se difunden los estereotipos visuales propios de una formación social” (*Ib.*:16 y 28).

Al definir el método que emplea en sus análisis, basado en el concepto de ‘la expresión ideológica y sus funciones’, advierte que no es generalizable:

“Para un historiador, el análisis filmico es interesante sólo en la medida en que, partiendo de un dato aislable, el cine, ensancha su perspectiva hasta series de filmes, al medio del cine, al conjunto de la fracción intelectual, al grupo dominante, etc. [...] En este estudio, proponiendo un *análisis sociohistórico del cine*, nos volcaremos en las relaciones de los grupos de individuos entre sí, o con su medio” (*Ib.*:129).

Para llevarlo a cabo adoptará como ejes principales:

- a) Las relaciones manifiestas e inscritas en el universo ficticio del filme.
- b) Las relaciones implícitas con lo que está fuera del campo, es decir, con el espacio virtual que es la prolongación imaginaria de lo que pasa en la pantalla.
- c) Las relaciones, organizadas por el filme, entre el público y la pantalla.

Y definiendo como *construcción del filme* a “la disposición de los diversos materiales, visuales y sonoros, que dan forma a la anécdota”. Es el

⁵⁰ *Sociología del Cine* (1977)-, trad. cast.: F.C.E., México, 1985:50

filme mismo; otra construcción del mismo relato daría otro filme. No puede haber estudio filmico que no sea una investigación de la construcción. (*Ib.*:147).

Ahora bien, para Sorlin un filme no es una duplicación de la realidad fijada en celuloide: es una *puesta en escena social* por dos razones: constituye ante todo una selección (algunos objetos y otros no) y después una redistribución, una reorganización, un conjunto social que evoca el medio del que ha salido, pero es una retraducción imaginaria de éste. Poniendo en relación individuos y grupos, cada filme constituye, en el interior del mundo ficticio de la pantalla, jerarquías, valores, redes de intercambios y de influencias, por lo que habría que poner en evidencia los principales *sistemas relacionales* que allí se ven funcionar (*Ib.*:169 y 202).

Para resumir esta interesantísima propuesta, al analizar el filme no se buscan conclusiones, sino descubrir ejes de investigación. Y no basta el análisis puramente interno, dado que:

“Cada filme es portador de múltiples enunciados incompletos, a veces contradictorios, que se sobreponen y se entrecruzan (por lo que hay que abrir) el campo de estudio, considerando series de filmes en vez de uno aislado” (*Ib.*: 168).

Michèle Lagny, preguntándose desde una postura similar por el uso que puede darle el historiador al cine, encuentra que:

“Consiste en tratar los filmes, y de preferencia series filmicas coherentes, como textos a interrogar en sí mismos, teniendo en cuenta su especificidad por un análisis estructural” (*CinémAction*, 1988:77)

Por último, estos dos autores formando un equipo interdisciplinar junto con Marie-Claire Ropars (deudora de Eisenstein y Derrida), aplicaron sus propuestas de tomar al cine como instrumento en la investigación histórica, al análisis del corpus constituido por los filmes franceses de los años 30 ⁵¹. Mediante el *análisis socio-semiótico* de estos textos filmicos, pertenecientes a la misma serie histórica, desvelaron las representaciones sociales de la época.

5.5 El feminismo

A partir de 1968 surgió por todo el planeta la reivindicación de los derechos de las mujeres, movimiento de rebeldía contra el Orden (sexual, patriarcal, autoritario), que ideológicamente se expresó mediante el feminismo. Lo que en sus inicios se manifestó a través del activismo militante, a medida que conseguía derribar parcelas de poder e impregnar a la sociedad con los nuevos valores, pasó a interesarse en las causas, manifestaciones y transmisiones de la posición de inferioridad de la mujer.

⁵¹ *Générique des années 30*, PUV, París, 1986.

En 1975, Laura Mulvey sentó las bases de la teoría filmica feminista con su ensayo sobre el célebre filme negro de Billy Wilder, *Perdición* (1941), examinando las relaciones sádicas establecidas entre sus protagonistas masculino y femenino: es la contemplación de la forma femenina lo que evoca ansiedad de castración en el macho. Para esta autora, existe una clara conexión entre el modelo hegemónico de representación (que se desprende del ‘sistema monolítico’ que vivió su etapa de esplendor en la estructura capitalista de los estudios de Hollywood en las décadas de los 30 y 40) y la función de la mirada en la sociedad patriarcal:

“Trazando un panorama de las teorías psicoanalíticas de Freud a Lacan con la intención -y ella lo afirma explícitamente- de utilizar el psicoanálisis como un *arma política*, Mulvey intenta demostrar que este tipo de cine, que es en sí mismo un producto de la ideología patriarcal, ha institucionalizado un tipo de mirada masculina y sexista, una mirada que ha hecho de la relación masculina con la representación la relación normativa y supuestamente universal con el mundo y el poder”⁵².

Con su análisis desde el punto de vista de la mujer ‘privada del poder de la mirada’, Mulvey formula una crítica radical de la ideología dominante, mostrando cómo las mujeres, el *objeto* del deseo de la sociedad patriarcal, comenzaban a cuestionar su exclusión de la elaboración de los productos culturales y su condición de objetos-fetiches en el discurso hegemónico, y a elaborar la crítica subversiva de un discurso que, basado en su subordinación y silencio, busca perpetuar un paradigma de explotación y cosificación. Todo lo cual parece constatable.

A medida que avanzaban las investigaciones teóricas de las feministas, se desarrollaba el concepto clave de la *diferencia sexual*. Recurriendo al psicoanálisis y a la semiología, la teoría feminista anglosajona se ha interesado por las ideas de Lacan, Barthes, Derrida, Foucault, Kristeva, Irigaray, Baudrillard y Lyotard, elaborando estudios apasionados y brillantes. Respecto a la ausencia de una teoría feminista en la crítica de cine francesa, Ginette Vincendeau lo explica así:

“Mientras que en la teoría anglosajona el concepto de diferencia sexual está en la base de toda una interrogación del cine -tanto para los hombres como para las mujeres- [...] en la teoría del cine de las universidades francesas, todavía muy influida por la semiología, se identifica al feminismo con lo *exterior al texto*, o todavía peor, con lo sociológico, contorneando la cuestión de la diferencia sexual”⁵³

En general, el feminismo ofreció unas coordenadas metodológicas y teóricas a gran escala cuyas implicaciones alcanzan todas las facetas del

⁵² Carmona, 1991:272.

⁵³ *CinemAction* 47: 98

pensamiento cinematográfico. La teoría feminista del cine también suscitó nuevas ideas sobre el estilo, las jerarquías industriales y los procesos de producción y sobre las teorías del espectador (la mirada femenina, el masoquismo, el disfraz).

Según Stam, el feminismo cinematográfico en su primera etapa se centró en objetos prácticos tales como la concienciación y la denuncia del imaginario negativo de las mujeres. Luego, al rechazar la identificación de la sexualidad con la biología (como algo vinculado a la ‘naturaleza’), llevó a introducir el concepto de ‘género’, considerado como ‘constructo social’ modelado por la contingencia cultural e histórica; resultado de procesos de mediación y diferenciación discursiva y cultural; variable y por lo tanto susceptible de reconstrucción:

“En lugar de centrarse en la *imagen* de la mujer, la teoría feminista desvió su atención hacia el carácter genérico de la propia visión y al papel que desempeñaban el voyeurismo, el fetichismo y el narcisismo en la construcción de una visión masculinizada de la mujer [...] Los logros de la teoría feminista del cine expusieron retroactivamente el sustrato masculinista de la teoría cinematográfica: la misoginia erotizada de los surrealistas, el masculinismo edípico de la teoría del autor, la supuesta ‘objetividad’ exenta de género de la semiótica” (2001:204-210).

Y esta teorización coincide con un apogeo del cine realizado por mujeres.



Harlan County USA, documental de Barbara Kopple (1976)

5.5 Anexo 1

PLACER VISUAL Y CINE NARRATIVO*

Laura Mulvey

I. Introducción

A. UN USO POLÍTICO DEL PSICOANÁLISIS

Este estudio pretende utilizar el psicoanálisis para descubrir dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado. Como punto de partida, tomaremos la manera en que el cine refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. Para elaborar una teoría y una práctica capaces de desafiar al cine anterior, resulta conveniente comprender lo que fue, el modo en que operó su magia en el pasado. Así pues, la teoría psicoanalítica actuará aquí como un arma política, poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica.

La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en que, para dar orden y sentido a su mundo, depende de la imagen de la mujer castrada. Una cierta idea de mujer se yergue como pieza clave del sistema: es su carencia lo que produce el falo como una presencia simbólica, es su deseo de triunfar sobre la carencia lo que el falo significa. Ciertos textos publicados recientemente en *Screen* acerca de psicoanálisis y cine no han recalcado lo suficiente la importancia de la representación de la forma femenina en el seno de un orden simbólico en el que, en última instancia, no representa más que la castración. En pocas palabras: la función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal es doble; en primer lugar, simboliza la amenaza de castración por medio de su ausencia real de pene y así, en segundo lugar, eleva a su hijo a lo simbólico. Una vez que esto se lleva a cabo, su sentido en el proceso ha llegado a su fin, ya no permanece en el mundo de la ley y del lenguaje a no ser como memoria que oscila entre la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia. Ambas son postuladas como naturaleza (o como «anatomía», según la conocida frase de Freud). El deseo de la mujer está sometido a su imagen de portadora de la herida sangrante; ella sólo puede existir en relación a la castración, sin poder trascenderla. Transfor-

* Publicado originalmente en *Screen* 16, 3 (otoño, 1975), pp. 6-18. Este artículo es una reelaboración de una ponencia presentada en el Departamento de francés de la Universidad de Wisconsin, Madison, en la primavera de 1973. <https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>

ma a su hijo en el significante de su propio deseo para poseer un pene (la condición, imagina, para ingresar en lo simbólico). O bien cede cortésmente el paso a la palabra, al Nombre del Padre y a la Ley, o bien lucha para conservar a su hijo con ella en la penumbra de lo imaginario. La mujer, pues, habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticos que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo.

Las feministas hallarán un interés evidente en este tipo de análisis, sin duda hay cierta belleza en la exactitud con que representan la frustración experimentada bajo el orden falocéntrico. Este tipo de discurso nos acerca a las raíces de nuestra opresión, nos ofrece una articulación del problema, nos sitúa frente al reto final: cómo combatir un inconsciente estructurado como un lenguaje (formado en el momento crítico de la aparición del lenguaje) mientras permanecemos encerradas en el lenguaje del patriarcado. No hay manera alguna de producir, como llovida del cielo, una alternativa, pero sí podemos comenzar a abrir una grieta en el patriarcado si lo examinamos con las herramientas que él mismo nos suministra, de entre las cuales el psicoanálisis no es la única, pero sí una de las más importantes. Existe aún un gran abismo que nos separa de asuntos importantes para el inconsciente femenino, cuestiones que la teoría falocéntrica considera irrelevantes: la sexualización de las niñas y su relación con lo simbólico, la mujer sexualmente madura como no-madre, la maternidad al margen de la significación del falo, la vagina... Pero, llegados a este punto, la teoría psicoanalítica en su estadio actual nos permite, cuando menos, profundizar en nuestra comprensión del *status quo*, del orden patriarcal en el que estamos cautivas.

B. LA DESTRUCCIÓN DEL PLACER COMO UN ARMA RADICAL

En tanto que sistema perfeccionado de representación, el cine plantea ciertas cuestiones acerca de las formas en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de la mirada. El cine ha cambiado mucho a lo largo de las últimas décadas. Ya no es ese sistema monolítico apoyado en grandes inversiones de capital que ejemplifica a la perfección el Hollywood de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Los avances tecnológicos (16 mm, etc.) han modificado las condiciones económicas de la producción cinematográfica, que ahora puede ser artesanal lo mismo que capitalista. De este modo se ha abierto la posibilidad del desarrollo de un cine alternativo. Por muy autoconsciente e irónico que pretenda ser el cine de Hollywood, siempre ha estado restringido por una puesta en escena formal que refleja el concepto de cine propio de la ideología dominante. El cine alternativo habilita un espacio en el que puede nacer un cine radical, tanto en sentido político como estético, que desafíe los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante. No se trata de rechazar esta última desde un punto de vista moral, sino de destacar los modos en los que sus preocupaciones formales reflejan las obsesiones psíquicas de la sociedad que lo ha producido y también de subrayar que el cine alternativo debe comenzar precisamente como reacción contra estas obsesiones y estos supuestos. Ya es posible un cine política y estéticamente vanguardista pero, por ahora, sólo puede existir como contrapunto.

La magia del estilo de Hollywood en su punto álgido (y de todo el cine que cae dentro de su zona de influencia) surge, no exclusivamente pero sí en un importante aspecto, de su hábil manipulación del placer visual en orden a producir satisfacción. La tendencia cinematográfica imperante codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante. Sólo en el cine más evolucionado de

Hollywood y únicamente por medio de estos códigos, el sujeto alienado, desgarrado en su memoria imaginaria por una sensación de pérdida, por el terror de la carencia potencial en su fantasía, ha estado cerca de vislumbrar un destello de satisfacción: a través de su belleza formal y del empleo de sus propias obsesiones formativas. Pretendemos ocuparnos aquí de cómo este placer erótico se intercala en el cine, de su sentido y, en particular, del lugar central que ocupa la imagen de la mujer. Suele decirse que al analizar el placer o la belleza se los destruye. Esta es la intención de este ensayo. Es preciso atacar la satisfacción y la potenciación del yo característicos de la historia cinematográfica hasta hoy; pero no para reconstruir un nuevo placer, que no puede existir en abstracto, o un displacer intelectualizado, sino con el objeto de abrir camino a una negación total del sosiego y la plenitud del cine narrativo de ficción. La alternativa es la emoción que proviene de dejar atrás el pasado sin rechazarlo, trascendiendo formas obsoletas o restrictivas, o atreviéndonos a romper con las expectativas placenteras normales, a fin de concebir un nuevo lenguaje del deseo.

II. El placer de la mirada - La fascinación con la forma humana

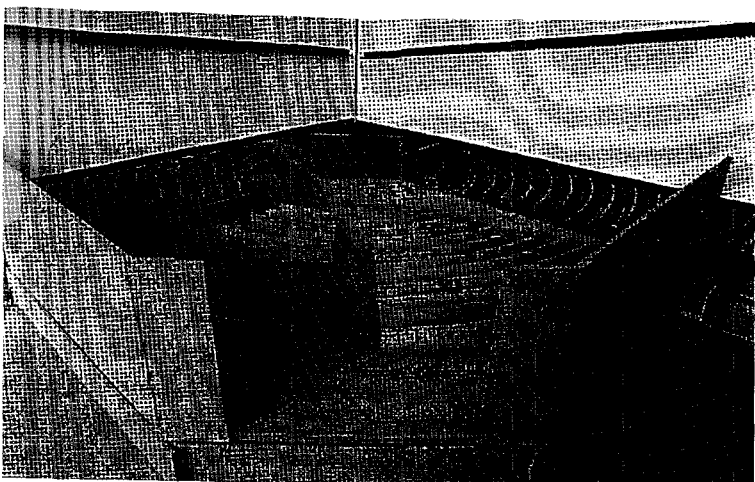
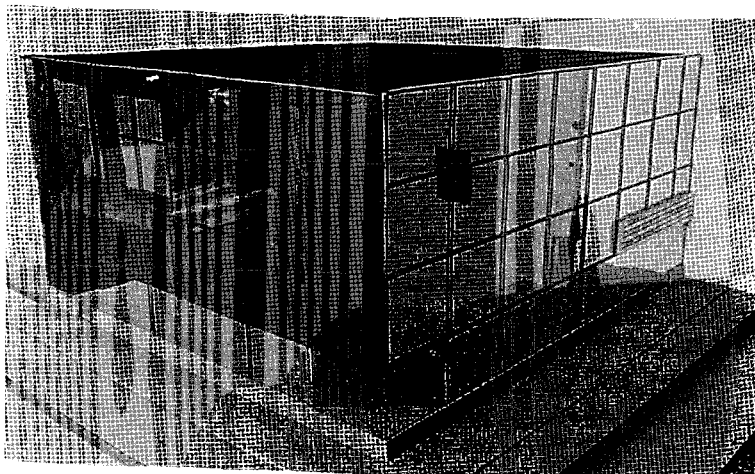
A. El cine ofrece una multiplicidad de placeres posibles. Uno de ellos es la escopofilia. Existen circunstancias en las que el mismo acto de mirar constituye una fuente de placer, igual que, a la inversa, puede producir placer ser observado. Originalmente, Freud, en su *Teoría sexual*, aísla la escopofilia como uno de los componentes instintivos de la sexualidad, que existe como pulsión con independencia de las zonas erógenas. En esta etapa, asociaba la escopofilia con la consideración de los demás como objetos, sometiénolos a una mirada escrutadora y curiosa. Sus ejemplos giran en torno a las actividades *voyeuristas* de los niños, a sus deseos de ver y de conocer lo privado y lo prohibido (la curiosidad ante los genitales y las funciones corporales de los demás, ante la presencia o ausencia de pene y, retrospectivamente, ante la escena primaria). En estos análisis, la escopofilia aparece como esencialmente activa (más tarde, en «Los instintos y sus destinos», Freud desarrollará su teoría de la escopofilia; si bien aparece inicialmente adherida al autoerotismo pregenital, más adelante el placer de mirar se transfiere a otros por analogía. Encontramos aquí una elaboración muy meticulosa de la relación entre el instinto activo y su ulterior desarrollo en una forma narcisista). Aunque existen otros factores que modifican el instinto -como, en particular, la constitución del ego- éste continúa existiendo como la base erótica del placer de mirar a otra persona en tanto que objeto. En último extremo, puede fijarse en una perversión, dando lugar a *voyeurs* obsesivos y Peeping Toms [mirones], cuya satisfacción sexual únicamente puede provenir de mirar, en un sentido activo y escrutador, a un otro cosificado.

A primera vista, el mundo del cine no parece guardar ninguna relación con el mundo clandestino de la observación subrepticia de una víctima inconsciente e involuntaria. Lo que se ve en la pantalla se exhibe abiertamente. Sin embargo, el grueso de la producción cinematográfica dominante y las convenciones en cuyo seno ha evolucionado conscientemente representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente a la presencia del público, produciendo en éste una sensación de separación y jugando con sus fantasías *voyeuristas*. Además, el contraste extremo entre la oscuridad de la platea (que sirve también para que los espectadores se aislen unos de los otros) y el brillo de las formas cambiantes de luces y sombras en

Dan Graham, proyecto para una sala de cine, 1981. Fotografías de la maqueta, exterior e Interior (fotografías: Martha Cooper)

CINEMA, 1981

Un cine, que ocupa la planta baja de un moderno edificio de oficinas, se encuentra situado en una esquina muy concurrida. Su fachada está compuesta de cristal de doble cara, que permite a los espectadores del lado que se encuentre más a oscuras mirar a través de la fachada en cualquier momento y observar al otro lado (sin ser vistos por la gente que se encuentra allí). Desde el otro lado, los ventanales tienen la apariencia de espejos. Cuando la luz ilumina la superficie de ambos lados con igual intensidad aproximadamente, la fachada es semitransparente y refleja sólo parcialmente. Los espectadores que se encuentran dentro y los que se encuentran fuera observan tanto el espacio del otro lado de la fachada como un reflejo de su propia mirada dentro del espacio en el que se encuentran.



Primera fase: Se proyecta la película; el interior está oscuro

Un espejo de doble cara sustituye a la pantalla convencional. Dadas las propiedades de este tipo de espejos, cuando se proyecta sobre él una película funciona como una pantalla normal para los espectadores que están en la sala, pero, al mismo tiempo, el espejo proyecta la película de modo que puede ser vista al revés, desde la calle, a través de la fachada del edificio. Además, cuando se ve desde la calle, la imagen de la pantalla puede atravesarse con la vista para observar la mirada frontal del público que mira la pantalla. Durante la proyección de la película ante el público del interior, algunas imágenes del exterior, del espacio real de fuera del cine, se cuelan a través de las ventanas laterales mezclándose con las imágenes de la película que se reflejan en las paredes laterales. Estas imágenes externas reflejadas interfieren con la identificación de la consciencia del espectador de la película con la Ilusión fílmica.

Segunda fase: No se está proyectando ninguna película; las luces están encendidas

Las luces del interior del cine están encendidas después (o antes) de la proyección de la película. Los espectadores del interior ven la pantalla y las ventanas laterales como espejos. Mientras algunos segundos antes el encuadre renacentista de la pantalla había sido un «espejo» para la proyección subjetiva del propio cuerpo del espectador («perdido» para su entorno debido a la identificación con la película), ahora la pantalla y los laterales de la sala se han convertido en espejos en sentido literal, que reflejan el espacio real y los cuerpos y miradas de los espectadores. Lo que el espectador ve representado en el espejo es su posición real, relativa al resto del público, mientras que antes, en el mundo ficticio de la película, él era el centro fenomenológico de un mundo ilusorio. También se ve a sí mismo mirando y en relación a las miradas de los demás espectadores. En el exterior, la posición psicológica del espectador / peatón también se invierte; ahora puede mirar a través de la ventana sin ser visto. La consciencia de su cuerpo y su entorno desaparece. Su posición de voyeur se vuelve semejante a la del público de la película momentos antes.

la pantalla contribuye a promover la ilusión de la distancia *voyeurista*. Aunque la película se está exhibiendo realmente, aunque está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la Ousión de estar mirando un mundo privado. Entre otras cosas, la posición de los espectadores en el cine es manifiestamente una posición de represión de su exhibicionismo y de proyección del deseo reprimido sobre el intérprete.

B. El cine satisface un deseo primordial de obtener un mirar placentero, pero también va más allá al desarrollar la escopofilia en su aspecto narcisista. Las convenciones establecidas del cine centran la atención sobre la forma humana. La escala, el espacio y las historias son siempre antropomórficas. La curiosidad y el deseo de mirar se mezclan con la fascinación ante la semejanza y el reconocimiento: el rostro humano, el cuerpo humano, la relación entre la forma humana y su entorno, la presencia visible de la persona en el mundo. Jaques Lacan subrayó el carácter crucial para la constitución del ego del momento en el que el niño reconoce su propia imagen en el espejo. Algunos aspectos de su análisis resultan relevantes para este ensayo. La fase del espejo tiene lugar en un momento en el que las ambiciones físicas del niño desbordan su capacidad motriz, por lo que este reconocimiento de sí mismo resulta gozoso para él, en tanto que imagina su imagen en el espejo como más completa, más perfecta que la experiencia que tiene de su propio cuerpo. Así, el reconocimiento se presenta como un reconocimiento erróneo: la imagen reconocida se concibe como el cuerpo reflejado del yo, pero su reconocimiento erróneo como algo superior proyecta este cuerpo fuera de sí mismo como un ego ideal, el sujeto alienado que, *reintroyectado* como ego ideal, da pie a la futura identificación con los otros. Para el niño, este momento del espejo precede al lenguaje.

Resulta importante el hecho de que sea una imagen la que constituye la matriz de lo imaginario, del reconocimiento / reconocimiento erróneo y de la identificación y, en consecuencia, de la primera articulación del «yo», de la subjetividad. Se trata de un momento en el que una previa fascinación por la mirada (dirigida al rostro materno, por poner un ejemplo obvio) colisiona con los primeros indicios de autoconsciencia. De ahí que el nacimiento de la relación amor / odio entre imagen y auto-imagen haya encontrado tal intensidad expresiva en las películas y tal reconocimiento gozoso entre el público. Al margen de las curiosas similitudes entre la pantalla y el espejo (el encuadre de la forma humana en su entorno, por ejemplo), el cine posee estructuras de fascinación suficientemente fuertes como para permitir pérdidas temporales del ego y, simultáneamente, reforzarlo. La sensación de olvido del mundo tal y como el ego ha llegado a percibirlo (olvidé quién era y dónde me encontraba) es una reminiscencia nostálgica de aquel momento pre-subjetivo de reconocimiento de la imagen. Al mismo tiempo, el cine se ha caracterizado por la producción de egos ideales, tal como se manifiesta, en particular, en el *star system*, donde las estrellas constituyen tanto el centro de la presencia escénica, como el centro de la trama, en tanto que ponen en marcha un proceso complejo de semejanzas y diferencias (lo *glamouroso* encarna lo ordinario).

C. Los apartados A y B de esta segunda sección han presentado aspectos contradictorios de las estructuras placenteras de la mirada en la situación cinematográfica convencional. El primero, escopofílico, surge del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación. El segundo, que se desarrolla a través del narcisismo y la constitución del ego, procede de la identificación con la imagen contemplada. Así pues, en términos fílmicos, uno implica una separación de la identidad erótica del sujeto respecto del objeto de la pantalla (escopofilia activa), mientras el otro exige una identificación del ego con el objeto de la pantalla a través de la

fascinación y el reconocimiento que experimenta el espectador ante su semejante. El primero es una función de los instintos sexuales, el segundo, de la libido del ego. Esta dicotomía era de crucial importancia para Freud. Aunque supo dar cuenta de cómo ambos interactuaban y se solapaban, la tensión entre los impulsos instintivos y la conservación del propio yo continúa conformando una dramática antítesis en términos de placer. Ambos constituyen estructuras formativas o mecanismos, no sentidos. En sí mismos carecen de significación, han de ir anejos a una idealización. Ambos persiguen sus objetivos indiferentes a la realidad perceptual, creando así el concepto erotizado e imaginado del mundo que forma la percepción del sujeto y niega la objetividad empírica;

A lo largo de su historia, el cine parece haber desplegado una ilusión particular de realidad, en la que esta contradicción entre libido y ego ha encontrado un mundo fantástico bellamente complementario. En *realidad* el mundo fantástico de la pantalla está sujeto a la ley que lo produce. Los instintos sexuales y los procesos de identificación tienen un significado en el seno del orden simbólico que articula el deseo. El deseo, nacido con el lenguaje, hace posible trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia siempre regresa al momento traumático de su nacimiento; el complejo de castración. De ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen, la que hace que esta paradoja asuma una forma definida.

III. La mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada

A. En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que taha a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [*to-be-looked-at-ness*]. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico; desde las pinups hasta el striptease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él. Las películas que siguen la tendencia cinematográfica dominante combinan hábilmente espectáculo y narración (nótese, sin embargo, cómo en los musicales los números de baile y canto interrumpen el flujo de la diégesis). La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional, aunque su presencia visual tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. Esta presencia ajena ha de integrarse coherentemente con la narración. Como afirma Budd Boetticher:

Lo que cuenta es lo que la heroína provoca o, mejor aún, lo que representa. Es ella, o más bien el amor o el miedo que inspira en el héroe, o quizá la preocupación que él experimenta por ella, lo que le lleva a actuar tal como lo hace. Por sí misma, la mujer no tiene ni la más mínima importancia'.¹

¹ Citado en Peter WOLLEX, «Boetticher's World-View», en Jim Kitses, comp., *Budd Boetticher: The Western*, Londres, British Film Institute, 1970, p. 33.

(Una tendencia reciente dentro del cine narrativo ha consistido en prescindir de este problema en su conjunto: de ahí el desarrollo de lo que Molly Haskell ha llamado «*buddy movie*»¹) en la que el erotismo homosexual activo de la figura masculina central puede conducir la historia sin distracciones.) Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla. Por ejemplo, el artificio de la *showgirl* permite que ambas miradas se unifiquen técnicamente sin ninguna ruptura aparente de la diégesis. Se trata de una mujer que actúa en el interior de la narración, de manera que la mirada del espectador y la del personaje masculino de la película se combinan hábilmente sin romper la verosimilitud narrativa. Por un instante, el impacto sexual de la actriz conduce a la película a una tierra de nadie, fuera del espacio y del tiempo fílmico; es lo que ocurre con la primera aparición de Marilyn Monroe en *Río sin retorno*, o con las canciones de Lauren Bacall en *Tener o no tener*. De igual modo, un primer plano de unas piernas (Dietrich, por ejemplo) o de un rostro (Garbo) integran dentro de la narración una forma diferente de erotismo. Una parte de un cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad que exige lo narrativo; proporciona a la pantalla una calidad plana, como de recortable o de icono, en lugar de darle verosimilitud.

B. Una división heterosexual del trabajo activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sustentan, la figura masculina no puede llevar la carga de la cosificación sexual. El varón se muestra reluciente a la hora de mirar a sus semejantes exhibicionistas. De ahí que la escisión entre espectáculo y narración propicie el papel del hombre como parte activa que despliega la trama, que hace que las cosas sucedan. El hombre no sólo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador, consigue trasladarla más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiégeticas que representa la mujer en tanto que espectáculo. Lo que hace que esto sea posible es la secuencia de procesos que pone en marcha la estructuración de la película en torno a una figura dominante con la que el espectador puede identificarse. Cuando el espectador se identifica con el principal protagonista masculino², está proyectando su mirada sobre la de su semejante, su suplente en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia. El atractivo o el encanto de una estrella de cine masculina no es, pues, el de un objeto erótico de la mirada, sino el del ego ideal más perfecto, completo y potente concebido en el momento original de reconocimiento frente al espejo. El personaje en la historia puede hacer que las cosas sucedan y controlar los acontecimientos mejor que el sujeto / espectador, igual que la imagen en el espejo poseía mayor

¹ Algo así como «película de colegas». Quizá el caso arquetípico sea el de los filmes protagonizados por una pareja de policías. [N. de los T]

■ Naturalmente, existen películas con una mujer como protagonista principal, pero analizar seriamente este fenómeno me llevaría aquí demasiado lejos. El estudio de Pam COOK y Claire JOHNSTON, *The Revolt of Mamie Stover*, en Phil Hardy, ed., *Raoul Walsh* (Edimburgo, Edinburgh Film Festival Publication, 1974), muestra a partir de un caso particular cómo la fuerza de esta protagonista femenina es más aparente que real.

control sobre la coordinación motriz. Frente a la mujer como icono, la figura masculina activa (el ego ideal del proceso de identificación) exige un espacio tridimensional correspondiente al del reconocimiento en el espejo, en el que el sujeto alienado interiorizó su propia representación de esta existencia imaginaria. Es una figura en un paisaje. Por lo que toca a esta cuestión, la función del cine consiste en reproducir, tan cuidadosamente como sea posible, las denominadas condiciones naturales de la percepción humana. Las técnicas (como la de la profundidad de campo) y los movimientos de la cámara (determinados por la acción del protagonista), combinados con la invisibilidad del montaje (exigida por el realismo), tienden a desdibujar los límites del espacio de la pantalla. El protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la acción.

C. 1. Los apartados A y B de la sección III han puesto de relieve una tensión entre un modo de representar a la mujer en el cine y las convenciones que rodean la diégesis. Cada uno de estos polos lleva asociada una mirada: la del espectador en contacto escopofílico directo con la forma femenina que se ofrece para su disfrute (que connota fantasía masculina); y la del espectador fascinado con la imagen de su semejante situado en una ilusión de espacio natural, a través del cual puede alcanzar el control y la posesión de la mujer en el interior de la diégesis (esta tensión, junto con el desplazamiento de un polo al otro pueden estructurar un texto único. Así, tanto en *Sólo los ángeles tienen alas* como en *Tener o no tener*, la película da comienzo con una mujer como objeto de la mirada combinada del espectador y de todos los personajes masculinos de la cinta. Ella aparece aislada, *glamourosa*, expuesta, sexualizada. Sin embargo, cuando la narración sigue su curso, ella se enamora del protagonista principal y se transforma en su propiedad, perdiendo sus características externas *de glamour*, su sexualidad generalizada, sus connotaciones de *showgirl*; su erotismo queda sometido únicamente a la estrella masculina. Por medio de la identificación con el actor, a través de la participación en su poder, el espectador también puede, indirectamente, poseerla).

No obstante, en términos psicoanalíticos la figura femenina plantea un problema bastante más profundo. Connota también algo en torno a lo cual gira continuamente la mirada, al tiempo que lo niega: su carencia de pene, que conlleva una amenaza de castración y, en consecuencia, displacer. En última instancia, el significado de la mujer es la diferencia sexual, la ausencia del pene visualmente constatable, la evidencia material sobre la que se basa el complejo de castración, esencial para la organización del ingreso en el orden simbólico y en la Ley del Padre. De ahí que la mujer como icono, expuesta para la mirada y el disfrute de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que originalmente significó. El inconsciente masculino tiene dos vías para escapar de la ansiedad de la castración: la preocupación por la reactivación del trauma original (investigando a la mujer, desentrañando su misterio), contrarrestada por la devaluación, el castigo, o la redención del objeto culpable (una vía que ilustra el cine negro); o bien la completa negación de la castración por medio de la sustitución por un objeto fetiche o por la conversión en fetiche de la propia figura representada, de manera que pase a ser tranquilizadora en lugar de peligrosa (de ahí la sobrevaloración, el culto a la estrella femenina). Esta segunda vía, la escopofilia fetichista, urbaniza la belleza física del objeto, transformándolo en algo en sí mismo satisfactorio. Por el contrario, la primera vía, el *voyeurismo*, mantiene conexiones con el sadismo: el placer reside en descubrir la culpa (asociada inmediatamente con la castración), imponer el control y someter a la persona culpable a través del castigo o del perdón. Este aspecto sádico encaja bien con lo narrativo. El sadismo exige una historia, necesita lograr que

algo ocurra* forzar un cambio en otra persona, una batalla de voluntad y fuerza, victoria y derrota, que se desarrolla en un tiempo lineal, con un comienzo y un final definidos. La escopofilia fetichista, por su parte, puede existir fuera del tiempo lineal, ya que el instinto erótico se focaliza exclusivamente en la mirada. Estas contradicciones y ambigüedades pueden ilustrarse más fácilmente recurriendo a algunos ejemplos que nos proporciona la producción de Hitchcock y de von Sternberg, directores que toman la mirada casi como el contenido o el tema de muchas de sus películas. Hitchcock es el más complejo, dado que emplea ambos mecanismos. La obra de von Sternberg, por su parte, proporciona numerosos ejemplos de pura escopofilia fetichista.

C. 2. Como es bien sabido, von Sternberg afirmó en una ocasión que le encantaría que sus películas se proyectaran al revés, de manera que el interés por la historia y los personajes no interfiriera con la apreciación pura de la imagen de la pantalla. Esta afirmación es reveladora, aunque ingenua. Ingenua en tanto que sus películas exigen de hecho que la figura de la mujer (por ejemplo Dietrich, en el ciclo de películas en las que la dirigió) sea identificable. Pero reveladora en la medida en que subraya el hecho de que, para él, el espacio pictórico que encierra el encuadre es de suma importancia, mucho más que los procesos narrativos o de identificación. Mientras Hitchcock se mueve en el lado investigador del *voyeurismo*, von Sternberg produce el fetiche último, llegando al punto en el que la poderosa mirada del varón protagonista (característica del cine narrativo tradicional) se quiebra en favor de la imagen que está en compenetración erótica directa con el espectador. La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; ella deja de ser la portadora de la culpa y pasa a ser un fruto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, es el contenido de la película y el receptor directo de la mirada del espectador. Von Sternberg minimiza la ilusión de profundidad de la imagen; sus escenas tienden a ser unidimensionales ya que los juegos de luces y sombras, las tracerías, brumas, follajes, celosías etc. reducen el campo visual. Existe poca, por no decir ninguna, mediación de la mirada a través de los ojos del principal protagonista masculino. Por el contrario, presencias sombrías como la de La Bessière en *Morocco* funcionan como sustituto del director, pues se distancian de la posibilidad de identificación por parte del público. A pesar de la insistencia de von Sternberg en que sus historias son irrelevantes, resulta significativo el hecho de que todas ellas se centren en situaciones, en lugar de en algún tipo de suspense, de que su tiempo sea cíclico más que lineal, y que las complicaciones del argumento giren en torno a un malentendido en lugar de girar alrededor de un conflicto. La ausencia más importante es la de la mirada masculina dominante en la escena que se desarrolla en la pantalla. El punto culminante del drama emocional en la mayor parte de las películas en las que aparece la Dietrich, sus momentos supremos de significado erótico, tiene lugar en ausencia del hombre al que ella ama en la ficción. Hay otros testigos, otros espectadores mirándola en la pantalla; sus miradas forman una con la del público, en lugar de sustituirla. Al final de *Morocco*, Tom Brown ya ha desaparecido en el desierto cuando Amy Jolly se descalza tirando sus sandalias doradas y camina tras él. Al final de *Fatalidad*, Kranau es indiferente al destino de Magda. En ambos casos, el impacto erótico, santificado por la muerte, se exhibe como espectáculo para el público. El héroe no entiende y, sobre todo, no ve.

En el cine de Hitchcock, en cambio, el héroe ve exactamente lo mismo que el público. Sin embargo, en las películas de las que aquí me ocuparé, Hitchcock elige como tema la fascinación ante una imagen a través del erotismo escopofílico. Además, en estos casos, el héroe encarna las contradicciones y tensiones experimentadas por el espectador. En *Vértigo* especialmen-



Alfred Hitchcock, fotografía publicitaria de *La ventana indiscreta*, 1954. Película en color, sonora, 35 mm, 112 minutos.



John Huston, fotograma de *Vidas rebeldes*, 1961.
Película en color, sonora, 35 mm, 124 minutos.



Fotograma de una película sin identificar.



Alfred Hitchcock, fotograma de *Los pájaros*, 1963.
Película en color, sonora, 35 mm, 120 minutos.



Dara Birnbaum, imagen de *Technology / Transformaron: Wonder Woman*, 1979. Vídeo en color, sonoro, 7 minutos.

te, pero también en *Marnie, la ladrona* y en *La ventana indiscreta*, la mirada ocupa el punto central del argumento, ya se incline hacia el voyeurismo o hacia la fascinación fetichista. Como en una vuelta de tuerca más, en una manipulación ulterior del proceso normal de visión, Hitchcock utiliza el proceso de identificación, normalmente asociado con la corrección ideológica y el reconocimiento de la moral establecida para mostrar su lado perverso. Hitchcock nunca trató de ocultar su interés por el voyeurismo, tanto cinematográfico como no cinematográfico. Sus héroes son perfectos representantes del orden simbólico y la ley -un policía (en *Vértigo*), un macho dominante poseedor de riqueza y poder (en *Marnie, la ladrona*)-, pero sus impulsos eróticos los enredan en situaciones comprometidas. Tanto el poder de someter sádicamente a otra persona a la propia voluntad, como de someterla de forma voyeurista a la mirada, tienen como objeto a la mujer. Este poder está respaldado por la confianza en la legalidad jurídica y por el establecimiento de la culpabilidad de la mujer (que, en términos psicoanalíticos, evoca la castración). La verdadera perversión apenas se oculta bajo una máscara superficial de corrección ideológica -el hombre está del lado correcto de la ley, la mujer, del equivocado. La diestra utilización por parte de Hitchcock de los procesos de identificación y su generoso empleo de la cámara subjetiva desde el punto de vista del protagonista masculino, envuelven profundamente a los espectadores situándolos en la posición del actor y haciéndoles compartir su mirada inquietante. El público queda absorto en una situación *voyeurista* en el interior de la escena que se desarrolla en la pantalla y de la diégesis que parodia su propia situación en el cine.

En su análisis de *La ventana indiscreta*³, Douchet entiende la película como una metáfora del cine. Jeffries es el público, los acontecimientos del apartamento de enfrente funcionan como una pantalla. En la medida en que observa, una dimensión erótica se añade a su mirada constituyendo una imagen central para el drama. Su novia, Lisa, tenía poco interés sexual para él, era casi un estorbo mientras permanecía del lado del espectador. Cuando cruza la barrera entre su habitación y el bloque de enfrente, su relación renace eróticamente. Él no sólo la contempla a través de sus prismáticos como una imagen distante cargada de sentido; también la ve como una intrusa culpable expuesta a un hombre peligroso que amenaza con castigarla, y finalmente, también la salva. El exhibicionismo de Lisa ya había quedado patente a través de su obsesivo interés por la ropa y el peinado, por el hecho de que no era más que una imagen pasiva de perfección visual; El *voyeurismo* y el carácter activo de Jeffries también habían quedado determinados por su trabajo como periodista y fotógrafo, productor de historias y captador de imágenes. Sin embargo, su inactividad forzada, que lo ata a su silla como espectador, lo sitúa de lleno en la posición fantástica del público del cine.

En *Vértigo* predomina la cámara subjetiva. Al margen de un *flashback* desde el punto de vista de Judy, la narración se teje en torno a lo que Scottie ve o deja de ver. El público sigue el crecimiento de su obsesión erótica y su consecuente desesperación desde el punto de vista del protagonista. El *voyeurismo* de Scottie es patente: se enamora de una mujer a la que sigue y espía sin hablar con ella. Su aspecto sádico es igualmente evidente: ha escogido (libremente, puesto que fue un abogado de éxito) ser policía, con las correspondientes oportunidades de persecuciones e investigaciones que ello le ofrece. El resultado es que sigue, vigila y se enamora de una perfecta figura de belleza y misterio femeninos. Una vez que se enfrenta a ella realmente, su impulso erótico consiste en subyugarla y forzarla a hablar por medio de un persistente interrogatorio. Después, en la segunda parte de la película, revivirá su comportamiento obsesivo con

³ Jean DOUCHET, «Hilch el son public», *Cahiers du Cinema* 113 (noviembre, 1960), pp. 7-15.

la imagen que le gustaba mirar en secreto. Reconstruye a Madeleine en Judy, fuerza a esta última a adecuarse en cada detalle a la apariencia física real de su fetiche. Su exhibicionismo, su masoquismo, convierten a Judy en una contrapartida pasiva ideal para el voyeurismo sádico y activo de Scottie. Ella conoce el papel que le toca representar y sabe que únicamente interpretándolo y reinterpretándolo puede conservar el interés erótico de Scottie. Pero mediante la repetición él consigue minar su resistencia y sacar a la luz su culpa. La curiosidad de Scottie triunfa y Judy recibe su castigo. En *Vértigo*, la implicación erótica de la mirada resulta desconcertante: la fascinación del espectador se vuelve contra él a medida que la narración lo conduce y lo entrevera con los procesos que él mismo está desplegando. Hablando en términos narrativos, el héroe de Hitchcock está aquí firmemente instalado en el orden simbólico. Posee todos los atributos del superego patriarcal. De ahí que el espectador, al que la aparente legalidad de su sustituto le infunde una falsa sensación de seguridad, vea a través de su mirada y se encuentre a sí mismo como cómplice, capturado en la ambigüedad moral del acto de mirar. Lejos de ser simplemente una apostilla acerca de la perversión de la policía, *Vértigo* se centra en las implicaciones de la escisión basada en la diferencia sexual entre mirar / activo y ser mirado / pasivo y en el poder de lo simbólico masculino que encarna el héroe. También Marnie actúa para la mirada de Mark Rutland y se disfraza como la perfecta imagen hecha para-ser-mirada. También él está del lado de la ley hasta que, a causa de su obsesión por la culpa de ella, por su secreto, desea fervientemente verla cometer un delito, hacerla confesar y, así, redimirla. De esta manera, también él se convierte en cómplice en la medida en que actualiza las implicaciones de su poder. Controla el dinero y la palabra, puede estar a la vez en misa y repicando.

IV Resumen

El fondo psicoanalítico que se ha tratado en este artículo es relevante para la cuestión del placer y el displacer que ofrece el cine narrativo tradicional. El instinto escopofílico (el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico) y, en contraposición, la libido del ego (que conforma los procesos de identificación) actúan como formaciones o mecanismos de los que este tipo de cine se ha aprovechado. La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de la representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como se entiende en su forma cinematográfica preferida -el cine narrativo ilusionista. El argumento retorna de nuevo a las bases psicoanalíticas en la medida en que la mujer como representación denota castración, por lo que suscita mecanismos voyeuristas o fetichistas que tratan de sortear su amenaza. Ninguno de estos estratos interactuantes es intrínseco al cine, pero es únicamente en la forma filmica donde pueden alcanzar una bella y perfecta contradicción, gracias a la posibilidad que ofrece el cine de desplazar el énfasis de la mirada. Lo que define al cine es el lugar de la mirada, la posibilidad de variarla y de hacerla patente. Esto es lo que hace al cine tan diferente en su potencial voyeurista respecto de, pongamos por caso, el *striptease*, el teatro, los espectáculos de variedades, etc. Enfatizando aún más el carácter de «para-ser-mirada» de la mujer, el cine construye el modo en que debe ser mirada dentro del espectáculo mismo. Al explotar la tensión existente entre el control de la dimensión temporal (montaje, narratividad) y el control de la dimensión espacial (cambios de plano, montaje) por parte del cine, el

código cinematográfico crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo. Si se trata de desafiar a la corriente cinematográfica dominante y al placer que proporciona, antes es necesario minar estos códigos cinematográficos y la relación que mantienen con las estructuras externas formativas.

Para empezar (y para terminar), habrá que socavar la propia mirada *voyeurista-escopofílica*, que constituye un elemento fundamental del placer fílmico tradicional. Existen tres diferentes formas de mirar asociadas al cine: la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras subordinándolas a la tercera, pues su objetivo consciente siempre es eliminar la presencia intrusa de la cámara y evitar que el público adquiera consciencia de su distanciamiento. Sin la supresión de estos dos elementos (la existencia material del proceso de filmación y la lectura crítica por parte del espectador), el drama de ficción no puede conseguir realidad, verosimilitud, naturalidad. No obstante, como he sostenido en este ensayo, la estructura del acto de mirar en el cine narrativo de ficción alberga una contradicción en sus propias premisas: la imagen femenina como amenaza de castración pone constantemente en peligro la unidad de la diégesis e irrumpe a través del mundo de la ficción como un fetiche intruso, estático, unidimensional. Así, las dos miradas presentes materialmente en el tiempo y en el espacio se subordinan de forma obsesiva a las necesidades neuróticas del ego masculino. La cámara se transforma en el mecanismo adecuado a fin de producir la ilusión de un espacio renacentista, de movimientos que fluyen de forma compatible con el ojo humano; se trata de una ideología de la representación que gira en torno a la percepción del sujeto: la mirada de la cámara se niega con la intención de crear un mundo convincente, en el que el sustituto del espectador pueda actuar con verosimilitud. Al mismo tiempo, a la mirada del público se le niega su fuerza intrínseca: tan pronto como la representación fetichista de la imagen femenina amenaza con quebrar el hechizo de la ficción y la imagen erótica de la pantalla se muestra directamente (sin mediaciones) al espectador, el hecho de la fetichización -al ocultar, como efectivamente hace, el miedo a la castración- congela la mirada, inmoviliza al espectador y le impide alcanzar un distanciamiento respecto de la imagen que tiene delante.

Esta compleja interacción de miradas es característica del cine. El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones cinematográficas (ya asumido por los cineastas más radicales) consistió en liberar la mirada de la cámara a su materialidad en el tiempo y en el espacio, y la mirada del público, permitiendo así una dialéctica, un distanciamiento apasionado. No cabe duda de que estos procedimientos destruyen la satisfacción, el placer y el privilegio del «huésped invisible», a la vez que ponen de relieve la forma en que el cine ha dependido de mecanismos voyeuristas activos/pasivos. Las mujeres, cuya imagen ha sido continuamente hurtada y utilizada con este fin, contemplan el declive de la forma cinematográfica tradicional con poco más que un ligerísimo y nostálgico pesar.

5.5 Anexo 2:

En España, solo el 8% de las películas están dirigidas por mujeres

VICTORIA GALLARDO

03/02/2015



"Hoy, nadie es tan idiota como para decirte a la cara que el cine hecho por mujeres es peor que el de hombres. Ahora, la forma de discriminación más extendida es que no te llamen". Para la directora Isabel de Ocampo, la situación de la mujer en el panorama audiovisual es más desalentadora que hace 10 años. Menos de una década ha transcurrido desde que su corto 'Miente' le valió el Goya en la categoría de Mejor Cortometraje de Ficción en el año 2008.

Siete años más tarde, directoras, actrices, guionistas y críticas cinematográficas siguen reivindicando que se conceda a la mujer el papel que le corresponde en una industria donde las cifras hablan por sí solas. El pasado mes de noviembre, se desvelaban los títulos de los 35 cortometrajes que competirán en esta edición de los Premios de la Academia. De los 41 nombres que figuran en los apartados de dirección, solo siete son femeninos. "Es triste pensar que solo se está conociendo un punto de vista: el del hombre", prosigue Isabel. "Estamos asistiendo a un mensaje muy unitario y poco representativo de la realidad".

Consciente de este desajuste, la Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales (CIMA) elaboró un estudio del que se desprende que, del total de películas que se producen en nuestro país, el 92% de las cintas están dirigidas por hombres. "Esta

organización nació impulsada por directoras que veían que no se está produciendo un relevo generacional en la profesión. Las escuelas de cine están llenas de alumnas, pero el problema llega cuando esas mujeres no acceden a puestos de dirección y decisión. Esa es la frontera", asegura Virginia Yagüe, presidenta de CIMA.

Frente a esta situación, la actriz, guionista y directora Natalia Mateo, nominada al Goya al Mejor Cortometraje de Ficción por 'Ojos que no ven' en el año 2013, ha decidido probar suerte fuera de España, concretamente en Argentina. "Con nuestros cortos, buscamos alimentar una industria con cultura, calidad y entretenimiento, pero cuando sabes que esta misma industria no te va a dar de comer ni a ti ni a tus hijos, ves que no te compensa. El hecho de que una obra tuya se estrene en la calle Corrientes (Buenos Aires) y no en la Gran Vía de Madrid, dice mucho de cómo está la situación".

Al igual que muchas compañeras, Natalia dio el salto a la dirección tras convertirse en madre. "Cuanto más trabajo y más responsabilidades tenemos, más preparadas estamos. Gracia Querejeta, por ejemplo, dirigió su primera película con un bebé en su mochila, pero hay cosas que no pueden cambiar solo con nuestro trabajo. Esto es también política, y no hay arte que pueda luchar contra eso", asegura.

Lejos de ser un problema exclusivo de nuestro país, en lugares como Estados Unidos el porcentaje de mujeres directoras solo roza el 10%, mientras que el de guionistas no supera el 16%. "Esta preocupación está presente a nivel global", asegura la crítica cinematográfica María Guerra. "Las directoras están hasta las narices de que se diga que hacen 'cine de tías'. Las mujeres no son una minoría social pero su temática sí es vista así. Hay un problema de credibilidad que hay que solucionar, empezando por creer que la mujer es una artista, por encima de su sexo".

Para Isabel, la solución a este problema pasa por poner fin a los "personajes femeninos tan insulsos" que se muestran en la pantalla: "El cine tiene un efecto socializador enorme, y el mensaje que reciben las chicas es que hay que ser guapa y mona, y que con eso ya basta. Esto menoscaba la autoestima de las mujeres. No nos podemos dejar vencer por estos mensajes. Debemos aprender a decodificarlos". "Es aberrante que el papel en el cine de la 'mujer florero' tenga la trascendencia que tiene", añade Natalia. "Además, es primordial que las mujeres aumenten su presencia en los puestos directos y en los comités de elección. La reparación se debe hacer desde ahí".

Cuando se le pregunta por el futuro, pese a la delicada situación, la visión de María no dejar de ser optimista: "Ha pasado un siglo desde que las sufragistas ocupaban las calles de Londres. Se ha conseguido mucho pero hay que seguir luchando con argumentos de asimilación, no de confrontación, y que los hombres también nos apoyen. El cine es un arma brutal y hay que usarlo para reivindicar que la mirada personal de una mujer esté por encima de lo que se considera su mirada de género", concluye. "El tiempo nos acabará dando la razón", añade Isabel. "En este oficio, se sufre de más a menos y se aprende de menos a más. La primera vez se pasa mal. La segunda también. A la cuarta, a mí me dieron un Goya".

TRAMA

Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, video y multimedia realizados por mujeres

permanece al día vía rss

LA WEB

- TRAMA
- EL VIDEO DEL MINUTO
- CORTOS EN FEMENINO
- CONTACTA
- MUESTRAS DE CINE

NOVEDADES

- SELECCIÓN CORTOS EN FEMENINO 2019
- Abierta convocatoria de Cortos en Femenino 2019
- ¡El video del minuto abre convocatoria para 2017!
- Cortos en Femenino 2017
- Abierta convocatoria de Cortos en Femenino

EL VÍDEO DEL MINUTO

→ TRAMA



En marzo de 2002 se crea **TRAMA Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, video y multimedia realizados por mujeres**, asociación de ámbito estatal con la finalidad de:

- Coordinar las iniciativas impulsadas por las muestras y festivales representadas en la misma, con el objetivo principal de difundir y potenciar la creación audiovisual realizada por mujeres.
- Dinamizar y enriquecer el mundo cultural y audiovisual.
- Promover las actividades dirigidas a mujeres para potenciar su participación social y avanzar en la igualdad entre ambos sexos, en la defensa de la Igualdad de Oportunidades.

TRAMA está compuesta actualmente por entidades que realizan periódicamente festivales, muestras o ciclos de cine realizados por mujeres y que participan en los proyectos desarrollados por TRAMA, de Barcelona, Bilbao, Huesca, Pamplona, y Zaragoza.

Con la ayuda de:

5.6 Nuevas aproximaciones teórico-analíticas

En la década de los ochenta se constató que la teoría del cine había sido siempre normativamente blanca, europea y heterosexual, y como reacción crítica surgieron nuevos enfoques desde los grupos dominados.

A partir de los avances del feminismo, se amplió a la sexualidad en general ser una construcción histórico-social, determinada por una serie de relaciones institucionales, sociales, discursivas y simbólicas. Al afirmar que el género era siempre ‘actuación’ (*performance*), imitación y no esencia, surgieron los estudios gay y lésbicos, denominados luego *queer studies*. Sexualizando la concepción del *simulacro* de Baudrillard, Butler (1990) sostenía que el género es una imitación “cuyo original no existe; de hecho es un tipo de imitación que produce la noción misma del original como *efecto* y consecuencia de la imitación”. De Lauretis insistió en que la narrativa cinematográfica estaba ‘heterosexuada’, y los analistas homosexuales delinearon los arquetipos homófobos típicos que pueblan el cine dominante, normatizando la sexualidad masculina heterosexual y marginando las formas alternativas (Stam, 2001).

La *teoría homosexual del cine* no sólo analizó dichas formas operativas, sino que propuso auto-representaciones complejas, diversas y matizadas (Dyer, 1977), además de recuperar a autores gay y lésbicos pertenecientes a la cultura popular y enfatizar la sensibilidad gay subyacente al *camp* en tanto fenómeno popular que relativiza las categorías sexuales.

Paralelamente al interés mostrado por las teorías *feminista* y *queer* respecto a los modos de representación simbólica de la sexualidad en el cine, como consecuencia del colonialismo y la discriminación racial se comenzó a plantear el tema de las representaciones del razismo.

El ‘multiculturalismo’ se convirtió en tema de debate, denunciando la posición *eurocéntrica*, que imponía una perspectiva y modelo simbólico único sobre un mundo culturalmente heterogéneo:

“Como sustrato ideológico o residuo discursivo común a los discursos colonialistas, imperialistas y racistas, el eurocentrismo es una forma de pensamiento cuyos vestigios impregnan y estructuran ciertas prácticas y representaciones contemporáneas aún después de haberse decretado oficialmente el fin del colonialismo [...] Se contempla al mundo desde un único y privilegiado punto de vista” (Stam, 2001:308-9).

La posición multiculturalista contempla la historia y la vida social desde una perspectiva de igualdad entre los pueblos, e intenta descolonizar las representaciones simbólicas. Al proponer el policentrismo se parte de que la cultura está relacionada con el poder social, por lo que la transformación no será sólo de las imágenes, sino también de las relaciones de poder; y se le confiere un carácter *dialógico*. Varias tendencias confluyen en lo que Stam denomina

‘estudios multiculturales de los medios de comunicación’: crítica a los medios de comunicación imperialistas y defensa de los medios indígenas; análisis de la representación de las minorías; trabajos sobre los discursos colonial y poscolonial, y la condición blanca; teorías del Tercer Mundo y del *tercer cine*; estudios sobre el cine *de minorías, de la diáspora* y del exilio;...

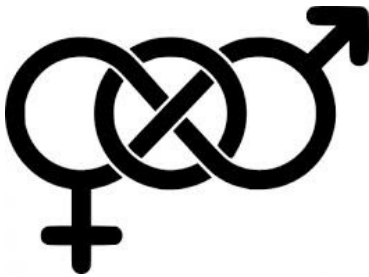
Las consecuencias de la globalización, en cuanto homogenización cultural, lleva aparejada como réplica rebelde la valoración de lo específico.

5.6 b Nuevas posiciones teórico-analíticas

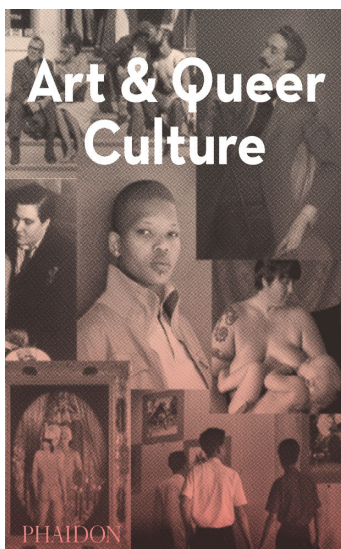
Los estereotipos en cine son “prisiones de la imagen”.

Queer theory

La teórica feminista Teresa de Lauretis, profesora italiana en universidades de EEUU, se da a conocer en los 80's con *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), siendo sus áreas de interés: semiótica, psicoanálisis, teorías filmica y literaria y estudios culturales feministas y lésbicos. Acuñó el término *queer theory*.



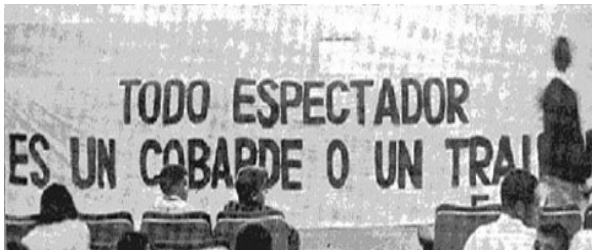
El género sexual no es elemento de identidad biológica, sino producto de actividades performativas (gestos y acciones cotidianas). Su elaboración teórica surge a partir de la *Historia de la Sexualidad* de Foucault, para quien se ha producido un moderno discurso sobre la sexualidad que fuerza a los sujetos a pronunciarse sobre sus prácticas y deseos sexuales.



Contagios de SIDA en los 80's provocaron la aparición de grupos de activistas homosexuales, 'la nación *queer*' (LGTB), rechazando las identidades que define el neoliberalismo y son practicadas mediante políticas identitarias. Proponen una nueva óptica sobre la sexualidad no dominante, que para el psicoanálisis serían 'desviaciones'.



Multiculturalismo



a) Discurso poscolonial:

El *Tercer Cine* es un movimiento filmico Latinoamericano de los 60's-70's que denuncia el neocolonialismo, la opresión del sistema capitalista y el modelo de cine de Hollywood como mero entretenimiento dirigido a hacer dinero, promoviendo valores burgueses a una audiencia pasiva.

Acuñado en el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) de los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino miembros del *Grupo Cine Liberación*. Muy politizados, proponían autorías colectivas al margen de la industria.

En esta línea revolucionaria destacaron el *Cinema Nôvo* brasileño y el Nuevo Cine cubano. En África se produjo un planteamiento similar en los 70's, dando lugar a las posiciones *policéntricas*.



b) Antirracismo:

Blaxploitation o *blacksploitation* es un género filmico surgido en USA en los 70s. Considerado como subgénero étnico, dirigido a una audiencia urbana negra. El término es una variación de *sexploitation*, los filmes porno. Señas características suyas son los repartos fundamentalmente negros en escenarios de barrios pobres con bandas musicales de ritmo funk y soul. Considerados por muchos como signos del “empoderamiento negro”, otros les acusaban de perpetuar los estereotipos blancos sobre la nación negra. En cualquier caso, ejercieron gran influencia en la cultura hip-hop.

En los 90's cineastas negros como Spike Lee reformulan críticamente el género.

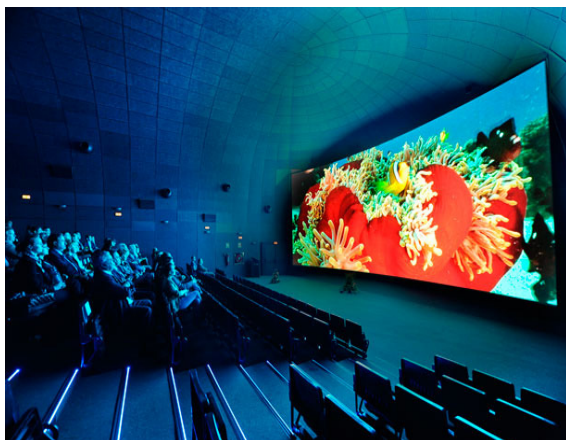
La nueva cultura visual:



Innovaciones de la tecnología digital producen un ‘cine inmersivo’.

Nacen nuevas teorizaciones digitales que dejan obsoletas las antiguas teorías. La irrealidad virtual paradójicamente ofrece nuevas posibilidades para el realismo. El ciber sujeto instalado en un hipertextual mundo de simulaciones, pasa de la pasividad a la interactividad.

Todas las normas del cine dominante, desbancadas por la proliferación polisémica y la hibridación de alternativas, creando nuevas formas de intertextualidad audiovisual.



5.6c Documental y Ficción, Masculino/Femenino

Eduardo Nabal (*La Fuga*, Chile)

Según el crítico Henry Breitose “Una tendencia reciente en el documental contemporáneo es la de intentar salvar el espacio entre el Yo y el Otro y hacer experimentos con sujetos que se representan a sí mismos como quisieran ser vistos”.

Sujetos que se representan a sí mismos, eso entra también dentro de la categoría de ficciones, de las ficciones de lo humano y de las ficciones representadas. Las representaciones documentales tienen una importancia política que ha sido ampliamente cuestionada sobre todo recientemente, y a partir de la aparición de ese género tan de moda que se llama *falso documental*. Un subgénero que es tan viejo como el cine mismo, pero que ha cobrado vigencia a partir de las tergiversaciones de diferentes realidades que vemos, cada vez con más frecuencia, en los medios de comunicación de masas. Eso que llamamos realidad, como vemos a diario en televisiones y noticiarios, puede ser manipulado y lo es en aras de unos y otros intereses. Yo diría que, también en el documental, lo es constantemente. La elección del punto de vista, del enfoque, de lo que queremos o no decir, las secuencias suprimidas en el montaje, la gente a la que no hemos conseguido entrevistar o los lugares en los que no hemos podido o querido entrar. Todo acaba difuminando las fronteras aparentemente claras entre un documental como ‘imagen de la realidad’ y una película de ficción como ‘recreación o representación de la realidad’ [...] El filme, denominado de ‘no ficción’, sobre gays y lesbianas puede ser pues también una categoría etnográfica -investigar sujetos o grupos poco investigados-.



1



2

1) *El celuloide oculto* (R. Epstein y J. Friedman, 1995): el progresivo destape de gays y lesbianas en el cine de Hollywood. 2) *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1991): la vida y el trabajo en una sala de bailes de minorías raciales (latinos y afroamericanos) y sexuales (gays y transexuales), hecho en 7 años.

5.7 La faceta económica

Hasta aquí hemos recorrido diversos aspectos de las obras audiovisuales y de los medios de comunicación que las transmiten, que necesitan ser contemplados por la práctica analítica. Pero, como dice Sorlin,

“analizar los filmes desconociendo al grupo productor y su lugar en la sociedad es un contrasentido teórico [ya que] productos comercializables, los filmes deben llegar a un gran público” (1985:250).

Si los mensajes audiovisuales no llegan a los espectadores, han fracasado en su intención comunicativa. Y por ello es tan eficaz el concepto de *mercancías culturales* aplicado a las prácticas artísticas, de acción cultural o de espectáculos. Aunque ya los miembros de la Escuela de Francfort hablaron de ‘industrias culturales’, al diferenciar entre cultura tradicional e industrial y comprender ésta como parte del modo de producción capitalista⁶², fue Patrice Flichy quien inició las investigaciones sobre tal tipo de mercancía, tomando en consideración los medios de masas y las políticas gubernamentales⁶³.

⁶⁰ “Lenguaje en TV y vídeo” en *Ibidem*, pp. 84-89.

⁶¹ “No hay auténtica ficción en vídeo” en *Ibidem*, pp. 162-4.

⁶² “Desde un ángulo filosófico y sociológico definieron un nuevo objeto de estudio, la industria cultural como rasgo sustantivo de la propia sociedad de masas” (Zallo, 1992:49). Así constataban un cambio radical, tanto en la forma de producción como en el lugar social de la cultura.

Se sentía la necesidad de complementar los estudios de las obras en sí con el de las condiciones de su creación y los medios de su fabricación. Sin olvidar que quienes compran y venden los rollos de película influyen sobre la visión del mundo que éstos vehiculan, ya que el cine es la forma artística más sometida a las leyes de la economía. Así, Charles-Albert Michalet, reflexionando sobre la evolución de la industria cinematográfica mundial, la equipara con las tres fases en la vida de un producto (tal como definen los teóricos de la economía industrial) y propone la siguiente división temporal:

- a) La novedad técnica: entre el nacimiento del cine y la aparición del sonoro a fines de la década de los 20.
- b) Período de madurez y estandarización: con el triunfo de los grandes estudios, hasta la extensión de la TV a mediados de los años 50.
- c) Fase del declinar: el período contemporáneo, con descenso del número de espectadores y cierre de salas.

Y como alternativa a este declive, presenta tres estrategias de supervivencia:

- 1- Neo-hollywoodiana, trasladando la producción a países de bajos costes.
- 2- Cine-mundial, superproducciones de sofisticada tecnología.
- 3- Multi-media: paso de la industria cinematográfica desde el sector ocio al de la comunicación, integrándose en grandes grupos económicos centrados en la comunicación en todas sus formas (prensa, edición, TV, vídeo, informática) con vistas a producir programas para los *networks*. Lo que exigirá nuevas fuentes de financiación⁶⁴.

Las transferencias de capital con cambios en la titularidad de los grandes estudios de Hollywood y las mayores cadenas nacionales de TV en EE.UU. a finales del siglo XX, reflejan una apuesta a lo grande por la 3ª estrategia, como paso a la globalizada *sociedad digital*, donde tratan de dominar los multimedios, al servicio de consorcios de empresas líderes en diferentes sectores industriales.

Por su parte, Bernard Miège, discutiendo esas tesis y centrándose en la industrialización del audiovisual, opina que Michalet no ha tenido en cuenta un trazo esencial de la industria del cine y que tiene su trascendencia en las novedades del período iniciado en los 80: el cine se ha forjado y desarrollado, casi sin interrupciones, en correspondencia con el *modelo editorial* del que todavía participa en lo esencial (el editor aporta capital e interviene en la concepción de los productos; los consumidores adquieren directamente las mercancías). Pero por otro lado está el *modelo de flujo* aparecido en los EEUU desde 1920 para las cadenas de radios comerciales, costeadas sobre todo por la publicidad, donde la función central no es la del editor, sino la del programador,

⁶³ Con *Les industries de l'imaginaire*, INA, París, 1980. Un ejemplo es el de los ingresos de los filmes: en España (1989), el 36% fue ayuda estatal; 34% vídeo y TV; y sólo un 30% se obtuvo de la exhibición en salas (Zallo, 1992:146).

⁶⁴ En *CinemAction* #47: 158-160.

que debe hacer todo lo viable para mantener o ganar audiencias. Las características de ambos modelos permiten diferenciar las dos *hileras* económicas audiovisuales, la del cine y la TV ⁶⁵.

A partir de Miège, Enrique Bustamante y Ramón Zallo avanzan la hipótesis del estudio de las redes como una forma transversal de análisis: “Quizás, debe plantearse desde la economía unos modelos complementarios más globales y transversales de análisis”:

- a) El estudio de la *hilera global* (Red-Materiales-Contenidos) y
- b) El estudio de la *hilera audiovisual* (contenidos), integrando en ambos casos los estudios por ramas y la ‘economía del contador’ (se paga lo que se consume), intentando con ello dar cuenta de las nuevas articulaciones⁶⁶. Pero, aunque se hable del audiovisual como hilera, el cine, vídeo y TV son ramas distintas con desarrollos diferenciados y problemáticas peculiares. Esta preocupación por desvelar las nuevas articulaciones de la estructura económica de las industrias de la cultura es una consecuencia de los profundos cambios que se están originando en el mercado cultural. De acuerdo con Ramón Zallo, resulta imprescindible:

“el análisis de la producción cultural, el seguimiento de los capitales emergentes como grupos de comunicación, el estudio del sector de la comunicación y cultura y la profundización en las interioridades de las industrias culturales. [Estas] y especialmente el audiovisual, se sitúan en la encrucijada del desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información” (1992:14 y 19).

Estas N.T. de la C. y la I. se basan en cambios tecnológicos que a la fuerza afectan a los procesos productivos y al empleo, la gestión y la toma de decisiones; a la enseñanza y la misma investigación; al poder del Estado y sus fuerzas disuasorias e integradoras; a las relaciones y al comercio internacional; a la cultura y al ocio; a las comunicaciones interpersonales y las relaciones familiares. Ya que:

“Impactan en los subsistemas de producción, distribución y consumo, por un lado, y en los mecanismos de la reproducción social y el poder por otro. Cambian, también, las nociones de tiempo y espacio, de poder y libertad, lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado, nacional e internacional, productivo e improductivo” (p. 45).

En el caso de la TV, “no sustituirá su función de construir el Estado por la de construir el mercado, sino que construirá el Estado (mejor, una de sus funciones decisivas: la regulación social) a través del mercado” (*Ib.*:68).

Se trata de una simbiosis entre función ideológica y función mercantil.

⁶⁵ *Ib.*:164.

⁶⁶ “Nuevas propuestas desde la economía crítica”, Zallo, 1992: 65.

Esta transformación tan amplia de la mentalidad individual y colectiva, relaciones sociales y laborales, esferas económicas y políticas, es un fenómeno en curso de incalculables consecuencias. Un ejemplo de los cambios que se avecinan en cuanto variación de hábitos de consumo que puede modificar las relaciones interpersonales se tiene en el muy reciente subsector de los *videojuegos on-line*, nacido en 1997 y que ya es “la gran apuesta de los desarrolladores de software fuera de nuestras fronteras y un potente motor de desarrollo de portales web”⁶⁷. En lo que respecta a España, en 2008 los videojuegos facturaron 1432 millones de euros, siendo incluida entre las ‘industrias culturales’ por el Congreso el 25-III-2009. Su participación en la cuota de mercado del ocio audiovisual suponía el 57%, superando pues al cine y la música, vendiéndose 2 millones de copias del juego “Imagina ser diseñadora”.

Según Nicola Cencherle, director de *marketing* en España de Electronic Arts:

“Los videojuegos se están acercando a un modelo parecido al de la música con iTunes...con las tiendas virtuales que ofrecen cada día más contenidos, desde nuevos niveles, personajes, bandas sonoras”, concluyendo que

“el *gaming 2.0* es sin duda el futuro, aunque lleva tiempo existiendo en el mundo del PC, en las consolas está experimentado un crecimiento inusitado” (*El País*, 28-XI-2008).

De hecho, las consolas domésticas de 2010 ya ofrecen más prestaciones *on line*.

La industria cultural en España, que a inicios del siglo XXI oscilaba entre el servicio público, el mercado y un *tercer sector* (asociativo, sin afán de lucro, bastante arrinconado), ha mostrado una mejoría en la capacidad creativa, y un empeoramiento en su equilibrio económico y su capacidad de diversidad, con el deterioro del espacio público, “y estas grietas estructurales [...] tienden a agudizarse en la transición al mundo digital”⁶⁸.

La importancia económica del sector audiovisual está conectada con los intereses tecnológicos estatales y con las industrias privadas electrónicas, de telecomunicación, de producción y de distribución. Al ser evidente el auge de este nuevo poder social en la década de los 70, nacieron tanto el concepto de *nuevo orden de la información* como el de *políticas de la comunicación*, con dos grandes problemáticas que abordar: el acceso-participación de todos los sectores sociales a la comunicación en cada país, y el reequilibrio de los flujos informativos en el campo internacional. Como dice Bustamante, “en torno a ellos y al tema unificador de la democratización de la información” se hallan los grandes objetivos para las *políticas de la comunicación* (Moragas (ed.), 1993:128-134). Entraríamos ya de lleno en un debate que en este trabajo sólo podemos esbozar.

⁶⁷ Pedro M. Moreno: “El reto del videojuego *on line*: mercado creciente con escasa industria”, en Bustamante (coord.), 2002:266.

⁶⁸ E. Bustamante, como conclusión al estudio colectivo por él coordinado, 2002:18.

Y para finalizar con este epígrafe, dos polémicas y justas afirmaciones de Mattelart y Piemme:

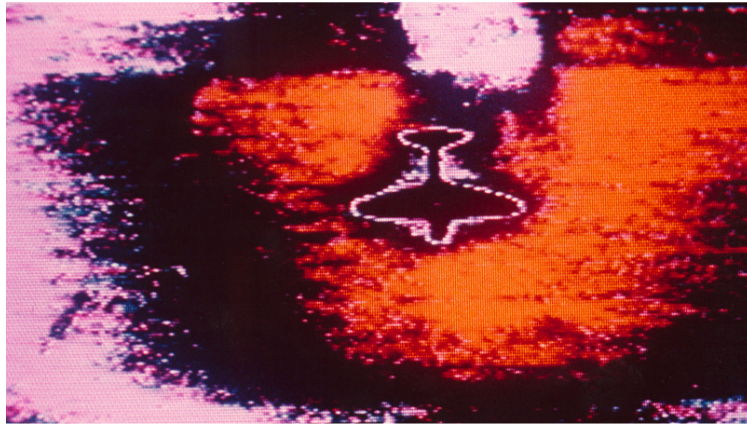
“El progreso tecnológico no supone necesariamente progreso social” [ya que hay que situar la tecnología en unas diferentes relaciones sociales], y

“El pluralismo no garantiza la pluralidad” [lo que implica redefinir la noción de servicio público para que pueda incluir la pluralidad de las numerosas experiencias que han orientado su desarrollo en la periferia del aparato audiovisual -TV comunitarias, radios libres, telemática social, etc.-]⁶⁹.

Y se puede decir que tal es el contexto político-económico de la comunicación audiovisual en la segunda decena del siglo XXI.



⁶⁹ “23 notas para un debate político sobre la comunicación”, en M. Moragas (ed.), 1993 (3ª):82-99.



6.- Propuestas analíticas

A fondo sobre la metodología del análisis

Respecto a la actividad del analista, no se debe olvidar un hecho palmario que Sorlin denomina *efecto del cine*: “Es absurdo trabajar sobre cine si se es insensible a su placer”, que se conecta con otro principio básico: “No se hable de los filmes que no se han visto” (1985:249). Para este autor, tampoco “puede haber estudio filmico que no sea una investigación de la construcción” del propio filme, y señala que el cine permite introducir un nuevo instrumento de análisis respecto a los textos: la *diferencia de densidad*: ciertas representaciones son mucho más fuertes, y su *densidad* se evalúa a la vez por su duración en la pantalla y por la naturaleza del material empleado. Otra aguda observación suya es distinguir entre lo *global* y lo *lineal* del cine: durante la proyección el público se encuentra constantemente dividido entre tener en cuenta cada plano como globalidad y una percepción lineal de la totalidad del filme:

“Pensar simultáneamente en estas dos direcciones resulta tan complejo que el análisis filmico, muchas veces, esquivo el obstáculo sin saberlo” (ib: 57).

Otros consejos metodológicos a tener en cuenta son los enunciados por Aumont y Marie, en su clásico manual del análisis filmico:

“A la hora de empezar un análisis, no hay que precipitarse sobre un enfoque que parezca prometedor sin estar previamente seguro de que no existen otras posibilidades para el mismo filme (siendo así que) este problema de la comparación de los métodos analíticos, de la evaluación de los resultados y de la validez de un método determinado aplicado a un film concreto, sobrepasa evidentemente en mucho el problema del análisis de films”, para entrar en el de las producciones artísticas en general (1990:268-9).

En parecida postura se encuentra Roger Odin, quien plantea la problemática del *contrato de lectura*: siendo así que toda lectura descansa sobre un contrato que define el eje según el que se va a efectuar esa lectura, en el terreno cinematográfico existen elementos que tienen como función presentar tal contrato, que expresan el modo en el que el filme entiende ser leído. Y, en esta perspectiva, insiste en la importancia de analizar los comienzos de los filmes:

“Ya que es ahí, en efecto, donde se instala la estructura contractual que aspira a reglar, desde el interior mismo del filme, los procesos de producción de sentido y de afectos que serán puestos en marcha por el lector [...] *analizar un filme consiste en producir una lectura de ese filme*; aunque conviene añadir que esto no significa que todas las lecturas producidas valgan ni sean todas aceptables en cuanto análisis filmicos”¹.

Estas lecturas se han de caracterizar por su:

a) *Coherencia*: el análisis filmico es un ejercicio sistemático, que exige la aplicación de una metodología, y sea cual fuere el método aplicado a cada filme (estructural, semiológico, formalista, deleuziano, panofskiano, deconstructivo...), lo esencial es alcanzar una construcción o un modelo teórico que manifieste una coherencia interna tan indiscutible como sea posible.

b) *Productividad*: el análisis filmico debe permitir una cierta producción de conocimiento, o bien al descubrir en el filme nuevas significaciones o al favorecer la comprensión de ciertos aspectos del funcionamiento significativo del filme:

“El análisis es entonces una *meta-lectura* que trata de desmontar los procesos de producción de sentido y de afectos puestos en marcha durante el visionado del filme; la productividad del análisis se mide entonces en términos de *poder explicativo*”.

c) *Exhaustividad*: se procurará ser tan completo y preciso como sea posible en la identificación de los elementos que intervienen sobre el eje de lectura elegido. Ahora bien, respetar este criterio no implica a la fuerza que se efectúe un análisis plano a plano. La búsqueda de la exhaustividad debe acompañarse de una reflexión sobre los elementos pertinentes que conviene destacar en el filme ‘en función del eje de análisis’ elegido.

A continuación, Odin se interroga sobre los criterios de elección del filme elegido como objeto de estudio y de lo que se va a buscar dentro de cada filme:

- En lo que concierne al primer aspecto, normalmente se elige un filme *clásico*, pero sin renunciar a lo que contienen como valor *artístico*, propugna por una abertura hacia los valores de *alteridad* y lo que es *cotidiano* (filmes experimentales, del tercer mundo, hechos por niños, filmes publicitarios y comerciales, producciones audiovisuales -tanto variedades y deportes como informativos y telenovelas-), en suma, todo lo que constituye nuestro entorno audiovisual.

- En lo que se refiere al segundo punto, por el contrario lo que defiende es una estricta limitación del objeto de análisis:

“En esta perspectiva, el análisis de secuencias (después de haber visto todo el filme, desde luego) nos parece el ejercicio más provechoso. Se podrá trabajar sobre diferentes secuencias del mismo filme, o sobre secuencias pertenecientes a un corpus de filmes cuidadosamente elegidos -es lo que Marc Vernet llama *análisis transfilmico*: análisis diacrónico de la evolución de una figura (el flash-back, la profundidad de campo), análisis sincrónico del uso de un elemento sobre un conjunto de filmes históricamente determinados (ejemplo: el actor en el cine de los años 30), comparación del tratamiento de una misma escena (una persecución, un entierro, un banquete familiar,...) en diferentes filmes ... Si se desea trabajar

¹ En *CinemAction* #47:57.

sobre un filme entero, es la elección del eje de análisis el que autorizará la limitación: se puede decidir no estudiar más que el funcionamiento de un sólo código [y] nos parece beneficioso efectuar la limitación tomando como objeto de análisis un problema que necesite la articulación de varios códigos: estructuración del espacio, relación imagen-sonido, estructura enunciativa, trabajo plástico,..." (Ib,:58-60).

Habría que añadir que el analista debe culminar su labor ofreciendo una o varias interpretaciones del filme o del fragmento elegido.

* Por último, mientras hay autores partidarios de *análisis de films intrínsecos*, que no tengan en cuenta más que la propia obra (Caseti y Di Chio), hay otros como Aumont y Marie que formulan una propuesta metodológica en la que se considera al filme:

“Como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe insertarse igualmente en la historia de las formas, de los estilos y de su evolución” (1990:18).

Pero donde el análisis también tendrá en cuenta criterios *externos*, como son el intertexto y los contextos, y la confrontación de la obra estudiada con otro tipo de manifestaciones sociales, además de emplear instrumentos documentales anteriores y posteriores a la difusión del filme.

Por último, dada la cada vez más acusada disolución de la debatida especificidad del cine dentro del amplio caudal de los medios audiovisuales, constituidos en espectro de dispositivos de simulación; como respuesta está emergiendo el nuevo campo teórico de la *cultura visual*, formación interdisciplinaria fronteriza entre la historia del arte, la iconología y los estudios de los medios de comunicación, que, según Robert Stam, proclama:

“la importancia de lo visual a la hora de producir significado, de canalizar las relaciones de poder y de configurar las fantasías de un mundo contemporáneo [del que] es nuestra vida cotidiana, [y esta cultura visual] indaga en las asimetrías de la mirada” (2001:360).



A continuación resumiré los excelentes trabajos didácticos ya citados que proponen fórmulas para el análisis de las películas, y que se pueden complementar para su uso eficaz; ampliando su campo operativo a cualquier obra audiovisual (bien sea programa TV, spot, dibujo animado, videoclip, videojuego) y sin olvidar que cada analista ha de buscar su propio sistema.

6.1 Para Aumont y Marie (1990), el análisis utiliza tres tipos distintos de *instrumentos*:

a) **DESCRIPTIVOS:** Un film normal se compone de entre 400 y 600 planos, y la primera operación analítica consiste en proceder al *découpage* o recorte del film en los planos que lo constituyen, describiendo tanto los elementos que aparecen en la banda visual como en la sonora.

Dada la complejidad del análisis de todo un film, lo que se suele hacer es restringirse a uno o varios fragmentos del mismo, para que el analista pueda trabajar con rigor y precisión sobre un objeto limitado y manejable, pudiéndose referir en potencia a la obra completa. Pero el análisis de un fragmento filmico plantea un problema práctico esencial: la elección misma del fragmento. Los criterios y las motivaciones para tal elección son tan diversos como los analistas, pero se pueden aislar los siguientes criterios implícitos:

- a.1- El fragmento escogido para el análisis debe estar netamente delimitado como tal.
- a.2- Debe ser consistente y coherente, representativo de una organización interna, que resulte por completo visible.
- a.3- Debe ser lo suficientemente representativo del film entero.

Es preferible la densidad formal a la densidad diegética.

Otro problema que surge es el de la transcripción con palabras de las imágenes y escenas que constituyen el discurso audiovisual. Para paliarlo, y ofrecer discursos textuales en busca del poder de sugerencia, se utilizan *cuadros, gráficos y esquemas*.

b) **CITACIONALES:** Corresponden a la cita en un texto, y con la tecnología del vídeo son muy fáciles de usar, visionando una y otra vez el fragmento elegido e incluso congelando alguno de sus fotogramas que tengan interés, mientras se procede a un análisis oral *sobre la propia imagen*. Lo mismo se puede hacer con la banda sonora, siendo posible escucharla independientemente de las imágenes. Otras posibilidades son efectuar reproducciones fotográficas o dibujar croquis de los fotogramas seleccionados.

c) **DOCUMENTALES:** Corresponde a los elementos exteriores al film en sí mismo, pero relacionados con él y que pueden ayudar al trabajo analítico.

Son de dos órdenes:

c.1- Anteriores a la difusión del filme: guión, plan de producción, diario del rodaje, reportajes, entrevistas con los que intervienen, fotografías y filmaciones hechas durante el rodaje, tomas que no se han utilizado en el montaje final, ...

c.2- Posteriores a la difusión del filme: premios obtenidos, festivales a los que ha concurrido, críticas publicadas, recaudación, comentarios suscitados, posible repercusión social, entrevistas con los que han intervenido, análisis ya realizados sobre el film, ...

Por otro lado, Aumont y Marie proponen cuatro *ejes analíticos* :

1) **ANÁLISIS DEL FILM COMO RELATO**

Se cuenta con varios modelos de *análisis estructurales del relato*, que si bien fueron establecidos para las obras literarias, se pueden traspasar al campo de la filmología con ciertas correcciones para su aplicación.

2) **ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES Y SONIDOS DEL FILM**

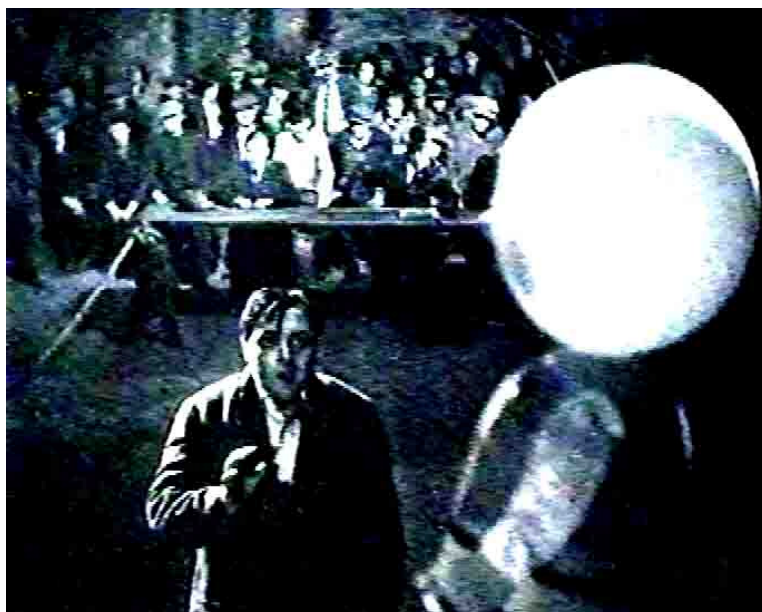
En lo que se refiere a las imágenes, una provechosa vía analítica es la propuesta el *método iconológico*. Respecto al sonido, las ideas de Chion.

3) **ANÁLISIS DE LA INTERTEXTUALIDAD**

Es necesario conocer los modelos de producción de una obra y la genealogía estética en la cual pretende inscribirse: todo texto es el producto de los demás textos, de la absorción y la transformación de una multiplicidad de otros textos (tal como han señalado Kristeva y Barthes).

4) **ANÁLISIS CONTEXTUAL**

La época histórica; la situación política y económica; las creencias, costumbres, formas de poder y entorno social de la obra.



6.2 Casetti y Di Chio (1991), partiendo de otra postura teórica, ya que son partidarios del *análisis inmanente del film*, es decir, que no tenga en cuenta *nada* que no esté presente en el film en sí mismo, en su materialidad, proponen un esquema-guía que puede resultar útil para iniciarse en los trabajos analíticos:

a) **TRABAJO PRELIMINAR**

- a.1- Hipótesis explorativa o ideas-claves que se tienen del film después de su simple visionado, que servirán de orientación sobre lo que se quiere descubrir.
- a.2- Delimitación del campo operativo, a fin de que sea fácilmente abarcable.
- a.3- Método de trabajo a utilizar, según que se decidan emplear instrumentales semióticos, psicológicos, psicoanalíticos, sociológicos, antropológicos, iconológicos,...
- a.4- Definición de los aspectos que se habrán de estudiar.

b) **ETAPAS ANALITICAS**

- b.1- Segmentar: Secuencias - planos - imágenes.
- b.2- Estratificar: Entre los diferentes componentes internos (espacio, tiempo, acción, personajes, objetos, música), identificar los elementos homogéneos (estilísticos, temáticos, narrativos) que nos puedan aclarar el significado del mensaje.
- b.3- Enumerar (estableciendo un catálogo sistemático de elementos significativos) y Ordenar (poner en relación los componentes entre sí).
- b.4- Recomponer: unificar, sustituir, jerarquizar, buscando el núcleo central del film.
- b.5- Modelizar: elaborar un esquema concentrado, que aporte la 'imagen total' del film, con los sistemas y estructuras que lo constituyen.

c) **ESTRATEGIA DEL ANÁLISIS**

Hay que distinguir: Los distintos *significantes* o materias de la expresión, visuales y sonoros; los *signos* presentes; los *códigos* operantes, tanto *cinematográficos* como *filmicos* o exteriores.

Por su parte, el colectivo Ramón Carmona distingue en un film entre la construcción de un espacio imaginario de representación (puesta en escena) y la articulación de cada uno de esos fragmentos en una sucesión que forma una cadena temporal (puesta en serie):

A.- **PUESTA EN ESCENA**

Se trata de la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre; engloba aspectos compartidos con el espectáculo teatral.

Habría que analizarlos de acuerdo con la función que cumplen en el interior de la estructura del film.

Sus componentes son: escenario; vestuario y maquillaje; iluminación; reparto y dirección de actores.

En cuanto a los *personajes*, se construyen a partir de una actuación, y se pueden abordar desde sus aspectos:

- a- Como persona: carácter, comportamiento.
- b- Como papel: ubicación jerárquica (protagonista, antagonista, secundario).
- c- Como actante: objeto/sujeto; ayudante/opositor; destinador/destinatario.

B.- PUESTA EN SERIE

Es lo más estrictamente cinematográfico del discurso filmico. Se puede articular en forma de estructura narrativa o no narrativa.

1ª articulación: entre fotogramas;

2ª articulación: entre planos (con raccords para la ilusión de continuidad)

Respecto a la dimensión plástica, es interesante identificar la posible presencia de los *motivos visuales*; y en cuanto a la dimensión narrativa, aplicar los esquemas de *programas narrativos* y de *cuadro semántico*.

En lo que se refiere a la interpretación, siguiendo a Martín Barbero sobre los diferentes significados que se otorgan, preguntarse:

¿que pasa en el proceso de recepción de esos contenidos?

¿cómo y hasta qué grado son interiorizados?

A estas propuestas metodológicas, añadiría tres búsquedas:

- a) De los vínculos (explícitos e implícitos) entre lo que aparece en cuadro y lo que está *fuera de campo*, insistiendo en qué reflejan de las representaciones mentales colectivas.
- b) De las razones por lo que nos resulta verosímil o inverosímil la historia.
- c) Del aspecto *latente* del significado del mensaje audiovisual transmitido.

Asimismo, propondría considerar a las *situaciones* como núcleos básicos en la construcción del relato audiovisual:

1º. La *identificación* del espectador se sostiene sobre :

“la *situación* en la que se ubica el personaje y que le relaciona con los otros personajes: estructura relacional, modelo afectivo, social, relaciones de fuerzas,... modelo listo a funcionar para que se invierta la subjetividad del espectador”².

Pero también le relaciona con los agentes sociales que se mantienen tanto en un *fuera de campo* parcial como total, ya que son potencialmente visibles y siempre perceptibles por su influencia sobre los personajes.

2º. Por otro lado, se puede considerar que la historia relatada está organizada en *secuencias de acontecimientos*:

“Sólo la acción, como ‘ladrillo’ de la historia, puede resumirse o esquematizarse en una frase, igual que el *mitema* de los análisis de Lévi-Strauss”³.

Y cada acción, como elemento unitario de dicha secuencia, se podría asimilar con las *unidades situacionales*.

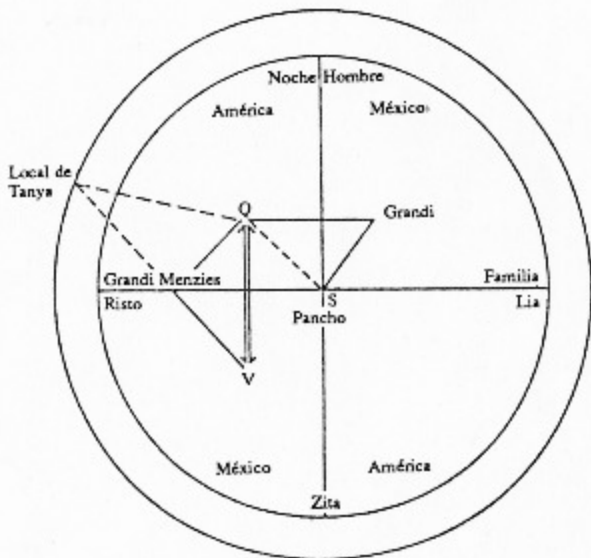
² Fozza et al., 1983: 96.

³ Aumont et al., 1989:113.

Ejemplo de esquema 1

PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
Nº	Duración	DESCRIPCION (color, contenido, movimiento)	CAMARA (escala, ángulos, movimiento)	VOZ (<i>in/off</i>)	RUIDOS + MUSICA
6 (510)	1,8 seg.	- Naranja-marrón. - Dos cajones alveolados, superpuestos, que contienen dos cubiertos de plata. - Fijo.	- P.P. - Frontal, ligeramente a la izquierda, en un leve picado. - Fijo.	<i>Después estaba la tienda "A la grâce de Dieu".</i>	Pájaros
7	1,83 seg.	- Blanco. - Vasos brillantes invertidos sobre un cristal y ante un espejo → reflejos confusos. - Fijo.	- P.P. - 30° a la derecha. Picado. - Fijo.	- <i>Pues yo no veo esa tienda, era un</i>	
8 (510)	1,83 seg.	- Blanco y marrón. - Cuatro pilas de platos blancos (dos niveles) situados ante un espejo sobre una mesa marrón. Servilletas blancas. Saleros. - Fijo.	- P.P. - Ligeramente a la izquierda. - Leve picado. - Fijo.	<i>estanco</i> - <i>¡Oh! Pero, ¿qué me estás contando?</i>	
9 (509)	1,41 seg.	- Blanco, rojo y rosa. - Saleros, tarros de mostaza, un ramo rosa. - Fijo.	- P.P. más alejado. - Picado hacia la izquierda. - Fijo.	<i>Lo mezclar todo.</i>	
10 (515)	5,62 seg.	- Oscuro y rojo. - Tres personajes: uno de espaldas en primer plano y dos de cara en segundo plano. Uno de ellos está tras un mostrador, mientras que los otros están delante. Una lámpara encendida (botella de whisky y pantalla escocesa roja). Detrás del camarero, un decorado pintado. - El camarero habla moviendo la cabeza. El segundo personaje, al fondo, la sacude.	- P.A. - 30° a la izquierda. - Fijo.	<i>(Camarero): He vivido en este rincón durante treinta años. Y no es por culpa de las bombas si no me acuerdo de mi calle.</i>	

Ejemplo de esquema 3



6.3 FICHA PARA ANALIZAR OBRAS AUDIOVISUALES



I IDENTIFICACIÓN:

- Tipo de obra audiovisual
- Tecnología empleada
- Producción (país, medios económicos, época)
- Género
- Sinopsis o resumen argumental

II PLANO DE LA EXPRESIÓN:

- 1.- División en bloques: las situaciones centrales
- 2.- Materiales:
 - a) Banda imagen: tipos de planos, composición, iluminación, otros.
 - b) Banda audio: tipos de sonidos
 - c) Características del montaje

III DIMENSIÓN NARRATIVA:

- 1.- Estructura del Relato:
 - a) Personajes y sus calidades
 - b) Marcos diegéticos (geográfico, histórico, social)
 - c) Escenarios
 - d) Puesta en escena
 - e) Relaciones Relato/Historia (orden, duración, focalización)
 - e) Programa narrativo

IV INTERPRETACIÓN:

- 1.- Símbolos presentes
- 2.- Contexto histórico y social de la historia y de la obra en sí
- 3.- Verosimilitud
- 4.- Valoración del discurso que se trasmite (estética e ideológicamente)

V BASE TEÓRICA:

- Metodología utilizada
- Ciencias sociales (conceptos y autores) que nos ayudarán a interpretarla
- Intertextos: modelos y obras relacionables

6.3a Ejemplo práctico de análisis:

Secuencia del tribunal en *El Proceso* de Orson Welles (1962)



I. IDENTIFICACIÓN:

Secuencia de un filme de 35 mm. - Duración: 3'33" - 41 planos - BI/N Sonoro (doblada al castellano) - Formato: 1:1'66 - Prod. occidental, coste medio - Años 1960's - *Género*: Judicial / Dramático / Político

Sinopsis: "Un hombre es acusado sin pruebas en insólito juicio; indignado, tras enfrentarse al juez y al público, abandona el irreal recinto"

II. DESCOMPOSICIÓN:

Situaciones:

- A) El acusado llega al recinto y entra
- B) Interrogatorio por el juez, con la rebeldía del acusado ante un público coral y con extraños incidentes
- C) El acusado se marcha, cerrando una enorme puerta

Banda Imagen:

Tamaño Pl.: General - Americano -.Medio

Angulación: Picado - Contrapic - Frontal

Movimiento: Fijo - Travelling - Pan - Grúa de seguimiento

Duración: Mayoría son breves (5" media)

Iluminación: Artificial - Homogénea

Composición: Desequilibrada-Prof. campo

Signos: Mesa juez, corbata e insignias gente

Otros: Pl directos - Gran angular - Tele corto

Banda sonido: In - Off

Fónico: Voz mujer, K., juez ; risas y gritos

Ruidos: Puerta-sillas-toses-aplausos-pasos

Música: Piano y Electrónica (over)

III: DIMENSIÓN NARRATIVA

Universo diegético: *Geográfico:* Ciudad europea indefinida

Marcos { Histórico: Años 1960's ; Social: Sistema autoritario

Relación Relato/Historia: *Orden:* = , Cronológico ; *Duración:* = , real

Modo: Focalización Externa

Personajes: *Protagonista,* un joven ejecutivo seguro de sí mismo (A. Perkins)

Antagonista, el poderoso juez, sorprendido por la audacia del acus.

Secundarios: niño inocente, público de varones maduros con trajes oscuros, joven mujer trabajadora que es raptada

Escenario: Interior - Amplio salón de actos/gimnasio, supuestos accesos

Puesta en escena: Barroca, tenebrosa, con composición expresionista

Deformación del decorado

Movimientos corales

Teatralidad del monólogo del acusado

Verosimilitud: Comportamientos ilógicos que hacen muy extrañas las situaciones, pero están representadas de modo realista

Según su **programa narrativo**, K. busca la justicia

El mayor obstáculo que el sujeto encuentra proviene de un sistema totalitario y corrupto, que le impedirá conseguir su objetivo

A este texto narrativo se puede aplicar el esquema actancial de Greimas:

AYUDANTES Mujer y niño	➔	SUJETO Inocente juzgado	➔	OPOSITORES Una organización
DESTINADOR Tribunal	➔	OBJETO La Justicia	➔	DESTINATARIO Acusados

IV: INTERPRETACIÓN

Códigos: *Espacial:* tránsito del mundo ordinario al insólito

la autoridad preside la asamblea

sensación de agobio, aglomeración, estrechez

inferioridad de K. al perder el dominio del estrado

Sexual: Masa masculina dominante, con la mujer trabajadora y violentada

De vestimenta: público actual con corbata e insignias (uniformados)

Oratorio: parodia de un discurso de retórica judicial

De iluminación: suave, homogeniza el ámbito y la concurrencia

De angulación: deformación de la realidad, claustrofobia

Símbolos: *Juicio*, donde se rinden cuentas y se aplican leyes

Juez, encarna al Poder, humano/divino

El acusado, en representación de muchos otros, los hombres libres

Niño que le guía, la inocencia, que se traspasa al acusado

Libreta que posee el juez, su poca seriedad

Sala de espectáculos, entre asamblea política y circo

Gran puerta: separación del ámbito de la justicia y el poder

la desproporción entre los contendientes

la inmensidad del esfuerzo exigido al aplastado protagonista

pequeñez y soledad del que está al margen de la sociedad

frontera que traspasa el protagonista, exiliándose

lucha de índole quijotesca

Contextos: Muestra una sociedad jerárquica, con aparente participación de los ciudadanos, aunque organizados de modo rígido

Se aplican las leyes de modo arbitrario, pudiéndose acusar a cualquiera de cualquier delito

El acusado se encuentra aislado, y debe defenderse por su cuenta

Propuesta total: Un individuo libre se enfrenta al corrupto sistema judicial que le procesa sin motivo

Valoración del discurso:

Me ha parecido ... (en el aspecto ideológico en el fílmico y en el estético)

V: BASE TEÓRICA APLICADA

Aquí se deben mencionar aquellas **disciplinas sociales** y **autores** cuyos **conceptos** nos puedan ser útiles para profundizar en las interpretaciones

Hipotexto: (Si se conoce)

Basado en la novela del mismo título de Franz Kafka

La adaptación ha modificado la época, lugar y muchos elementos

Intertextos: Especialmente, el cine judicial, cuando aparecen interrogatorios de los acusados y/o juicios a falsos culpables, **como en: ...**

Cine surrealista; representaciones de pesadillas; ...

7.1 Los 10 Paradigmas de la e-Comunicación *

José Luis Orihuela

english version:

eCommunication:

The 10 Paradigms of Media in the Digital Age

José Luis Orihuela es Doctor en Ciencias de la Información, Profesor en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, Subdirector del Laboratorio de Comunicación Multimedia. Es coautor del libro Introducción al Diseño Digital (Anaya Multimedia, 1999) y del Informe La Televisión en España. Análisis Prospectivo 2000-2005 (Arthur Andersen, 2000). Consultor de empresas y profesor visitante en universidades españolas y latinoamericanas, centra su actividad en el estudio del impacto de las innovaciones tecnológicas sobre los modos y medios de comunicación. Edita el weblog: eCuaderno (<http://www.ecuaderno.com>) y el sitio: RIC - Recursos en Internet para Comunicación (<http://www.unav.es/digilab/ric/>). Correo-e: [jloriguela @ yahoo . com](mailto:jloriguela@yahoo.com)

I. Introducción

Internet ha trastocado gran parte de los paradigmas que hasta ahora nos ayudaban a comprender los procesos de comunicación pública en medios masivos. En lo que sigue, me propongo sistematizar los diez cambios de paradigmas que dan lugar a la e-Comunicación, el nuevo paisaje mediático que emerge con la Red: el usuario como eje del proceso comunicativo, el contenido como vector de identidad de los medios, la universalización del lenguaje multimedia, la exigencia de tiempo real, la gestión de la abundancia informativa, la desintermediación de los procesos comunicativos, el acento en el acceso a los sistemas, las diversas dimensiones de la interactividad, el hipertexto como gramática del mundo digital y la revalorización del conocimiento por encima de la información.

II. Desarrollo

Primero: de audiencia a usuario

Los medios de comunicación electrónicos, gracias a la concurrencia de las tecnologías del cable y el satélite, consiguieron en los años ochenta segmentar temáticamente sus ofertas de programación pasando así del modelo broadcasting al modelo narrowcasting. La Red ha permitido un grado más en esta evolución: del narrowcasting al point-casting.

Los servicios de información online no sólo se orientan a targets con perfiles demográficos, profesionales o económicos similares, sino que se orientan a individuos, ya que la Red permite responder a las demandas de información específicas de cada usuario en particular.

La desmasificación de la comunicación pública mediante la personalización de los servicios de información ya se verifica en las versiones electrónicas de los medios, así como en las posibilidades de configuración de algunos buscadores y portales de Internet.

El viejo sueño de la información a la carta se hace realidad, pero no sustituye las bondades del "menú del día", clásica oferta de los medios masivos generalistas. Un modelo de comunicación personalizado a la medida de cada usuario tiende por definición a eliminar los referentes

comunes, y si no hay una agenda pública, no hay opinión pública.

Segundo: de medio a contenido

El soporte industrial de producción/difusión ha sido hasta la era digital la seña de identidad más acusada de los medios de comunicación. La convergencia de soportes generada por la digitalización, replantea la identidad de los medios que pivota hacia los contenidos y revaloriza su imagen de marca.

Hoy los medios comprenden que su negocio es el contenido, y que en lugar de vender soportes, se trata de generar servicios multiplataforma a los que el usuario accede desde múltiples terminales en función de su situación y necesidades.

En este contexto, la imagen de marca confiere valor a los contenidos aportando credibilidad y prestigio.

Tercero: de soporte/formato a multimedia

La tecnología digital permite la integración de todos los formatos de información (texto, audio, vídeo, gráficos, fotografías, animaciones) en un mismo soporte. Este carácter multimedia de la Red ha permitido la convergencia de los diversos medios de comunicación en Internet. Diarios, revistas, emisoras de radio, canales de televisión y hasta películas de cine se han integrado en un mismo soporte junto a multitud de nuevos servicios de información, diseñados originalmente como recursos multimedia.

Esta característica de la Red suele dar lugar a la polémica acerca de su identidad como medio y a la supuesta sustitución de los medios anteriores. Históricamente, cada nuevo medio en función del potencial comunicativo del soporte que utilizaba ha desarrollado unos contenidos, un lenguaje, una sintaxis y una estética propias, a la vez que su emergencia ha conducido a los viejos medios a redefinir su identidad.

Por una parte, la evolución de las tecnologías de la información muestra que la dinámica que opera entre viejos y nuevos medios es la de complementariedad y acumulación, no la de sustitución. Por otra parte, gracias a los medios clásicos que han proyectado su presencia en la Red, Internet constituye un meta-medio; mientras que considerando los nuevos servicios de información surgidos originalmente para la Red, Internet es un nuevo medio.

Cuarto: de periodicidad a tiempo real

El carácter periódico de la renovación de la oferta informativa es uno de los paradigmas centrales de la comunicación pública y base de las industrias informativas. Gran parte de las denominaciones que utilizamos hacen referencia a la peculiar frecuencia temporal de los medios, comenzando por "periodismo". Así, hablamos de: "diarios", "semanarios", "boletines horarios", "periódicos mensuales", "revistas quincenales", "noticiero del mediodía o de la noche", "informe semanal", "anuario", etc.

La era del tiempo real en la información comenzó en los ochenta con el fenómeno de la CNN, el primer noticiero mundial de 24 horas en directo. En los noventa, el paulatino despliegue de medios en la Red así como el surgimiento de nuevos servicios de información online, ha provocado que el paradigma de la frecuencia periódica se vea superado por uno nuevo: el del directo permanente.

La Red hace posible el seguimiento al minuto de la actualidad informativa, y ya se utiliza en paralelo a la televisión para retransmitir acontecimientos a escala mundial en tiempo real, como viene ocurriendo, por ejemplo, con la ceremonia de entrega de los premios Oscar.

Esta nueva temporalidad mediática caracterizada por la velocidad y la obsesión de inmediatez, hace saltar por los aires -en muchas ocasiones- los mecanismos de control, verificación y contraste de fuentes, sacrificados en aras de llegar los primeros. Hoy, los medios corren más riesgo que nunca de ser manipulados, y se multiplican los casos de falsas noticias, a veces

reconocidas en el transcurso de la misma emisión en la que se lanzaron al aire.

Quinto: de escasez a abundancia

El espacio, en los medios impresos, y el tiempo, en los medios electrónicos, han sido tradicionalmente los recursos escasos en el sector de la comunicación. Además, en los medios electrónicos, se suma otro recurso escaso: el espectro electromagnético. Por otra parte, la complejidad de los sistemas de producción de medios escritos y audiovisuales hacen que sólo algunas empresas muy poderosas puedan disponer de las costosas infraestructuras necesarias para poner a disposición del público sus mensajes.

Los medios digitales también trastocan el argumento del recurso escaso, ya que multiplican los canales disponibles, transmitiendo mayor cantidad de información en menor tiempo y a escala universal. No hay límites a la cantidad de medios que pueden existir en la Red, no hay límites tampoco sobre el volumen de información que cada uno de ellos puede ofrecer al usuario, y además el costo de hacer pública la información en la Red es prácticamente equivalente para todos.

El diseño de servicios de información electrónicos es, en consecuencia, una alternativa profesional de primera magnitud para los graduados en Comunicación. No requiere de grandes inversiones en infraestructura, no requiere permisos ni licencias, no tiene costos de distribución y alcanza una audiencia universal.

Sexto: de intermediación a desintermediación

La Red ha puesto en cuestión una de las funciones básicas de los medios tradicionales y de sus profesiones asociadas: la mediación profesional de los comunicadores en los procesos de acceso del público a las fuentes.

El papel tradicional de los editores, gatekeepers, así como la función clásica de agenda-setting, eran constitutivos del perfil profesional de los comunicadores y del rol social de los medios. Buscar información, filtrarla, contrastarla, editarla y publicarla decidiendo acerca de su relevancia, oportunidad e interés, era hasta ayer una facultad exclusiva de nuestra profesión, y hoy parece la descripción de las funciones de un portal de Internet.

Ocurre que la Red, por una parte, permite el acceso directo del público a las fuentes de información sin la mediación de los comunicadores profesionales; y por otra parte permite el acceso universal a un sistema mundial de publicación que funciona, igualmente, al margen de los editores de los medios tradicionales.

El paradigma de la nueva mediación multiplica el número de voces, pero a la vez diluye su autoridad al haber fracturado el sistema de control editorial previo a la difusión pública de información.

Séptimo: de distribución a acceso

Ante el modelo de difusión de los medios convencionales punto-multipunto de carácter unidireccional y asimétrico, surge un modelo multipunto-multipunto, multidireccional y simétrico, en el cual los usuarios acceden a los servidores donde radica la información y además pueden comunicarse entre sí utilizando el mismo sistema con el que acceden a los medios.

Las nuevas simetrías emergentes permiten a los medios en línea convertirse en foros y generar comunidades, al tiempo que abren a los propios usuarios la posibilidad y las herramientas para acceder como productores a un espacio comunicativo universal.

Octavo: de unidireccionalidad a interactividad

Frente a la unidireccionalidad propia del modelo de difusión punto-multipunto, típico de la prensa y de la radio-televisión, la Red genera un modelo bilateral, debido a su arquitectura

cliente-servidor, que en cierta forma es inverso al anterior.

Al existir un soporte físico común tanto para la distribución como para el acceso a la información, los proveedores de contenidos y los usuarios pueden establecer en este canal un vínculo bilateral ya que sus roles resultan perfectamente intercambiables.

De este modo se proyecta a escala pública el paradigma de la comunicación telefónica, situación en la cual los interlocutores intercambian permanentemente sus roles de emisor y receptor gracias a la utilización del mismo canal.

La interactividad cristaliza en sistemas de feedback más dinámicos, inmediatos y globales, que paulatinamente se transforman en mecanismos de encuestas online, ya utilizados para orientar el sentido de las campañas electorales o el desarrollo de las tramas y la evolución de los personajes en los seriales de ficción televisiva.

Noveno: de lineal a hipertexto

Frente al modo lineal o secuencial que ordena la estructura del discurso en los medios tradicionales, los soportes digitales permiten un modelo de construcción narrativa caracterizado por la distribución de la información en unidades discretas (nodos) y su articulación mediante ordenes de programación (enlaces).

El hipertexto es la nueva frontera tecnológica de la escritura, y exige nuevas destrezas comunicativas y un mayor esfuerzo de lectura. La desarticulación del texto, su fragmentación y la posibilidad de enlazarlo con cualquier otro texto disponible en la Red, desvanece el paradigma lineal, y con él desaparece también la unidad, la autonomía, la estructura y a veces hasta la coherencia y el sentido propios de los textos escritos y audiovisuales.

Motores de búsqueda, metabuscadores, índices temáticos, portales y páginas de recursos, ayudan a los navegantes a encontrar información en esta enloquecida Babel y, en el mejor de los casos, a darle sentido. Hay que aprender a descubrir las conexiones adecuadas, a establecer las relaciones pertinentes, a recomponer en la lectura el puzzle de textos fragmentados. En definitiva, hay que aprender a navegar por la información.

Este nuevo paradigma discursivo tiene la virtualidad de dotar a la escritura y a la lectura de un modelo estructural muy próximo al del pensamiento, que funciona por procesos asociativos y no de modo lineal. Precisamente el nacimiento del hipertexto fue motivado por la necesidad de disponer de sistemas de almacenamiento y recuperación de información que funcionaran de modo análogo al pensamiento humano.

Décimo: de información a conocimiento

La superabundancia de información característica de la era digital, revela la importancia estratégica de los medios como gestores sociales del conocimiento. El análisis profesional de la información y su transformación en conocimiento se convierte en el nuevo vector de la actividad mediática.

Hoy la misión estratégica de los medios es la información sobre la información, la inteligencia, interpretación, filtrado y búsqueda efectiva de información, que deben comunicar bajo nuevas claves narrativas y mediante un amplio repertorio de soportes.

III. Conclusiones

La e-Comunicación como nuevo escenario de la comunicación pública en la era de Internet han de interpretarse no de un modo apocalíptico, sino como la ocasión para redefinir el perfil y las exigencias profesionales de los comunicadores, así como los contenidos y los procedimientos de su formación académica, y repensar los medios y las mediaciones.

Los soportes utilizados dejan de ser el factor distintivo de la profesión -ya que todos los soportes se funden en la Red-, y una vez más emergen los contenidos como factor diferencial

de identidad y calidad.

Internet ha provocado un efecto paradójico en la comunicación pública, que por una parte se ha desprofesionalizado (pública cada vez más gente que sabe menos cosas) y por otra parte se ha superespecializado fragmentando el conocimiento en infinidad de parcelas.

Corresponde hoy a los comunicadores, con mayor urgencia que nunca, hacerse cargo de la complejidad, transformar la información en conocimiento, gestionar el conocimiento y responder de un modo más efectivo a un público que, a fuerza de ir a la deriva, naufragando en muchos casos, ha comprendido que podemos ayudarle a navegar. A navegar en la información.

Recursos en línea

[Boletín MMLab. Noticias sobre Comunicación](#)

[Boletín de Información Televisiva \(BIT\) del Centro de Estudios Audiovisuales \(CEA\)](#)

[Portal de Buscadores](#)

eCuaderno

[Diseño Audiovisual](#)

[e-periodistas.com](#)

[Escritura No Lineal](#)

[La Página del Guión](#)

[Master en Creación y Comunicación Digital](#)

[Observatorio para la Cibersociedad](#)

[Revista Comunicación y Sociedad](#)

[RIC - Recursos en Internet para Comunicación](#)

- *Una versión preliminar de este trabajo, "Nuevos paradigmas comunicativos en la era de Internet", fue publicada en [Chasqui](#), nro. 77, marzo 2002.

<http://mccd.udc.es/orihuela/paradigmas/>
© 2002, J.L. [Orihuela](#) - jl Orihuela @ yahoo . com

7.2 El análisis fílmico en España

Para concluir esta asignatura, donde se ha postulado el aspecto básico del análisis fílmico respecto a los análisis de los restantes productos audiovisuales, a los que puede servir como guía e inspiración, y de los que a su vez puede recibir nuevos planteamientos teóricos) procederemos a trazar una breve y subjetiva panorámica de la evolución del análisis fílmico en España, que ha sido publicada como capítulo 8 de mi libro *Análisis Fílmico y Audiovisual* (UOC, Barcelona, 2011).



Orson Welles en Chinchón durante el rodaje de *La historia inmortal* (1966)

Como punto inicial, en la década de los 60, tendríamos las dos revistas especializadas en cine que más han hecho por introducir al espectador español en los enfoques e interpretaciones rigurosos: *Nuestro Cine* y *Film Ideal*, prolongadas luego por *Griffith* y otros vehículos de expresión para los estudiantes de la E.O.C. y críticos profesionales. También destacan los trabajos pioneros de Julio Pérez Perucha en *Ínsula* y del colectivo Marta Hernández en *Comunicación XXI*. Como precursor teórico a mediados de los 70 se tendría a Román Gubern, y a finales de esta década irrumpen los enfoques semióticos gracias al colectivo responsable de la revista *Contracampo* casi durante una década. En los inicios de los 80, y dentro de esta vía teórica, se pueden destacar a Juan Miguel Company y Jenaro Talens.

Las facultades de Ciencias de la Información comenzaron a producir investigaciones sobre los análisis fílmicos, y un hito capital creo que es la publicación en 1985 del número 2 de la *Revista de Ciencias de la Información*, órgano de la facultad de la Complutense de Madrid. Dedicado monográficamente a la “Teoría y análisis del texto fílmico”, entre otros autores intervienen Jesús G. Requena, Santos Zunzunegui, Lorenzo Vilches y J^o M^a Villagrasa. Los profesores universitarios irrumpen de modo colectivo en la escasísima bibliografía española específica de la materia, y a partir de ese momento se van ampliando los cauces de difusión (congresos, jornadas, coloquios, etc.), lo que demuestra la receptividad social que ya emergía respecto a esta vía de investigación. Y al no ser susceptible el símbolo icónico de una ‘analiticidad’ formalizada y normalizada según un modelo de pautas o criterios semióticos de validez generalizable, tal como dice Gubern: “las distintas morfologías de la imagen apelan a distintas estrategias de lectura y de análisis” (1987:125), por lo que se van elaborando aproximaciones desde diferentes enfoques metodológicos.

Precisamente en esta línea se debe ubicar la labor desarrollada en Valencia por su Universidad y el Instituto de Cine y Radio-Televisión, con su momento crucial al organizar allí en julio de 1985 el “II Simposium Internacional de Teoría del Espectáculo”, cuyas aportaciones fueron publicadas al año siguiente en un número monográfico de su revista *Eutopías* (vol. 2, núm. 1), con el título “Metodología del análisis de la imagen”. Para explicar su propósito, sus editores Antonia Cabanilles y Vicente Sánchez-Biosca engloban las aportaciones en torno a “la imagen como objeto de análisis; tal vez el texto visual como objeto teórico”, y tras constatar “el abismo que separa el progreso de lo audiovisual y la teorización sobre el mismo”, parten de la inoperancia de “la noción de signo [debido a] la debilidad del concepto que estaba llamado a articular todo el período clásico de la Semiótica [unido a] la crisis definitiva de los principios de *código y lenguaje*”, para reconocer luego “el fracaso en la aplicación del *corpus* teórico de la lingüística a la imagen y en particular al cine” cuando se estaba bajo la imperiosa demanda de “una teoría de conjunto”, por lo que se habían producido “inmersiones sistemáticas en el entramado de los textos [en su mayoría fílmicos]” que cuestionaban la “inversión epistemológica que conoce la Semiótica moderna y que ubica la producción del discurso en el lugar central de su estudio” (pp. 5-8). El énfasis de las aportaciones se centraba en la metodología del análisis, con la aplicación a los textos -fílmicos, televisivos, en vídeo- de métodos que dan cuenta de su red signifiante, remitiendo a la teoría que los articula (que por otro lado, se apoya en las obras de las que se habla). Y se proponían modelos de lectura textual que destacaban aspectos de la teoría tales como narratividad, punto de vista, plástica del espacio y funcionamiento simbólico, especialmente. Entre las aportaciones teóricas de autores españoles se tienen las de Jenaro Talens, centrada en las estrategias discursivas y la

producción de sentido del análisis textual, con la valorización del *lector* y su abordaje del dispositivo textual; Jesús González-Requena en torno al objeto textual; Juan-Miguel Company y su análisis de la simbología del espacio en Griffith; Vicente Hernández-Esteve y la descripción fílmica. Entre los extranjeros, destacan las aportaciones de Tom Conley sobre *El último refugio* de Raoul Walsh; Francesco Casetti sobre la narratividad en *Cronaca di un amore*; y Jean-Louis Leutrat sobre los títulos de crédito en 3 filmes de Godard.

La década de los 90 resultó espléndida en obras teóricas, que catapultaron a nuestros autores a nivel internacional. Para no alargar en exceso la mención de títulos dedicados a la narrativa audiovisual, la semiología de la imagen, la retórica publicitaria, la socio-economía de la industria audiovisual, la espectacularización televisiva y las políticas de los medios de comunicación, me centraré en los que se dedican a las teorías y métodos del análisis fílmico, aportando además diversos ejercicios analíticos.

En 1991 aparece *Cómo se comenta un texto fílmico* (en Cátedra) del colectivo de 4 autores que firman como Ramón Carmona. Con la declarada pretensión de elaborar un manual introductorio, proponen una vía de análisis inmanente o interno al texto audiovisual, en línea con los italianos Casetti y Di Chio. Bajo una orientación semiótica, creo muy interesantes sus estudios sobre “la puesta en escena” y “la puesta en serie” (a los que ya nos hemos referido), su revisión de las formas en el *punto de vista* se manifiesta en el espacio textual fílmico, así como sus ejercicios prácticos sobre los filmes de la guerra civil española y sus comentarios a la feminidad como síntoma y la subversión del MRI o Modo de Representación Institucional hollywoodense (tal como definiera Burch).

A fines de 1994 publica Santos Zunzunegui sus *Paisajes de la forma* (Cátedra). Subtitulado como *Ejercicios de análisis de la imagen*, busca “producir análisis concretos de textos concretos” desde la opción de un “análisis inmanente estructural”, que supera sus limitaciones metodológicas al no negar la importancia que aporta a la definición de una obra la consideración de su ‘exterior’ (histórico, social, político, psicológico), sino que lo valora en la misma medida en que ha sido ‘inscrito’ en el texto. A medida que se vuelca en el análisis de filmes españoles de temática colonial y de autores críticos como Fernán Gómez, Erice y Olea, y de filmes extranjeros de Hitchcock, de Mille, Wenders y Buñuel, se van desgranando reflexiones teóricas sobre aspectos tan interesantes como el eclipse del objeto y sus contextos, la poética visual en vez del estilo, los riesgos del análisis iconológico, los motivos figurativos, los criterios para elaborar taxonomías y aplicaciones del cuadrado semiótico de Greimas. Los dos últimos capítulos, dedicados a fotografías de paisajes y a dos fotos de Fontcuberta, inciden sobre la problemática del “efecto de sentido” en la

fotografía, y otorgan un excelente epígono a la postura de ampliar el campo de la representación visual que defiende este autor.

En 1995, la Universidad Complutense de Madrid editó las ponencias de un encuentro de la U.I.M.P. que se celebró en Cuenca en 1992, titulado *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Compilado por Jesús G. Requena, se recogen las aportaciones de 15 autores que consiguen una muy interesante puesta al día y aplicación práctica de varias de las principales corrientes que dominan el panorama de los estudios analíticos. Se puede señalar como tendencia dominante a la narratológica, entendida en la acepción de Genette como “estudio teórico de las técnicas narrativas”, con su minuciosa y laberíntica casuística de *narradores*, que a veces son casos singulares de la instancia narrativa de un determinado filme. Las aportaciones semióticas -como herencia metziana- y psicoanalíticas -filtradas por la nubosidad lacaniana- son las otras tendencias estelares.

En un breve repaso a las metodologías aplicadas, Requena postula la “identificación de conflictos en el eje semántico-narrativo principal” (p. 40), centrando su atención en el psicoanalítico juego de la mirada y el deseo; Zunzunegui mezcla “el análisis textual con la filología cinematográfica” (p. 75); A. Lara persigue la “fidelidad a rasgos peculiares de la obra escogida y a las tradiciones culturales que la han hecho posible [y] relacionarla con el entorno de la que ha surgido” (p. 112), como un clásico ‘comentario de texto’; E. R. Merchán defiende un método ecléctico “que busque al espectador implícito (situado) en el lugar de la inocencia” (p. 165); por su parte, M. Arias distingue entre “hecho cinematográfico” y “hecho fílmico” (p. 62) y E. Torán entre la distinta categoría del “referente cinematográfico” y el “referente fílmico” (p. 101). Como última aportación que destacaría, J^o M^a Nadal busca “los componentes narratológicos de la significación” (p.181).

En cuanto a los filmes propuestos como ejemplo analítico, abundan los ‘clásicos de autor’, desde el inevitable *Kane* y el también wellesiano *Ambersons* a los fordianos *Centauros del desierto* y *El hombre tranquilo*; del hitchcockiano *Vértigo* a los buñuelescos *Nazarín*, *Tristana* y *Viridiana*, junto con un par de Coppolas, y teniendo como filmes marginales a *La noche del cazador* y *Yu Dou*. Todos los textos audiovisuales analizados corresponden a grandes filmes, lo que elimina de la ‘mesa de operaciones analíticas’ a las obras de consumo cotidiano y masivo, que suelen ser banales. Lo que no les resta interés significativo (Odin) aunque sean quizás menos gratas para sustentar elevadas construcciones teóricas. Esta es una parcela de la comunicación audiovisual que ha de experimentar sugerentes avances, asimilando perspectivas críticas (Eco, Chomsky, los Situacionistas).

En 1996, quien esto escribe publica el libro *Los mensajes audiovisuales*, donde se sintetizan diversas contribuciones a su análisis e interpretación, y se

propone un modelo de ficha aplicable al análisis de textos audiovisuales, que luego ha mostrado ser operativo con obras de muy diversa procedencia.

Ese mismo año, Santos Zunzunegui en *La mirada cercana*, efectúa una serie de “microanálisis fílmicos” sobre fragmentos y microsecuencias, “en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa”, en busca de su “lógica constructiva, cuyos mecanismos es posible deconstruir”. Así, desde una posición analítica que trata de situar entre las miradas ‘cercana’ y ‘distante’, se analizan obras de Ford, Walsh, Ozu y, especialmente, Renoir y Welles.

A inicios del siglo irrumpió un nuevo cine documental (Rioyo, Guerin, Corcuera, Camino), acompañado por el interés tanto hacia sus vertientes antropológica, informativa y creativa como a la teórica e histórica. En torno a la “Muestra de Documentales” del Festival de Cine Español de Málaga, iniciada por Patricio Guzmán, se fue fomentando cierto interés público, que abocó en la reunión del I Congreso sobre el documental (2001), donde se presentó el trabajo colectivo *Imagen, memoria y fascinación*, coordinado por J^o M^a Catalá, J. Cerdán y C. Torreiro. Las diversas aportaciones, versan sobre “realidad y realismo en el cine español”, el “cine documental español” (con el estudio de Margarita Ledo sobre *Asaltar los cielos*, que presenta como ejemplo de “reconstrucción histórica” al mismo tiempo que de “documental de creación”), la “memoria audiovisual” y estudios específicos sobre diversos directores y obras clásicas, que han sido los grandes olvidados en nuestra historiografía, donde sólo *Las Hurdes* de Buñuel es valorada.¹

Otro grupo de autores, en torno a J. Sánchez-Navarro y A. Hispano, también en 2001 publicaron *Imágenes para la sospecha*, sobre el reciente fenómeno cinematográfico y televisivo de los ‘falsos documentales’. Sospecha, confusión, falsedad, son algunos de sus rasgos constitutivos detectados, y que minan el “régimen de credibilidad de las imágenes”, imponiendo la cuestión: “¿qué y cuánto es real en la imagen?”. En una época en la que la ‘ficción’ y la ‘no ficción’ se están entrelazando, en estos ensayos se utilizan diversas estrategias de análisis audiovisual.

Y de un congreso organizado por la Universidad de Vigo sobre las relaciones entre cine y literatura, asimismo en 2001 se han publicado las aportaciones, en un libro titulado *Lecturas: imágenes*. Aquí se aplican diversas elaboraciones teóricas (de Heath; Gaudreault y Jost; Bordwell; Vanoye; Orr; Ingarden; y la “teoría de los polisistemas” de Even-Zohar) para llevar adelante

¹ Un congreso internacional celebrado en Madrid con motivo del centenario del nacimiento de Luis Buñuel dio lugar a interesantes aproximaciones a sus filmes, publicados bajo el título *ObsesiónESbuñuel* (2001). El mismo grupo de investigación dirigido por Antonio Castro organizó otro congreso sobre el 60 aniversario de la ‘caza de brujas’ ejercida por el senador McCarthy, publicado como *Listas negras en Hollywood* (2009).

análisis comparativos entre diversos textos fílmicos y sus hipotextos literarios: *Young Sánchez*, de Camus (1963) sobre Aldecoa (1959), *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea (1968) sobre Desnos (1965), *Orlando* de Potter (1993) sobre Woolf (1928), *La mujer del teniente francés* de Reisz (1981) sobre Fowles (1969), *El bosque animado* de Cuerda (1987) sobre Fdez. Flores (1943), *Tirano Banderas* de García Sánchez (1994) sobre Valle (1926), *El rey pasmado* de Uribe (1991) sobre Torrente Ballester (1989), y de filmes basados en obras de Pérez Galdós. Sobre la problemática de las ‘adaptaciones’ o ‘recreaciones fílmicas’ incidieron Angel Abuín, Luis M. Fernández y Marta Fernández; otros autores enfatizaron el interés de analizar los guiones literarios (Patricia Fra, M^a López Abeijón); Xavier Pérez retomó la hipótesis elaborada conjuntamente con Jordi Balló sobre los argumentos universales en el cine; y Pilar Aguilar reivindicó la mirada nueva y necesaria a cargo de las mujeres realizadoras.

En 2005 se celebró en Madrid un congreso internacional para tratar de aclarar la problemática vigente en el ámbito de estudios sobre el análisis fílmico, considerado ya como una herramienta de trabajo habitual desde las perspectivas de trabajo más divergentes.

Sus organizadores, el Grupo de Investigación *ITACA UJI* de la Universitat Jaume I de Castelló (dirigido por Javier Marzal Felici), se encontraba tratando de formular un extenso catálogo de los recursos expresivos y narrativos empleados en el medio cinematográfico, y para complementar este objetivo propusieron a los especialistas académicos “desplegar una reflexión teórica sobre las diferentes corrientes metodológicas que inspiran los numerosos y heterogéneos estudios sobre cine [a partir de] la naturaleza del cine como lenguaje así como la naturaleza del análisis en el campo de estudios sobre la imagen fílmica”. Teniendo en cuenta la coexistencia de numerosas perspectivas de análisis del film, creían necesario “volver sobre una cuestión previa, absolutamente fundamental: qué significa *analizar* un film, auténtico objeto de estudio de este I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico”.

Las 19 ponencias y 75 comunicaciones presentadas, muy variadas y sugerentes reflexiones sobre el estatuto del análisis del film a través de su puesta en práctica, bajo el sintético título de *Metodologías de análisis del film* fueron editadas en 2007 como libro en soporte papel y CD, que constituye quizás el mayor esfuerzo colectivo que ha tenido lugar en España para avanzar en este campo de conocimiento.

En lo que se refiere a los organizadores, desde 1996 participan en un proyecto editorial que para ellos “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 más de 40 títulos. A partir de esta serie de microanálisis fílmicos y de acuerdo con una aproximación sociocultural al cine “para

comprender los discursos fílmicos”, buscan constituir una base de datos en soporte hipermedia para la catalogación de recursos expresivos y narrativos, estructurada en los siguientes bloques: elementos profílmicos; elementos filmográficos; montaje y postproducción. Según ellos: “La ejemplificación de cada uno 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.) [...] 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” (pp. 47-48).

Con tal intención, y siguiendo las orientaciones de Vanoye y Goliot-Lété, proponen un modelo analítico que consta de las siguientes fases:

- 1) Estudio del nivel contextual.
- 2) Estudio de la materialidad del film.
- 3) Análisis de los recursos expresivos y narrativos.
- 4) Interpretación global del texto fílmico.
- 5) Otras informaciones de interés y anexos.

Esta propuesta es interesante, aunque parece exigir estudios en profundidad sobre cada filme en su totalidad, siendo difícil aplicarlo a secuencias aisladas. Por otro lado, la pretendida catalogación puede resultar inacabable, si se considera que cada referente visual puede estar dotado de múltiples significaciones.

Volviendo a las aportaciones al congreso, entre las ponencias se pueden destacar las de: Zunzunegui, que arremete contra el uso del término “texto fílmico” y contra los que considera tópicos dominantes: el fetichismo del dato empírico (el pasado no está nunca fijo), el fetichismo del contexto (sus huellas deberán estar presentes en el filme) y el retorno del biografismo (la figura del autor empírico como explicación final); Emilio C. García Fernández, quien resalta el carácter industrial de una película, lo que implica la necesidad de incluir en el análisis de un filme tanto los condicionantes de la producción (bien sea al influir sobre la duración de la copia exhibida, por los recursos empleados,

por realizarse varias versiones) como los de la distribución (censura, copias incompletas en circulación) y la exhibición (salas especializadas), y tras preguntarse si existe una teoría cinematográfica, denuncia la dictadura del crítico y analista, que suelen analizar películas “por las que muy pocos espectadores muestran interés” (p. 109); Jesús G. Requena, al proponer una metodología a la que “le interesa más el texto como espacio de un temblor que como estructura de una significación” (p. 115), un texto que es “espacio de una experiencia cristalizada que aguarda ser revivida” (p. 119); J.-C. Seguin y su aplicación del concepto de tipo existencial de ‘territorio’ en Deleuze; Javier Marzal y su interés por el melodrama mudo norteamericano de los años veinte, que considera “patrón básico de la narración cinematográfica” (p. 193) y le sirve para trazar unas estructuras de reconocimiento de la narración melodramática: iconográfica o plástica, actancial, espacial, de identificación y musical; Eduardo J. M. Camilo y su tipología de spots publicitarios (consejo y ensalzamiento comercial) cuyos estilos clasifica inspirándose en la retórica; y Jenaro Talens que retoma los mitos fílmicos de Frankenstein y Drácula para ubicarlos en sus contextos socio-políticos de origen.

En cuanto a las numerosas comunicaciones presentadas, entre las que se incluye una mía sobre la influencia de lo autobiográfico en la obra fílmica, avance de un estudio sobre *El Proceso* de Kafka y su adaptación fílmica por Welles (editado a fines de 2012), destacaría los nuevos temas abordados. Así, Eduardo Viñuelas constata la transformación en el panorama audiovisual, con un proceso en curso de sinergia mediática entre distintos géneros y productos audiovisuales, favorecidos por el desarrollo de las nuevas tecnologías; Alfonso Cuadrado analiza la tríada *actor-personaje-tecnologías digitales*, aplicando el concepto de *cibertíteres* según Kaplin; Rian Lozano se interesa por las nuevas prácticas videográficas que surgen en los lugares “subalternos y transfronterizos”; J. M. Susperregui y R. Arranz postulan seleccionar clips o fragmentos fílmicos para crear “bancos de imágenes” que faciliten análisis comparativos en soportes digitales (DVD, power-points);

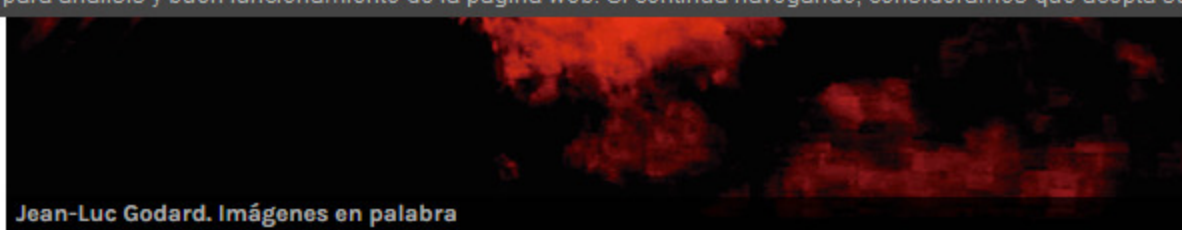
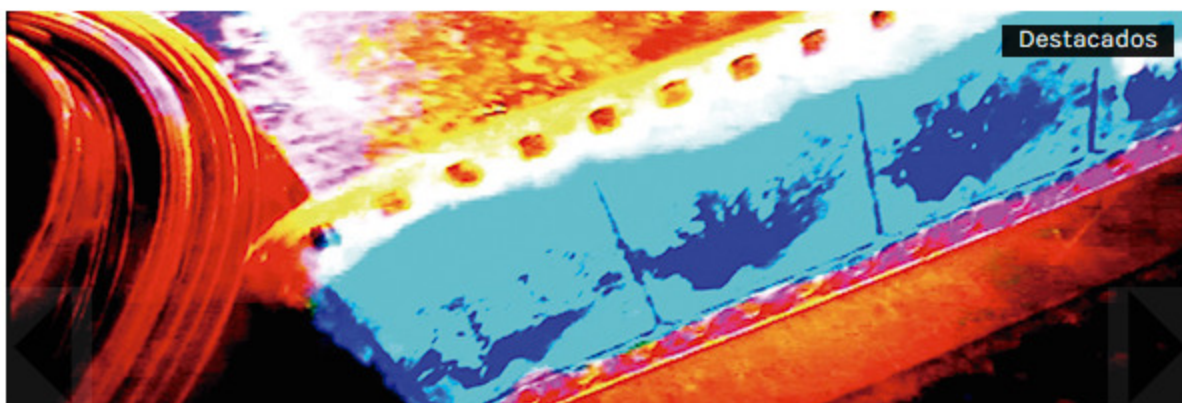
Teniendo al cine como objeto de estudio, Leticia I. Sabsay se interesa por su función como aparato ideológico, que materializa figuras de la indeterminación y la multiplicidad de los cuerpos sexua(liza)dos; M. Keska y M. Cichocka parten de las identidades que para Huyssen configuran la cultura posmoderna, para aplicarlas a los rasgos sexuales en el cine de Jarman; en este mismo contexto posmoderno, E. Segura, A. P. Cano y M. A. Martínez critican el cine-espectáculo que fundamenta la narración en la mera forma expresiva; María del Mar Rodríguez resalta la doble dinámica de apropiación del lenguaje fílmico en el arte contemporáneo y el “cine de exposiciones”, o de apropiación y reciclaje, heredero de los situacionistas; por último, J. C. Suárez, P. Nogales y M. del P. Mendoza proponen un análisis contextual del cine no profesional (doméstico, amateur, clandestino), como contrapunto al cine oficial.

En lo que respecta a revistas de crítica cinematográfica especializada, en mayo 2007 nació *Cahiers du Cinéma. España* con periodicidad mensual y dirigida por Carlos F. Heredero, compartiendo con su revista-madre francesa (fundada en 1951 y gestora de la 'nouvelle vague') una visión del cine como lenguaje y cultura, como arte y vehículo de comunicación, aunque teniendo como referencia fundamental la actualidad del cine español y de la presencia cinematográfica mundial en las pantallas españolas. Diversos problemas condujeron a su desaparición en 2012, sustituida por otra revista en internet.

Terminaremos este capítulo con las nuevas prácticas de análisis fílmicos que tienen lugar en el mundo Internet. Por un lado, en la *blogosfera*, son muy numerosos los autores de blogs que aportan sus estudios y opiniones. Por otro lado, tenemos la aparición de revistas totalmente digitales, como *Trama y fondo* (www.tramayfondo.com), órgano semestral de la Asociación Cultural del mismo nombre, creada en 1997 y presidida por Jesús G. Requena, interesada por las artes simbólicas, especialmente el cine, que al inicio se editaba en papel y desde su número 8 hasta el 24 (último) se pueden descargar íntegramente de internet. La complementa la publicación en el doble formato de papel y cd-multimedia de las aportaciones a Seminarios de Análisis Fílmico, iniciados con *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, (2008), que contiene diez trabajos de análisis fílmico, interrogando a diversos textos cinematográficos de distintas épocas sobre la diferencia sexual. Tras ella, surgieron en 2002 *La Butaca.net* (radicada en Valencia) y *Filmaffinity.com*, con gran proyección internacional. Más recientemente, en 2006 fue creada *Pausa. Revista de análisis fílmico* (www.revistapausa.com), que en 2008 fue solemnemente presentada en el veterano Curso de Cine de Valladolid.



Alfombra roja en la calle Larios durante el Festival de Cine Español de Málaga (2010)



SÍGUENOS EN

Este mes



MUTACIONES



OFERTA EXCEPCIONAL SUSCRIPCIÓN EN PAPEL

45 €

1 año + 1 DVD A ELEGIR ENTRE

Oferta válida solo para España hasta el 28/2/2019, para nuevos suscriptores y con el límite de las existencias de DVD disponibles.

cinephilia 迷影

Textos de Caimán CdC todos los meses en la web en chino www.cinephilia.net

esta revista es miembro de **arce** ASOCIACIÓN DE REVISTAS CULTURALES DE ESPAÑA

Quiénes somos

Salas de programación cultural en España

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Actividad subvencionada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ENLACES

- DATOS DE INTERÉS
- [Suscripción](#)
- [Números sueltos](#)
- [Puntos de venta](#)
- [Quiénes somos](#)

► **Jean-Luc Godard. Imágenes en palabra**
1 febrero, 2019
Jean-Luc Godard. Imágenes en palabra. Manuel Asín. Dicen que cuando aún no había hecho ninguna película e iba a casa de sus amigos, Godard solía quedarse cerca de los estantes de libros, tomando uno tras otro al azar y leyendo de ellos solo la primera y la última página. Es probable que la anécdota sea [...]

► **Entrevista a Ciro Guerra y Cristina Gallego**
31 enero, 2019
Entrevista a Ciro Guerra y Cristina Gallego. Alegoría e historia. José Enrique Monterde. Esta es la primera ocasión en que Cristina va más allá de intervenir como productora y codirige la película... Ha sido el resultado de un proceso que nos ha llevado a que después de El abrazo de la serpiente diésemos este paso. [...]

► **Interpelar y repensar. Editorial**
30 enero, 2019
Interpelar y repensar. Editorial. Carlos F. Heredero. Si el cine es, necesariamente, registro del presente y memoria del pretérito (decíamos en un editorial de hace ya ocho años), parece obligado insistir en la urgencia de preguntarnos cómo registran sus imágenes los temblores de ese presente, cómo los cineastas se hacen cargo de las réplicas que [...]

► **Los árboles y el bosque. Editorial**
26 diciembre, 2018
Los árboles y el bosque. Editorial. Carlos F. Heredero. En un año marcado por el síndrome de Roma (Alfonso Cuarón), que ha polarizado el debate desde los ordenadores y las televisiones de todo el mundo y en algunas salas de streaming sobre la exhibición en salas (visionado individual versus experiencia colectiva), con todas las ramificaciones industriales y [...]

► **Un futuro que ya es presente. Editorial**
28 noviembre, 2018
Un futuro que ya es presente. Editorial. Carlos F. Heredero. El estreno mundial de Roma, simultáneamente en una plataforma accesible desde los ordenadores y las televisiones de todo el mundo y en algunas salas de varios países, viene a plantear -ya de manera frontal, y además impostergable- hasta qué punto la circulación y el consumo [...]

► **Listado de películas criticadas en Caimán CdC durante 2018**
26 noviembre, 2018
Listado de películas criticadas en Caimán CdC durante 2018. Enero Zama (Lucrecia Martel) 120 pulsaciones por minuto (Robin Campillo) Tres anuncios en las afueras (Martin McDonagh) Los archivos del Pentágono (Steven Spielberg) The Disaster Artist (James Franco) Star Wars: Los últimos Jedi (Rian Johnson) El museo de las maravillas (Todd Haynes) El mar nos mira [...]

► **Entrevista a Drew Goddard**
15 noviembre, 2018
Entrevista a Drew Goddard. Carta de amor al cine. Fernando Bernal. Tras explorar distintos registros del terror con La cabaña en el bosque (2011) continúa probando nuevos géneros y repite ahora la operación con un film noir... Cuando hago cine todo parte del amor. El género negro me encanta, y quería explorar un territorio que [...]

► **Entrevista a Luis Ortega**
30 octubre, 2018
Entrevista a Luis Ortega. "Todos somos marginales". José Enrique Monterde. Su película se inscribe en el muy frecuente "basado en hechos reales..." Todas las películas están basadas en hechos reales; algunas sobre hechos más conocidos, que salieron en los diarios. Es una manera de atraer al público, pero mi película es más autobiográfica, que no [...]

► **Orson 'Lazzaro' Welles. Editorial**
30 octubre, 2018
Orson 'Lazzaro' Welles. Editorial. Carlos F. Heredero. El estreno de Lazzaro feliz, la brillante fábula de Alice Rohrwacher bajo cuyo pretexto argumental reverbera el mito bíblico de la resurrección, ofrece de forma inesperada al estreno-acontecimiento de Al otro lado del viento una resonancia singular. El ingenio, silencioso y angelical protagonista de la película italiana que [...]

► **Entrevista Ana Schulz y Cristóbal Fernández (versión ampliada de Caimán CdC n° 74)**
19 octubre, 2018
Entrevista Ana Schulz y Cristóbal Fernández (versión ampliada de Caimán CdC n° 74). "Es un film en torno a la cuestión de cómo te relacionas con la figura del espía". Eulàlia Iglesias. Presentada fuera de concurso en el Festival de Locarno, Mudar la piel es la ópera prima como directores de la fotógrafa Ana Schulz [...]

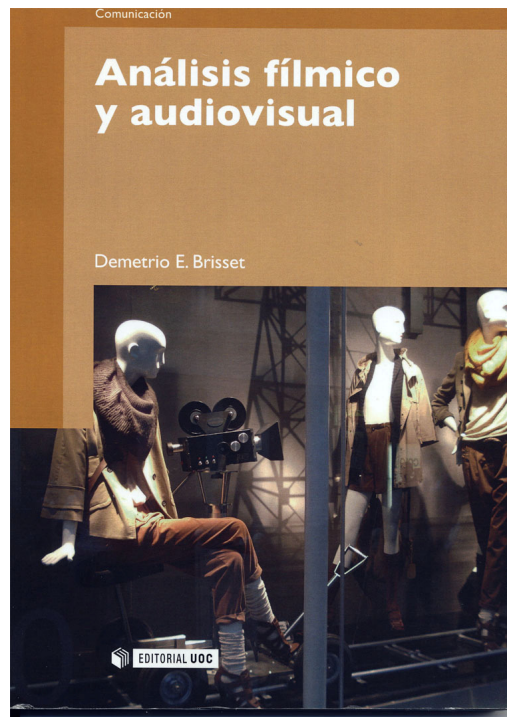
► **Entrevista Jaime Rosales (versión ampliada de Caimán CdC n° 74)**
19 octubre, 2018
Entrevista Jaime Rosales (versión ampliada de Caimán CdC n° 74). Rodar contra el guion. Jaime Pena. En Petra, ¿qué fue antes, el dispositivo de la película o la historia, el guion? Siempre suelo proceder de la misma manera en mis películas. Distingo tres ejes y siempre los hago avanzar simultáneamente. Puedo empezar desde la historia, [...]

► **Entrevista Enrique Urbizu (versión ampliada de Caimán CdC n° 74)**
5 octubre, 2018
Entrevista Enrique Urbizu (versión ampliada de Caimán CdC n° 74) "Prefiero la madera antes que el logaritmo". Carlos F. Heredero. Siete años después de No habrá paz para los malvados, Enrique Urbizu regresa al territorio en el que mejor se mueve. Motor creativo fundamental de la serie Gigantes (Movistar; estreno el 5 de octubre), ha [...]

► **Una política de estado. Editorial**
26 septiembre, 2018
Una política de estado. Editorial. Carlos F. Heredero. De pronto, algunos sucesos coinciden en el tiempo, resuenan unos sobre otros y arrojan luz sobre realidades colaterales. Es lo que ha sucedido ahora con la irrupción casi simultánea de tres novedades relevantes: 1) la aparición de una superlativa en DVD de Vida en sombras, la [...]

LEER MÁS NOTICIAS

Bibliografía



- AA.VV.: *Metodologías de análisis del film*, Edipo, Madrid, 2007.
- ALTHEIDE, David L.: *Creating Reality. How TV news distorts events*, Sage, Londres, 1976.
- AUGÉ, Marc: *La guerra de los sueños. Ejercicios de etnoficción*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- AUMONT, J. y MARIE, M.: *Análisis del film***, Paidós, Barcelona, 2002.
- AUMONT, J. y otros: *Estética del cine. Espacio fílmico, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1995.
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2004.
- BARNOUW, Erik: *Documentary. A History of the non fiction film*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1993.
- BARROSO, Jaime: *Proceso de la información de actualidad en televisión*, IORTV, Madrid, 1992.
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2004.
- BELLOIR, Dominique: *Video. Art explorations*, Cahiers du Cinema, Paris, 1981.
- BELLOUR, Raymond: "Los bordes de la ficción", *Telos* #9, 1987.
- BRISSET, Demetrio E.: "Aportación visual al análisis cultural", *Telos* # 31, 1992.
- “ : “Cine y Poder”, *Gazeta de Antropología* n° 24 (Internet), 2008.
- “ : “Experiencias de activismo mediático”, *Telos* # 88, 2011.
- “ : ***Análisis fílmico y audiovisual***, UOC, Barcelona, 2011.
- “ : *Las puertas del poder: ‘El Proceso’ de Kafka y Welles*, Luces de Gálibo, Girona, 2013.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.
- BORDWELL, D.: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 1995.
- CABRERA INFANTE, G.: *Un oficio del siglo XX*, Alfaguara, Madrid, 2005.
- CARMONA, R.: *Cómo se comenta un texto fílmico***, Cátedra, Madrid, 1993.
- CASAS, Quim: *Análisis y crítica audiovisual*. UOC, Barcelona, 200
- CASSETTI, F. y Di Chio, F.: *Análisis de la televisión***, Paidós, Barcelona, 1999.
- CASSETTI, F. y Di Chio, F.: *Cómo analizar un film***, Paidós, Barcelona, 1996.
- CATALÁ, J° Mº., CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (coords.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, 8 ½, Madrid, 2001.
- CHION, Michel: *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, 1998.
- CHOMSKY, Noam: *Ilusiones necesarias: control del pensamiento en las sociedades democráticas*, Ed. Libertarias, Madrid, 1992.

- ECO, Umberto: *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1986.
- FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Planeta, Barcelona, 1996.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, M., 1992.
- GUARNER, Jº L.: *Autorretrato del cronista*, Anagrama, Barcelona, 1994.
- GUBERN, Román: *La mirada opulenta*, G.Gili, Barcelona, 1987.
- “ : *Del bisonte a la realidad virtual*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- “ : *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 1995.
- GUILLEN, Abraham: *Técnica de la desinformación (al servicio de las clases dominantes)*, Fund. Anselmo Lorenzo, Madrid, 1991.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús: *De los medios a las mediaciones*, G. Gili, Barcelona, 1987.
- MATTELART, A.: *Pensar sobre los medios: comunicación y crítica social*, Fundesco, Madrid, 1987.
- METZ, Christian: *Psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001.
- MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI, Madrid, 2002.
- MORAGAS, Mikel de (ed.): *Sociología de la comunicación de masas*, G. Gili, B., 1993.
- MURCH, Walter: *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*, 8 ½, Madrid, 2003.
- NAVARRETE, Luis: *¿Qué es la crítica de cine?*, Síntesis, Madrid, 2013.
- NICHOLS, Hill: *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
- PANCORBO, Luis: *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*, I.O.R.T.V, Madrid, 1986.
- PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 2004.
- PÁRAMO, José A.: *Diccionario cine y TV: terminología técnica*, Espasa, Madrid, 2002.
- ROMAGUERA, J. y ALSINA, H.(eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989.
- ROSENBAUM, J. y MARTIN, A. (ed.): *Mutaciones del cine contemporáneo*, Errata Nat., Madrid, 2010
- SÁNCHEZ, I. y DÍAZ, M. (coords.): *DOC 21. Panorama del reciente cine documental en España*, Luces de Gálibo, Girona, 2009.
- SFEZ, Lucien (coord.): *Dictionnaire critique de la communication*, PUF, Paris, 1993.
- SORLIN, Pierre: *Sociología del cine*, F.C.E., México, 1985.
- SPOTO, Donald: *Alfred Hitchcock, la cara oculta del genio*, Ultramar, Barcelona, 1990.
- STAM, Robert: *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001.
- STAM, R. y Bugoyne, R.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999.
- SUBIRATS, E.: *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Siruela, Madrid, 1997.
- TRUFFAUT, F.: *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 2003.
- TUBAU, Iván: *Crítica cinematográfica española*, Univ. Barcelona, Barcelona, 1983.
- VILLAIN, Dominique: *El montaje*, Cátedra, Madrid, 1994.
- WOLTON, D.: *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- YÁÑEZ MURILLO, M. (ed.): *La mirada americana. 50 años de Film Comment*, T&B, Madrid, 2012.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Paisajes de la forma (Ejercicios de análisis de imagen)*, Cátedra, Madrid, 1994.
- ZUNZUNEGUI, S.: *La mirada cercana. Microanálisis filmicos*, Paidós, Barcelona, 1996.



CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES:

Fotogramas de filmes y vídeos:

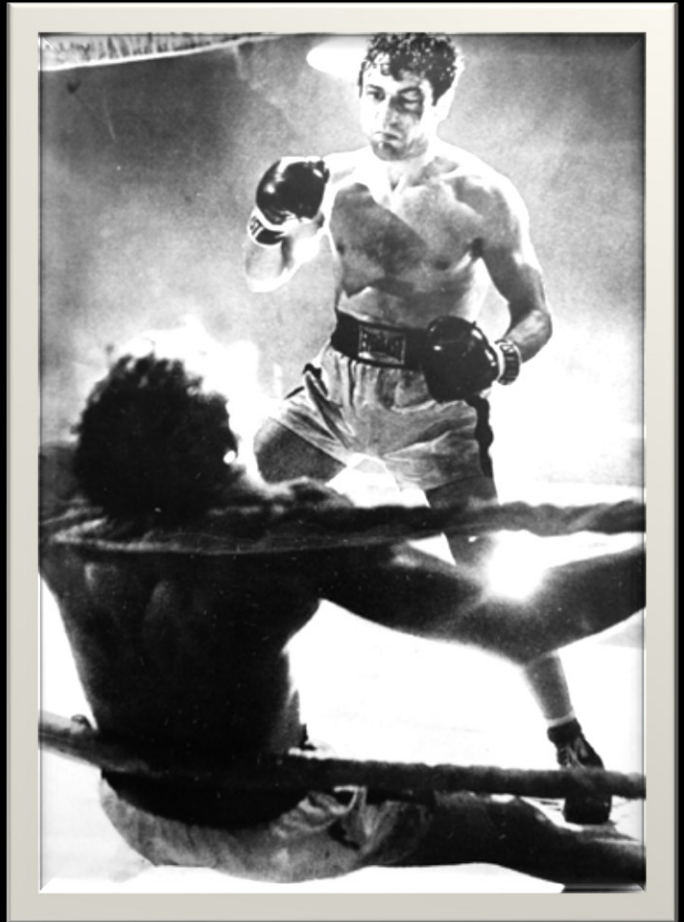
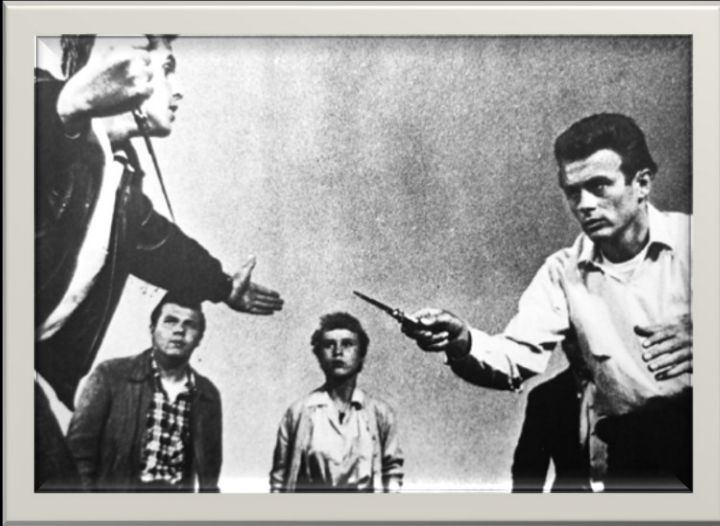
Pág.	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
1	Mr. Arkadin	Orson Welles	1955
3 c	Tiempos Modernos	Charles Chaplin	1936
3 e	Rashomon	Akira Kurosawa	1950
3 f	Sans Soleil	Chris Marker	1983
4 a	Boda infanta Cristina-Undargarin	TVE 1	1997
4 b	La dama de Shanghai	Orson Welles	1947
4 c	Viridiana	Luis Buñuel	1962
4 d	Carnavales de Ituren y Zubieta	Hnos. Caro Baroja	1970
4 e	Perdición	Billy Wilder	1940
4 f	El Proceso	Orson Welles	1962
25	Pasión de los fuertes	John Ford	1946
28	The Thomas Crown Affair	Norman Jewison	1968
29	Le cinématographe Lumière	Hnos. Lumière	1895
30 a	Ambiancé	Anders Weberg	2014
30 b	Modern Times Forever	Superflex	2011
30 c	Cinematón	Gérard Courant,	2014
40	El Proceso	Orson Welles	1962
45	Ciudadano Kane	Orson Welles	1941
48 a	La túnica sagrada	Henry Koster	1953
50	El Señor de los Anillos I	Peter Jackson	2001
51	La túnica sagrada	Henry Koster	1953
64	Steps	Zbigniew Rybczynski	1987
132	Otelo	Orson Welles	1952
152-3	El Proceso	Orson Welles	1962
163 a	Darkness	Jaume Balagueró	2002
173	Los olvidados	Luis Buñuel	1950
200 a	Con faldas y a lo loco	Billy Wilder	1959
201 a, b	La batalla de Chile	Patricio Guzmán	1975
201 d	Touki Bouki	Djibril Diop Mambéty	1973
201 d	Pixel Crossing	Miguel Chevalier	2012
209	Sans Soleil	Chris Marker	1983
211	Sed de mal	Orson Welles	1958
213	M, el vampiro de Dusseldorf	Fritz Lang	1931
219	Kino-Pravda	Dziga Vertov	1924
220	El Proceso	Orson Welles	1962
239	1001, odisea del espacio	Stanley Kubrik	1968
241 a	Rebelde sin causa	Nicholas Ray	1955
241 b	Toro salvaje	Martin Scorsese	1980

Fotografías:

Brisset, Demetrio E.: 2 b-c, 5, 7, 41, 43, 162 a-b-c, 208, 236

1 b	Oskr, unchiste.com	163 b	Lorna Simpson "15 mouths american", 2002
3 a	Cata Zambrano, Carnavales de Cádiz 2014	163 c	Latino Video Art Festival of New York, 2011
3 b	Pond5 Blog	201 e	Burkina Faso film festival, 2009
6	Edward Muybridge, 1887	202 a	MIT News,: Avatar 3D con gafas normales
31	Prasads Imax Theatre	202 b	Avatar, Liberation 24-12-2009
53	Sala omnisport de l'O2 World de Berlin SONY	202 c	Earth waves, Misión Cassini, NASA, 2013
58	Alejandro Avampini (National Geog. Channel)	202 e	Necsel Digital Cinema, Ushio.com
60 y 66	Festival de bandas sonoras de películas (Pepsi Music) 2013	202 f	Pan African Film Festival, Burkina Faso, @GeopolisAfrique 2018
62	Primer magnetófono, AEG 1935	241 c	F Kafka: "El Proceso", 1914-El País 4-7-2011

+ "Tecnología de la Comunicación Audiovisual" (<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/4390>): 44, 48b, 49



2019