

EL ANÁLISIS DE TEXTOS AUDIOVISUALES

SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO

Francisco Javier Gómez Tarín



MATERIALES 3

El análisis de textos audiovisuales

Significación y Sentido

Francisco Javier Gómez Tarín

© del texto: Francisco Javier Gómez Tarín

© de la presente edición:

Shangrila Textos Aparte

Avenida Reina Victoria, 22, principal A

39004 Santander - Cantabria

www.shangrilaediciones.com

shangrila@shangrilaediciones.com

ISSN: 1989-4740

Enero 2010

La reproducción total o parcial del texto que contiene esta publicación en un espacio de la red de internet debe indicar el nombre del autor, lugar y fecha de publicación y su dirección electrónica:

<http://www.shangrilaediciones.com/Materiales2-Guion-Audiovisual-Trabajo-Guionista.pdf>

La reproducción total o parcial de los textos que contiene esta publicación en un espacio de la red de internet o un medio impreso debe ser solicitada a Shangrila Textos Aparte

Las imágenes que contiene esta publicación son empleadas en la misma con fines divulgativos e ilustrativos.

Fotos portada e interior: *Arrebato* (Iván Zulieta, 1979), *La mirada de Ulises* (*Le regard d'Ulysse*, Theo Angelopoulos, 1995), *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) y *Funny Games* (Michael Haneke, 1997).

Francisco Javier Gómez Tarín es Profesor Titular de *Narrativa Audiovisual y Teoría y técnica del guión* en la Universitat Jaume I de Castellón y Director de la Titulación y Grado de Comunicación Audiovisual. Ha publicado monografías sobre *Arrebato* (2001) y *A bout de souffle* (2006). Su tesis doctoral, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, fue editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia (2003). También ha publicado los libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo* (1895-1949) y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), y *Wong Kar-wai* (2008). Cuenta con libros de edición, capítulos de libro y artículos en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales. Con experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es fundador de los colectivos ACIC y YAIZA BORGES. Forma parte de la Junta Directiva de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine).

EL ANÁLISIS DE TEXTOS AUDIOVISUALES
SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO



Francisco Javier Gómez Tarín

shangrila
textos aparte



ÍNDICE

Introducción: 7.

1. El concepto de análisis fílmico: 13.

1.1. Planteamiento y objetivos: 13.

1.2. El principio de indeterminación y
la necesidad de interpretar: 14.

1.3. El proceso de análisis: 25.

1.4. Autoría e interpretación: 28.

1.5. Texto y espacio textual: 33.

1.6. Decribir para comprender: 36.

1.7. Denotación, connotación y sentido: 39.

1.8. Identificación y participación: 46.

2. Metodologías: 55.

2.1. Planteamiento y objetivos: 55.

2.2. Métodos de análisis: 55.

2.3. Propuesta de metodológica: 68.

3. Análisis aplicado: 77.

. *Arrebato* (Iván Zulieta, 1979): 80.

. *La mirada de Ulises (Le regard d'Ulysse,*
Theo Angelopoulos, 1995): 130.

. *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997): 148.

. *Funny Games* (Michael Haneke, 1997): 163.

4. Bibliografía: 193.



INTRODUCCIÓN

Toda materia docente es susceptible de desdoblarse en dos procesos: el aparato teórico de base y su aplicación práctica. Es frecuente que los alumnos universitarios pretendan superar las diferentes asignaturas mediante la aplicación mecánica de una serie de conceptos aprendidos a través de su memorización. Pues bien, el análisis de un texto audiovisual –en cuya raíz situaremos el texto fílmico–, no se adapta a procedimientos estandarizados ni a conceptos teóricos inamovibles. Esto, que es aplicable en su esencia a toda la *Narrativa Audiovisual* –entendida como catálogo de recursos expresivos y narrativos o, si se prefiere, de códigos posibles–, constituye su grandeza y, al mismo tiempo, su más inquietante problemática. En la base de todo análisis deberá haber conocimiento, por supuesto, pero, sobre todo, argumentación, reflexión e imaginación.

Las páginas que siguen son un intento de sistematizar un modelo ecléctico de análisis fílmico con la vocación de que sea aplicable al audiovisual en general. Y cuando utilizo el término “modelo” soy consciente de que no puedo pensar en otra cosa que en una herramienta, nunca en una plantilla o norma a seguir. En este sentido, habría que comentar la vaporosa noción del concepto de autoría, toda vez que, aunque se inscriban en el texto ideas y planteamientos propios, el cúmulo de información que procede de otros autores, de experiencias, de matices obtenidos a través de muy diversas lecturas y fuentes, es tan amplio que hay que situar en su justa medida la función de la “firma”. Por ello, es de rigor manifestar que esta sistematización parte de una serie de fuentes irrenunciables:

Los *autores* que han sido referentes básicos y que se irán oportunamente citando a lo largo del texto, con especial reconocimiento al reducido número de profesores españoles que hemos apostado por una línea de trabajo que encaja mal con la “marcha de los tiempos”.

- Los *proyectos de investigación* que han dado luz a textos múltiples sobre el análisis fílmico (como ejemplo, el volumen *Metodologías de análisis del film*, 2007) bajo la dirección del Catedrático del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Dr. Javier Marzal Felici, con el inestimable concurso de los componentes del grupo de investigación I.T.A.C.A. de la Universitat Jaume I de Castellón, todos ellos muy queridos compañeros.
- Las ediciones de las *Guías para ver y analizar...* de Nau Llibres y Octaedro; colección que, en sus más de cuarenta monografías, ha ido perfilando y sistematizando un quehacer sobre el análisis fílmico que suscribo plenamente y en cuya aventura me siento honrado de participar.
- Finalmente, los *seminarios* y las *publicaciones previas*, tanto en formato libro como a través de la red, que han ido apareciendo en los últimos años con las firmas del profesor Javier Marzal Felici y la mía propia, colectiva o individualmente, muy especialmente el amplio resumen –coincidente en muchos aspectos con el texto actual, que viene a ser una revisión de aquel– aparecido ya hace algunos años en la BOCC (*Biblioteca on-line de ciencias da comunicação*), servidor de la Universidade de Beira Interior: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

El objetivo esencial de este texto es el de desvelar cuáles son los mecanismos teóricos que están en la base del análisis para su aplicación a los textos audiovisuales y, aunque partamos del film como ente específico, la aplicación práctica debe ser factible para cualquier otro soporte audiovisual. Tal materia, pues, sólo puede entenderse

desde la perspectiva del análisis aplicado: una mínima –pero potente– teoría que da paso inmediato a su práctica real y efectiva. El lector interesado deberá obtener herramientas, a ser posible múltiples, y diseñar su propio camino, basado en la coherencia y en la argumentación.

Conviene añadir que la validez de esta propuesta se ancla en la necesidad fundamental de que el lector parta de una serie de conocimientos previos, tanto teóricos como prácticos, para asumir el recorrido de aprendizaje que supone la teoría para el análisis de textos audiovisuales. Es indispensable que domine la terminología y tenga interiorizados los recursos expresivos y narrativos propios de la *Narrativa Audiovisual*. Si así no fuera, mucho me temo que los esfuerzos serían poco menos que inútiles.

Excepcionalmente, divido el texto solamente en dos grandes bloques conceptuales e introduzco la bibliografía al final, puesto que no considero de interés diferenciar la específica de cada uno de los temas y sí la concepción de ellos como un conjunto interactivo.

Quiero agradecer a mis compañeros del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón el apoyo prestado siempre, sobre todo a quienes, de entre ellos, han compartido conmigo tareas docentes en las materias implicadas de *Narrativa*, puesto que sus experiencias y los comentarios han sido esenciales a la hora de pulir el texto y adecuarlo lo más posible a la idiosincrasia de nuestro entorno. También ha sido muy significativa la relación con el alumnado y sus aplicaciones prácticas del análisis de textos audiovisuales en cursos previos; de ellos, evidentemente, es de quienes más tenemos siempre que aprender los que nos dedicamos a esta aventura que es la docencia.

Muy especialmente debo agradecer al profesor Javier Marzal Felici la colaboración en todo el proceso de construcción teórica, en muchos casos elaborado codo a codo (de ahí que considere –más aún en este caso– la autoría como un concepto muy difuso), sin cuyas aportaciones no hubiera sido posible dotar de coherencia a estas páginas, que considero tan suyas como mías.

Finalmente, se hace indispensable justificar la ubicación. La divulgación del conocimiento sin ningún género de limitaciones es algo con lo que estoy profundamente de acuerdo, pero es indispensable anclarla en un contexto determinado porque es gracias a la existencia de una serie de determinaciones institucionales por lo que se puede llevar a cabo un proyecto de estas características. En este sentido, al hablar de ubicación, hay que hacer referencia a tres parámetros:

1. El que tiene que ver con el lugar físico en que ve la luz este texto y desde donde se procede a su divulgación: la publicación en la Red *Shangri-la*. Al ubicar en este entorno las presentes reflexiones sobre el análisis audiovisual, procedo conscientemente a una deslocalización de mi centro habitual de labor docente, permitiendo así una apertura anónima hacia aquel/los/as a quien/es pueda interesar.
2. De esta forma, se cumple un segundo objetivo / parámetro: erradicar de mis pretensiones el establecimiento de un currículo basado en los índices de impacto y en la indexación de las publicaciones, en contra de la norma establecida en el entorno universitario que, por lo que respecta al área de conocimiento en que desarrollo mi labor, es absolutamente irracional y sufre la influencia de

las prácticas anglosajonas (la lengua y los parámetros del “imperio”)

3. El que se refiere al área de conocimiento y, en su caso, a las materias de estudio, dentro del proceso universitario de enseñanza-aprendizaje. Desde esta perspectiva, el contenido del texto se promueve como apoyo para las Licenciaturas, Grados y Masters en Comunicación Audiovisual, pero es, asimismo, una parte de aquella disciplina que, en términos generales, venimos denominando *Narrativa Audiovisual*.



1. EL CONCEPTO DE ANÁLISIS FÍLMICO.

1.1. Planteamiento y objetivos.

En este primer bloque, de orden conceptual, se aborda la importancia del proceso de interpretación y su posible definición, marcando específicamente cuáles son sus límites. Habida cuenta de la necesidad de contar con un potente marco teórico, se llevan a cabo una serie de reflexiones indispensables sobre el concepto de autoría, el de texto, los de denotación y connotación, y los de identificación y participación. Se trata de partir de premisas que se ofrecen al alumno como un sistema de elección, ya que será él, en última instancia, quien deberá construir sus propios mecanismos analíticos. No se ha considerado oportuno incluir una revisitación de los conceptos provenientes de *Narrativa*, pero es indispensable su uso ágil (de ahí que hablemos siempre de “interiorización de los contenidos”). Para aquellos que consideren necesaria una consulta en mayor profundidad, es aconsejable la revisión de la materia *Narrativa Audiovisual*. Los objetivos de este texto, en consecuencia, son:

- Reflexionar sobre el concepto de autoría y el proceso de interpretación.
- Enjuiciar críticamente la voluntad denotativa de los discursos hegemónicos a partir del debate en torno a los mecanismos de identificación.
- Establecer con claridad la concepción personal sobre el trabajo hermenéutico.
- Construir un marco teórico adecuado para llevar a cabo análisis de textos audiovisuales.
- Aplicar los contenidos a textos concretos.

1.2. El principio de indeterminación y la necesidad de interpretar.

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

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

Estas dos citas iniciales introducen un *principio de indeterminación* que es básico, en nuestro criterio, para entender los mecanismos que rigen cualquier tipo de relación entre seres humanos a partir de las representaciones que permiten la comunicación con sus semejantes y con su entorno. Esta indeterminación se produce por partida doble:

por la constatación de la *necesidad de interpretar*, y
por la contradicción inherente a la *imposibilidad de adjudicar una verdad cierta* a las conclusiones alcanzadas.

Ciertamente, todo espectador, en su procesamiento hermenéutico durante la fruición de un producto audiovisual, genera un horizonte de expectativas que va construyendo y reconstruyendo mentalmente el mundo narrado, de tal forma que cada cambio no previsto en las tramas reformula esa construcción mental. Este proceso debe ser ampliado cuando pensamos en el análisis fílmico, toda vez que son otros muchos los elementos que se tienen en cuenta

y, por lo tanto, solamente la coherencia global, bien soportada en argumentos fehacientes y sin dejar cabos sueltos, permite encontrar un equilibrio que jamás puede ser comparado con la seguridad –en este caso, imposible.

Antes de cargar de sentido al concepto de análisis fílmico, se impone una reflexión nada inocente: ¿para qué hacer un análisis? Sabemos que el mencionado proceso hermenéutico es inherente a la actividad espectral en cualquiera de sus grados –sea mera fruición, crítica, o análisis–, pero el desarrollo de cada uno de ellos reviste características diferenciales de grueso calibre. Si analizar (*ana + luein = resolver reconstruyendo*) es dar solución a un problema –orientación matemática– a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis, que, en el caso del texto fílmico, está realmente ante nosotros mismos (el film es la propia solución del problema hermenéutico planteado), tal como sugiere Jacques Aumont (1996: 26), parece que es precisamente la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis y, además, es evidente que un proceso de tales características poco tendría que ver con el juicio *in situ* o la elaboración precipitada.

Este matiz separa abiertamente el análisis fílmico de la glosa o, incluso, del comentario o de la crítica.

Leer puede querer decir respetar –pero de un respeto, como se verá, sólo presunto– el texto que se tiene delante, y, sobre todo, la parte que cuenta de éste, su significado. El reconocimiento es entonces una simple constatación, y la comprensión es la aceptación de algo ya dado. He aquí las varias formas de protección del sentido y del texto: como la *paráfrasis*, cuando es reproducción respetuosa de todo lo que es patente y reducción al explícito de aquello que es metafórico; o como el *resumen*, cuando es garantía de la integridad del sentido, aún cuando el texto, por un banal cálculo económico, debe ser reducido y comprimido.

He aquí también las muchas tentativas para encontrar una palabra “llena”, incluso completando el texto, integrando lo ya escrito: como en el *comentario*, explicación de lo que está *en el* texto a través de lo que está *fuera* de él; o como -por lo menos en parte- en la *exégesis*, esfuerzo por llenar los intersticios que en apariencia han quedado vacíos, para dotar al texto de una riqueza y de una unidad; o como la *interpretación*, cuando ella es simplemente un esfuerzo por penetrar en el “secreto de la obra” para encontrar el “sentido último” que todo lo domine y lo justifique. He aquí, por fin, las diversas formas de atribución al texto de un referente “fuerte”, con el objeto de definir de una vez para siempre la identidad: como la búsqueda de las *fuentes*, para fijar cómo lo *primero* (en el sentido de *antes*) sea ya determinante; o como la ilustración del *contexto*, para expresar mejor las circunstancias de lo dicho; o como el reconocimiento del *autor*, para garantizar con una vida “verdadera” la autenticidad de lo que en el fondo es sólo una “palabra” (Casetti, 1980: 204)

En otro contexto (Gómez Tarín, 2009: 74-75) ya he mencionado cómo damos por supuesto que la crítica cinematográfica es algo que identificamos sin mayores problemas cuando nos encontramos ante un texto publicado en una revista periódica (sea diaria, semanal o mensual) que nos habla de una película desde una perspectiva que intenta abordar su sentido y/o las vicisitudes en torno suyo que puedan dar lugar a otro tipo de reflexiones, acaso más profundas. Sin embargo, si esto fuera sencillamente así, se estaría produciendo una confusión semántica entre la crítica y la glosa, o el comentario, o el análisis... El gacetillero aspiraría a ser calificado como crítico, en tanto que este aspiraría a serlo como analista...

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

cia, ejerció una *labor crítica* y cumplió las tres funciones establecidas por George Steiner.

Primero, debe enseñarnos qué debe releerse y cómo. [...]

Segundo, la crítica puede establecer vínculos. En una época en que la rapidez de la comunicación técnica sirve de hecho para ocultar tercas barreras ideológicas y políticas, el crítico puede actuar de intermediario y guardián. Parte de su cometido es velar porque un régimen político no pueda impartir el olvido o la distorsión a la obra de un escritor, porque se conserve y se descifre la ceniza de los libros quemados (...) La crítica amplía y complica el mapa de la sensibilidad...

En la práctica, esto significa que la literatura debe enseñarse e interpretarse de manea comparativa...

La tercera función de la crítica es la más importante. Se refiere al juicio de la literatura contemporánea. Hay una distinción entre contemporáneo e inmediato. Lo inmediato acosa al comentarista. Pero es evidente que el crítico tiene una responsabilidad especial ante el arte de su propia época (...)

Leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos. En las primeras etapas de la epilepsia se presenta un sueño característico (Dostoievski habla de él). De alguna forma nos sentimos liberados del propio cuerpo; al mirar hacia atrás, nos vemos y sentimos un terror súbito, enloquecedor; otra presencia está introduciéndose en nuestra persona y no hay camino de vuelta. Al sentir tal terror la mente ansía un brusco despertar. Así debiera ser cuando tomamos en nuestras manos una gran obra de literatura o de filosofía, de imaginación o de doctrina. Puede llegar a poseernos tan completamente que, durante un tiempo, nos tengamos miedo, nos reconozcamos imperfectamente. Quien haya leído *La metamorfosis* de Kafka y pueda mirarse impávido al espejo será capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta.

Como la comunidad de valores tradicionales está hecha añicos, como las palabras mismas han sido retorcidas y rebajadas, como las formas clásicas de afirmación y de metáfora están cediendo el paso a modalidades complejas, de transición, hay que reconstruir el arte de la lectura, el verdadero lenguaje literario. La labor de la crítica literaria es ayudarnos a leer como seres humanos íntegros, mediante el ejemplo de la precisión, del pavor y del deleite. Comparada con el acto de creación, ésta es una tarea secundaria. Pero nunca ha

representado tanto. Sin ella, es posible que la misma creación se hunda en el silencio (Steiner, 2000: 22-27)

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

Lo que hoy día sí está en uso –y abuso– es una sistemática elaboración de argumentaciones más o menos brillantes a partir de un punto de vista prefijado hacia el que toda obra audiovisual es constreñida y reelaborada para hacerle decir aquello que de ninguna manera dice (o, en el mejor de los casos, lejanamente). Con ello se pierden todas y cada una de las funciones que tal crítica debería cumplir, y, desde luego, su capacidad pedagógica. Pues bien, si asumimos que es con este tipo de crítica con el que nos encontramos cada vez más frecuentemente, debemos romper una lanza a favor del análisis y separarlo de aquello que la “crítica” está haciendo (ni que decir tiene que una buena crítica debería ser el resultado de un buen análisis).

Así, la crítica al uso es la consecuencia de una visión fugaz de la película y responde al impacto emocional que toda obra produce. Eso, como es lógico, no es en nada similar a lo que entendemos por análisis, que obedece a procesos mucho más objetivables. La intervención de la subjetividad, a partir de un horizonte de expectativas que el espectador construye en su fruición (y el crítico es también un espectador a todos los efectos) ocupa el primer término, en tanto cri-

terio cualitativo, y la pluma se deja llevar por los efectos del “parecer”, en lugar del “ser”. A sabiendas de que la objetividad no existe, y nada más lejos de mí intención que pretender semejante incongruencia, no es menos cierto, como señala Santos Zunzunegui en la páginas de *Cahiers du Cinéma - España*, que “toda obra de arte lleva inscrita en su misma materialidad una significación que no es en absoluto inocente”. Desvelar esta significación, a partir de los significantes, es la labor del crítico que pretende analizar, o del analista que elabora reflexiones críticas.

La crítica es una determinada “profesión” asociada a reglas para producir descripciones y juicios (¿de qué hablo?, ¿cómo hablo?, etc.), la semiótica, en cambio, es una “teoría” científica asociada a procedimientos para investigar lo real (¿qué “modelos” produzco y uso?, ¿cómo determino un cierto “corte” metodológico?, etc.) (Casetti, 1980: 199)

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

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

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

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

En esencia, el significado está ahí y la labor del crítico es interpretarlo (análisis del significante = labor investigadora), explicarlo (descripción de cómo se ha producido el sentido = labor pedagógica) y

comentarlo (argumentación y reflexión = labor teórica). Hay que decir, claro está, que una sola visión de cualquier material audiovisual es insuficiente para comprender los significados a extraer del significante con unos criterios mínimos de calidad, de ahí que hayamos contrapuesto los dos conceptos para formular una dicotomía: crítica vs análisis.



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

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

La cita previa nos pone sobre la pista multidimensional que presidirá una concepción ecléctica del análisis fílmico:

Elementos objetivables:

- a. Un texto y su estructura (análisis textual).
- b. Un entorno de producción y recepción (análisis contextual).
- c. Una formulización icónica de los recursos expresivos (análisis icónico).

Elementos no objetivables:

- a. Recursos narrativos (análisis narratológico).
- b. Enunciación y punto de vista.

Interpretación (elementos subjetivos).

- a. Interpretación global.
- b. Juicio crítico.

Procedimiento complejo, pues, que requiere el dominio de una serie de resortes sobre los que iremos reflexionando en las próximas páginas, pero que no puede olvidar el papel de *cocreatividad* (o *retro-creatividad*) que se da en la conexión entre *objeto artístico* y *objeto estético* en el mecanismo de recepción o subproceso estético-receptivo, en términos de Román de la Calle (1981: 110), autor para el

que la complejidad del hecho artístico se manifiesta en una serie de procesos entre lo que denomina núcleos:

Los núcleos en cuestión son:

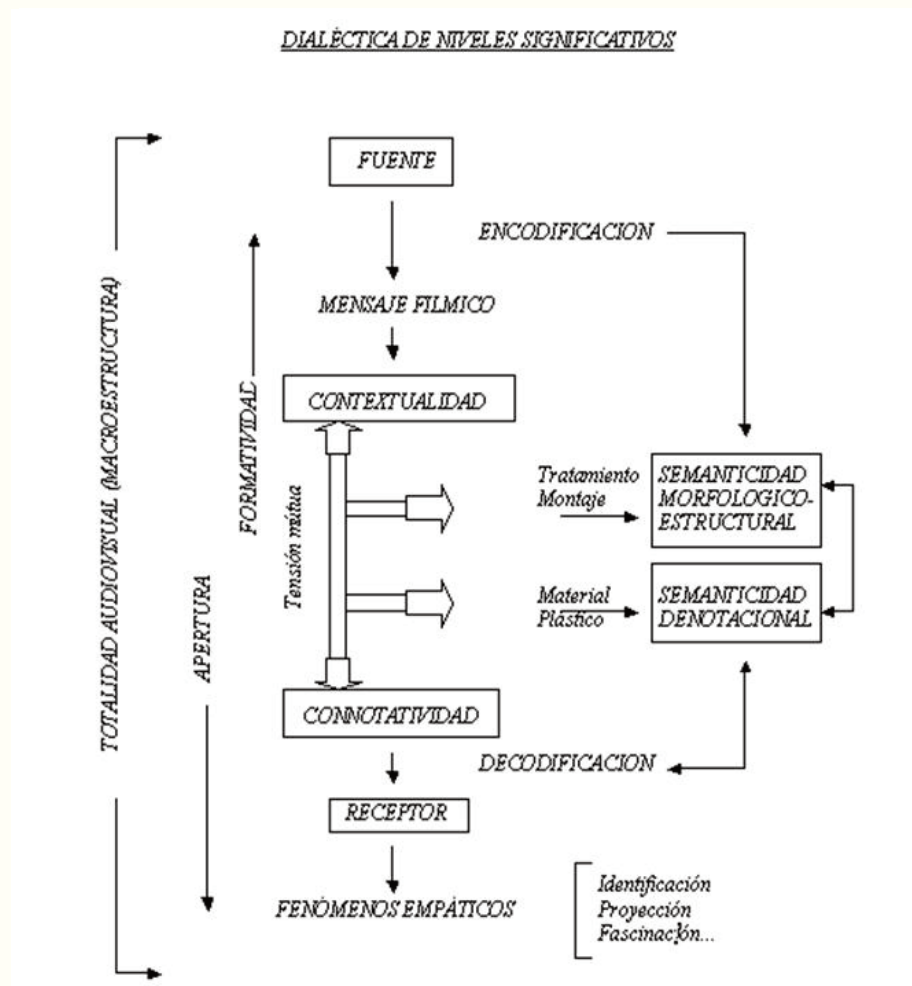
- a) el polo productor,
- b) el "objeto" artístico,
- c) el polo receptor,
- d) el polo crítico - regulativo.

Entre ellos surge una rica dialéctica, que la descripción de los subprocesos nos ayudará a clarificar.

1. Entre el polo productor y el objeto artístico se desarrolla el *subproceso poético-productivo* (poiesis).
2. Entre el polo receptor y el objeto artístico tiene lugar el *subproceso estético-receptivo* (aisthesis).
3. Entre los tres núcleos se sustenta el *subproceso distribuidor-difusor*.
4. Conectado directamente al objeto artístico, pero vinculado asimismo a los otros núcleos, tiene lugar el *subproceso evaluativo-prescriptivo* (De la Calle, 1981: 105-106)

Ninguno de estos subprocesos puede pasar inadvertido para el analista. Ahora bien, su implementación estará condicionada por el nivel que en cada momento adopte en relación a los objetivos que determinan el análisis. Una representación gráfica del proceso general resulta especialmente clarificadora:

(Ver página siguiente)



(De La Calle, 1981: 176)

1.3. El proceso de análisis.

Para analizar un film no es suficiente verlo; la relación que se establece con el objeto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos. Puede entenderse así que difícilmente sea aceptable un *trabajo* sobre el film sin un cierto grado de *goce* (Vanoye y Goliot-Lété, 1992: 7-8), y esto porque se da una duplicidad inmanente: el analista trabaja sobre el film al tiempo que el análisis lo hace sobre sus procesos de percepción e interpretación, que son cuestionados, reordenados y puestos en crisis una vez tras otra. Desde este punto de vista no dudamos en calificar este proceso como *interminable*, puesto que no puede alcanzar una definición plena y estable, al tiempo que el investigador «renuncia a una apropiación definitiva y completa del objeto que examina» (Montiel, 2002: 28)

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea:

- 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir ~ describir) y
- 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo signifi-cante” (reconstruir ~ interpretar).

Es por ello que, en nuestro anterior acercamiento taxonómico, separábamos entre elementos objetivos, no objetivos y subjetivos; su interrelación hace posible el análisis, pero no es posible –ni acepta-

ble– llevar a cabo una interpretación sin antes contar con una detallada descripción de cada uno de los parámetros objetivables.

Si el análisis, pues, tiene por objeto los problemas de figuración propuestos en la imagen, privilegia, no el sentido como reserva ya constituida, de la forma que sea, sino la dinámica de la significación. En consecuencia, esta dinámica está por inventar; ningún método global puede dar cuenta de ella. Es por lo que propongo regresar sobre un gesto fundamental antes ya tratado –tan fundamental que es habitualmente tan olvidado como evocado: el gesto descriptivo.

Describir implica al menos tres ideas –cada una de las cuales es útil para el objetivo analítico. Las dos primeras están contenidas en el origen de la palabra: se trata de anotar alguna cosa (*scrivere*), pero a partir de aquello de lo que se quiere rendir cuentas (*de-*): la descripción es el fruto de una atención escrupulosa, pero que no debe exceder los límites de lo que manifiesta el objeto descrito. La tercera es sugerida por el sentido espacial que ha incorporado el término: se describe un dominio, círculos, un camino: la descripción es un recorrido. ¿Que es entonces describir una imagen? Prestar atención a lo que contiene, a todo lo que contiene (las partes como el todo, y las partes de las partes, pero también todo lo que se disemina y no es perceptible como parte de un todo), nada más que lo que contiene (no añadir nada) –y trazar en este territorio los trayectos de su atención, bajo forma de líneas, de figuras, de relaciones (Aumont, 1996: 196-197)

Dos grandes procesos engloban a todos los demás en el análisis cinematográfico, la descripción y la interpretación (en tanto comprensión de mecanismos productores de sentido), y es sobre ellos sobre los que debe ser edificado el esquema metodológico que permitirá completar el objetivo que aquí se persigue. Antes, sin embargo, es necesario establecer una serie de puntualizaciones en relación al concepto de autoría y a los mecanismos de interpretación, en cuya base se encuentra la configuración de un *espacio textual*. A sabiendas de la complejidad de estas operaciones, cuatro grandes errores pueden hacer mella en la calidad de los resultados (Metz, s.d.: 8-9, también en 1971):

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

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

Sentemos una base previa, a nuestro entender irrenunciable, que debe guiar estas reflexiones:

**El analista no debe nunca hacer decir al texto
aquello que este no dice,**
pero,
**El analista no debe nunca impedir que el texto
diga aquello que dice no diciéndolo.**

1.4. Autoría e interpretación.

El momento decisivo es aquel en que el hombre vuelve a tomar y prolonga el curso de las cosas tal como *cree* leerlo en la historia objetiva. Y en este momento, en un último análisis, no tiene para guiarse más que una visión *suya* de los acontecimientos. (Merleau-Ponty, 1977: 248)

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

El texto es un tejido, en brillante imagen suministrada por Julia Kristeva, una *textura* de múltiples engarces y procedencias, donde el autor es solamente una huella, una parte ínfima de un conglomerado multisignificante.

Bajo la misma noción tradicional de “texto” han venido funcionando, de modo ambiguamente simultáneo, dos conceptos diferentes que remiten a realidades y posiciones distintas: el primero remite al objeto dado; el segundo lo hace al resultado del trabajo que el crítico / lector / espectador opera sobre dicho objeto en un esfuerzo por apropiárselo, reconstruyendo entre sus intersticios la presencia del *otro*. Llamaremos al primero *espacio textual*, reservando el término *texto* para el segundo (Talens, 1986: 21)

Esta definición apunta hacia la constitución del texto en el momento de su interpretación, suspendido entretanto como artefacto en un “espacio textual” pendiente de actualización. Quiere esto decir que debe negarse la existencia de un texto como objeto en tanto en cuanto su vigencia depende del proceso de lectura y, en esa misma medida, existen tantos textos provenientes de un mismo artefacto

como lecturas se den de él, siempre y cuando sea respetado en el proceso de interpretación la coherencia de un *principio ordenador* (cuestión esta ya formulada por Mukarovsky al separar artefacto artístico de objeto estético como resultado de su actualización). El autor se manifiesta en el texto como huella, o *huella de huellas*, ya que el proceso de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final: «Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar» (Eco, 1987: 73)

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

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

En consecuencia, esa “máquina perezosa” que llamamos texto, sea cual sea el medio que utilice para su manifestación (literatura, artes plásticas, audiovisual, etc.), prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante –sobre lo dicho y sobre lo “no dicho”, sobre la materia explícita y sobre la implícita– para comple-

tar toda estructura ausente. El texto, pues, es una “*máquina presuposicional*” (Eco, 1987: 39) que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico. Es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes–, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Esos tres polos intervienen en la determinación del sentido y éste nunca es unívoco, lo que resulta mucho más patente en el caso del texto fílmico. Al mismo tiempo, esta concepción de la textualidad nos lleva a establecer un paralelismo con el término “discurso” y comprobar que para él también se dan los tres espacios puesto que texto y discurso no pueden separarse (rechazo así una supuesta adscripción exclusiva del discurso al ente emisor).

Casetti (1980: 53), por su parte, marca una serie de elementos: objeto lingüístico construido según *reglas determinadas* (la cursiva es nuestra), reconocido por lo que es en sí mismo, encuentro de intenciones de un emisor y expectativas de un receptor... En mi criterio, no creo en que tales reglas estén determinadas; es más, este tipo de visión que promovemos nos enfrenta a un cine estandarizado (reconocible como tal) fruto de un discurso cerrado, perfectamente identificable que, si bien cruza intenciones con expectativas, no parece permitir una lectura polisémica ya que lo caracteriza como “conjunto discursivo coherente y acabado”.

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

- a. Un film produce un *discurso*.
- b. Este discurso es, más o menos –poco o mucho–, *implícito, velado*.

c. Y son los espectadores los que, en última instancia, profieren (contradictoriamente) su verdad.

Para que se dé un "conjunto discursivo" tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de "autor" para adjudicar y etiquetar su procedencia. Desde la perspectiva que aquí adopto, en el lugar del emisor del texto (y del discurso) aparece un ente específico, vinculado con el término "autor", que sólo podemos utilizar como una etiqueta que sirve el objetivo básico de "entendernos" a través del lenguaje; mi opción sólo le considera una simple firma como director que es el "alias" del equipo de producción, como huella en el texto, siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación, al construir un nuevo espacio textual. En tal caso, el *autor* –primer lector de su propia obra– está perfectamente capacitado para llevar a cabo análisis de sus "creaciones" u objetos artísticos (tenemos los casos relevantes de Eisenstein, Dziga-Vertov o Kuleshov) y la habitual negación de su capacidad para hacerlo pretende imponer la idea de que el objeto por él generado transmite un mensaje y que sólo él es portador del "sentido" (siendo éste, además, unívoco); en consecuencia, el lector ya no se puede convertir en un intérprete sino que su labor consiste en descubrir el sentido que el autor ha impregnado en el texto, respondiendo a la engañosa pregunta: *¿qué me ha querido decir?*. Si, tal como lo concibo, el lector asume su participación plena y se convierte en creador de un nuevo texto (la lectura), su interpretación poco tiene que deberle a ese supuesto "sentido final"; el llamado "autor" no es sino un primer lector de su obra, y su proceso interpretativo –en el seno del marasmo intertextual– responde a un análisis en un momento y situación dados.

Otro problema que nos compete es el de la negación, en el proceso de interpretación, de la presunción de coherencia autoral, que pro-

voca el rechazo de cualquier ruptura de los cánones asentados en el imaginario colectivo por el M.R.I. Me parece esencial, en cualquier mecanismo interpretativo, retener las *desviaciones* como síntomas del proceso discursivo generado por la enunciación; si a través de ellas se está abriendo el sentido, la obra se alía con el lector en su búsqueda.

Habitualmente, tendemos a seguir las relaciones causa-efecto en el seno de un entorno espacio-temporal que responde a unos esquemas preasumidos como “verosímiles” (linealidad, credibilidad, cierre narrativo, etc.) y donde, muy interesadamente, la enunciación se diluye, anula su manifestación haciéndose transparente. Las *desviaciones* suponen choques para el espectador, muestran el aparato enunciator, enjuician la construcción discursiva... No se trata de errores sino de la pretensión en el origen de liberar al lector de la dirección de sentido impuesta y hacerle ver que los mecanismos de representación han actuado como engaños una y otra vez, han construido su imaginario, le han inculcado lo que debe hacer y pensar y, en definitiva, a través de su discurso, le han impermeabilizado a “otros discursos”, anatematizados y excluidos por “diferentes”.

Así pues, lo que aquí se defiende es que, en principio, cualquier lectura debe partir de la presunción de que todo elemento atípico, toda desviación, toda apertura enunciativa, responde a una voluntad discursiva que puede y debe ayudar –aun abriéndolo– al proceso interpretativo; la construcción por parte del espectador del sentido de la obra debe obedecer a la coherencia textual global, en cuyo seno esas desviaciones cobran su auténtica dimensión. “El Texto es ante todo (o después de todo) esa larga operación a través de la cual un autor (un enunciator) descubre (o hace que el lector descubra) la *irreparabilidad* de su palabra y llega a sustituir el *yo hablo* por el *ello habla*” (Barthes, 1987: 109), lo que implica una *distancia* entre dos proce-

sos de lectura, tal como acontece ante la pantalla del cinematógrafo, donde el discurrir temporal de la proyección (presencia del artefacto final) requiere una lectura por parte del espectador (interpretación) que hace suya esa entidad en desarrollo para convertirla en un objeto de fruición (objeto estético).

En el otro extremo, se encuentran las teorías que defienden la dirección unívoca de sentido en el texto y se alían con la concepción clásica del M.R.I. silenciando el fuerte contenido ideológico que conlleva, sustituyendo el falseamiento por la espectacularidad y convirtiendo la fruición en (dis)tracción (doble sentido que, al tiempo que *lleva fuera*, *atrae* irreversiblemente hacia un objetivo) como esencia del acto de representación.

1.5. Texto y espacio textual.

La condición hermenéutica con que la persona se enfrenta a una representación hace posible el texto, que inviste de sentido aquello que, durante la fruición, podemos llamar “espacio textual” (Talens, 1986: 21-22). Tal “espacio” puede concebirse en función del principio ordenador que lo constituye:

- Espacio textual (ET): organizado estructuralmente entre unos límites precisos de principio y fin, es un artefacto finalizado, que ya lleva en sí un orden inmutable (un solo principio ordenador), sobre el que únicamente es posible ejercer la lectura. Es el caso de la novela, el film, el cuadro, etc.: textos concluidos.
- Espacio textual 1 (ET1): una mera propuesta, abierta a varias posibilidades de organización y fijación, pre-tex-

tos sobre los que pueden actuar distintos principios ordenadores para constituirlos en textos, como el guión (que sirve de base para el film), el drama (que posibilita la representación teatral), la partitura musical, etc.

Espacio textual 2 (ET2): no constreñido por ningún tipo de organización ni fijación, aunque puede convertirse en cualquiera de los dos anteriores por la aplicación de algún principio ordenador. Es el caso de la naturaleza (paisaje para la obra pictórica) o del “espacio de la realidad” (expresión reduccionista cuya complejidad ya hemos comentado en otro lugar), comprensibles mediante la constitución en representación, única forma de que el ser humano haga asequible a su entendimiento el mundo que le rodea.

Estas representaciones adquieren el carácter de “espectáculo” cuando la implicación del sujeto deja de ser intrínseca y su participación tiene lugar a través de la mirada y no del acontecimiento. La “mirada” es, pues, una mediación –condicionada a un punto de vista– que se ejerce directamente (por la visión del hecho) o indirectamente (bien como resultado de la aplicación de una tecnología o bien a través de otra mirada entendida como delegada). En el segundo caso, todo “aparato” posee una entidad física, un límite concreto, no fluctuante, al igual que toda “mirada por delegación” genera un espectáculo enmarcado en un espacio físico.

Es por la representación que el hombre hace suyo el universo que le rodea, dotándole de un sentido que profiere como unívoco a sabiendas de la inconsistencia de toda expresión metafísica; en su ejercicio de fijación, separa una fracción sublime del flujo plurisignificante para acotar su mirada y convertirla en discurso. La herencia cultural

ha fijado en el tiempo modelos de representación de los que hoy es prácticamente imposible desprendernos y que responden a una mirada privilegiada; ese gesto social, semántico, se ha transformado en un gesto estético, en ocasiones vacío de contenido.

El sentido de un cuadro o de un poema no es separable de la materialidad de los colores y de las palabras, no es ni creado, ni comprendido a partir de la idea. No se comprende la cosa percibida más que después de haberla visto, y ningún análisis, ninguna recensión verbal puede ocupar el lugar de esta visión. Así el "espíritu" de una sociedad está ya implicado en su manera de producción, puesto que esta última es ya un cierto modo de coexistencia de los hombres cuyas concepciones científicas, filosóficas y religiosas no son sino un simple desarrollo o una fantástica contrapartida de ella (Merleau-Ponty, 1977: 201)

1.6. Describir para comprender.

Como muy bien ha indicado Jacques Aumont (1983), el primer estatuto de la imagen es la mostración; antes que nada, responde a un punto de vista que necesariamente establece una relación de co-implicación entre presencia y ausencia, pero, inmediatamente, construye sentido y, a través de los innumerables códigos de que hace uso (icónicos y representacionales), se apropia significados, se convierte en "predicativa". Se produce así una imbricación entre "mostrar" y "dar a entender" que está directamente relacionada con la esencia narrativa del film (de ficción, puesto que todo film es ficción).

Para Aumont toda obra de arte es *donation* y, en esa relación de entrega entre el film y su espectador, se puede distinguir siempre:

La mirada, como acto mostrativo, sobre un espacio imaginario. La institución del cuadro, sus modificaciones, su movilización, se transmutan en la mirada del sujeto-espectador.

El relato, que habilita el lugar del espectador como punto de relación entre ficción y enunciación.

La perversión, fruto de la imposición de un sentido unívoco ligado al doble juego de la tradición narrativo-representativa y a la capacidad de seducción a través de la identificación a que siempre es inducido el espectador, de tal forma que la pulsión escópica quede aparentemente satisfecha por la consecución de sus demandas.

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

La descripción es el primer paso hacia la interpretación porque para establecer cualquier tipo de hipótesis debemos anclarla en un punto de partida que responda a precisiones de orden material directamente extraídos del significante fílmico. Sabemos que la imagen significa (Aumont, 1996):

simbólicamente (y plásticamente) por la organización de sus propias estructuras,
dialécticamente, por relaciones de implicación, convirtiéndose en signo durante el desarrollo de su propia continuidad,

rítmicamente, según las relaciones temporales, métricas, tonales, etc... que se derivan de la cadena sintagmática.

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

El propio Aumont indica cuáles son los principios aplicables a la práctica descriptiva:

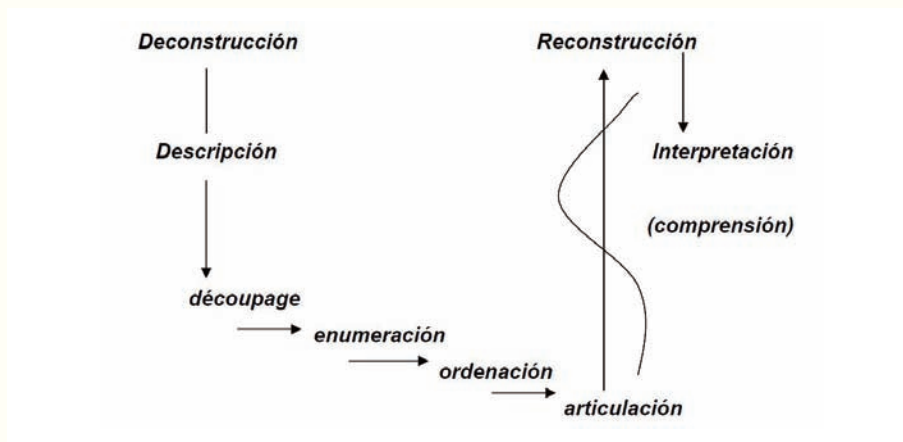
Adherencia: describir es permanecer lo más cerca posible de lo visible (o sensible, ya que en el cine hay también sonido).

Desplazamiento: o dinamismo. Cierta distancia que permita situar aquello que más destaca en la imagen (aparentemente contradictorio con el principio anterior pero su balance supone un equilibrio entre la mirada absoluta -ciega- y la interpretativa que valora lo que realmente tiene valor).

Impertinencia: establecer relaciones que no sean estrictas copias de las narrativas y que aporten sugerencias figurativas.

- *Equivalencia*: comparación con otras imágenes para evitar el “delirio” interpretativo.

El punto de conexión entre la descripción y la interpretación es, lógicamente, el desarrollo de un proceso explicativo que se aplica en el establecimiento de nexos mediante los que el sentido cobra vida; es el punto de inflexión que nos permite el paso entre las prácticas objetivas y las subjetivas. Aunque más tarde se desarrollará con detalle cada uno de los procesos, un primer acercamiento nos permite establecer un cuadro gráfico útil para los objetivos que se persiguen:



Otra operación fundamental es previa al desarrollo de la interpretación (mejor, su condición indispensable). Se trata de la aplicación de dos paradigmas organizativos que tienen que tenerse siempre presentes: el primero, la existencia en el texto fílmico de un *principio ordenador*, que impone unas reglas morfológicas y sintácticas que provienen del estatus inherente al film en cuanto producto sometido a las vicisitudes de un contexto (adaptación, reformulación, versión, pero también tipo de producción, género, nacionalidad, estilemas

autorales, etc.) y que fuerza ciertas direcciones de lectura, un modo de ver y leer (Carmona, 1993: 55); el segundo, el *gesto semántico*, ligado a la mirada concreta que el espectador proyecta sobre el film (en este caso la del analista), que condicionará todo el proceso de lectura e interpretación de acuerdo con una elección individual no exenta de influencias contextuales e intertextuales.

1.7. Denotación, connotación y sentido.

La significación cinematográfica siempre es más o menos motivada, nunca arbitraria.

Esta motivación opera en dos niveles: en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de *denotación* y en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de *connotación*.

A) *Denotación*: La motivación se deriva aquí de la *analogía*; es decir, de la semejanza perceptiva entre significante y significado. Ello sucede tanto en la *banda de imágenes* (= una imagen de perro se asemeja a un perro) como en la *banda de sonido* (= un ruido de cañón en un film se asemeja a un verdadero ruido de cañón) [...] La duplicación mecánica, aun cuando deforme parcialmente a su modelo, no lo *analiza* en unidades específicas. No produce una verdadera *transformación* del objeto, sino una simple *deformación* parcial y puramente perceptiva.

B) *Connotación*: En el cine, las significaciones connotadas también son motivadas. Pero en este caso la motivación ya no consiste forzosamente en una relación de analogía perceptiva... La naturaleza de la connotación cinematográfica siempre es *simbólica*: el significado motiva al significante pero lo desborda. La noción de *desborde motivado* puede definir a casi todas las connotaciones fílmicas (Metz, 1972: 171-172)

Resulta funcional, por lo que respecta al cine, la diferenciación entre *expresión* (significante) y *contenido* (significado) que lleva a cabo Hjelmslev, a cada uno de cuyos elementos adjudica la doble división

en *forma y sustancia*. Así, forma y sustancia quedan inseparables en el seno de cada ámbito, superando las dicotomías habituales entre forma y contenido (críticas siempre), lo que nos permite generar el siguiente gráfico:

	Expresión	Contenido
Sustancia	CINE: artefacto fílmico	HISTORIA
Forma	RELATO	DIÉGESIS
	DISCURSO	

Donde, como puede observarse, se produce un desplazamiento para el discurso que lo vincula al relato y a la historia –plasmada en la diégesis– (es la forma tanto de la expresión como del contenido). Los gráficos nos ayudan sensiblemente a comprender la complejidad de las estructuras narrativas y nos han de servir posteriormente para abordar los problemas de la enunciación. No obstante, la introducción de términos como “narración”, “trama” o “argumento” y la vinculación que muchos autores establecen entre historia y discurso, me parece poco productiva; es por ello que la he reelaborado mediante un cruce en dos epígrafes (forma de la expresión = relato; forma del contenido = diégesis) que permite situar en los límites la historia y el discurso en sus calidades de sustancia y forma vinculadas. Es menos ambiguo equiparar relato a enunciado y discurso a enunciación + enunciado (superpuesta, imbricada, implicada, indisoluble...). En otros términos, el relato es un significante cuya significación actualiza la historia (genera la diégesis), mientras que el discurso es ese mismo significante que ha alcanzado un *sentido* mediante la doble actualización de autor y espectador (lector), de ahí que hablemos de denotación y connotación así como de la imposibilidad de que exista un relato fuera de un discurso y a la inversa.

La imagen cinematográfica es una imagen necesariamente connotada, no sólo por las características adjetivas del objeto o sujeto mostrado, por los atributos afectivos del referente, sino sobre todo por el punto de vista elegido para la cámara, su angulación, la iluminación que baña al sujeto u objeto, etcétera. En el acto de encuadrar e iluminar un objeto, el director no puede renunciar a una muy específica producción de sentido, producto de una investidura emocional o crítica, que se corresponde precisamente con su punto de vista psicológico o moral sobre el sujeto u objeto encuadrado e iluminado (Gubern, 1994: 270)

La imagen es siempre polisémica porque implica, “subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (Barthes, 1986: 35); ahora bien, estos significados proceden tanto de la relación *Significante/Significado* (*Ste/Sdo*) propia del signo icónico –y en tal caso estaríamos hablando de denotación– como de la acumulación de referencias externas que se anclan en elementos culturales y experienciales, de carácter contextual, que producen un plus de sentido pragmático no unívoco –en cuyo caso hablamos de connotación. Ambos parámetros acompañan a la imagen y se refuerzan con la sensación de movimiento de que la provee el cinematógrafo.

Algunos elementos connotativos tienen su origen en la intervención sobre el significante del ente enunciador (punto de vista, planificación, iluminación, etc.) mientras que otros se consuman en el proceso interpretativo por parte del espectador (y ahí tienen cabida factores –sociales, culturales, vivenciales, grupales– que no pueden estar totalmente previstos en el punto de emisión del discurso). Así pues, el sentido procedente de la connotación *excede* (*desborda*) al que llega desde la denotación, pero se incorpora a él, se acumula sobre él, sin contradecirlo ni ignorarlo (Metz, 1972: 174). El acto que genera el sentido está radicado en el lugar del receptor (lector) y así

podemos decir que “la connotación es el conjunto de todas las unidades culturales que una definición *intensional* del significante puede poner en juego; y por lo tanto, es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario” (Eco, 1989: 101)

Seguimos comprobando la pregnancia del lugar de recepción del texto, pero esto no quiere decir que el ente emisor no esté capacitado para inscribir en el film elementos connotativos que, en muchas ocasiones, cuentan con el “saber común” de los espectadores a partir de la aplicación de una norma específica que ha sido interiorizada (o de su ruptura para provocar un efecto). En consecuencia, la connotación funciona a tres niveles:

- 1) superponiéndose sobre la denotación para incorporar un plus de sentido por gestión voluntaria de la enunciación;
- 2) íbid como consecuencia de un componente de intertextualidad o de evocación personal no consciente, es decir, por un acto no deliberado pero efectuado en el origen al construir el significante, y
- 3) por la incorporación de significaciones como consecuencia de parámetros contextuales en el momento de la interpretación.

En ninguno de los tres casos se niega el valor denotativo, pero resulta muy difícil separarlo del connotativo porque la polisemia de la imagen deja siempre abiertos caminos de lectura. Todo lo cual supone que hay un “recorrido” que hace posible una dialéctica de los niveles significativos en un proceso de sucesivas actualizaciones e intermediaciones, donde intervienen elementos contextuales, connotativos, culturales y sociales que actúan tanto sobre el emisor como sobre el receptor, lugar hermenéutico en el que hay que ins-

cribir también los fenómenos de identificación y las proyecciones individuales.

Así lo cuenta Schiller: "El secreto de un maestro consiste en destruir el contenido mediante la forma; cuanto más majestuoso y atractivo el contenido, más preponderante se vuelve, más hechiza al espectador y mayor es el triunfo del arte que acaba con el contenido y lo somete"

Una obra de arte siempre contiene un conflicto íntimo entre su contenido y su forma, y el artista alcanza este efecto mediante la forma, que destruye el contenido. (Vygotsky, 2006: 265)

Por otro lado, en la naturaleza de las connotaciones es posible establecer distinciones siguiendo la tesis aplicada a la lingüística, pero extrapolable a otras representaciones, por Kerbrat-Orecchioni (1977: 167):

Semánticas

Figuras retóricas

Valores asociados

Valores implícitos

Estilísticas

Enunciativas

Según esta clasificación, los valores añadidos no correspondientes a una voluntad en origen se situarían en el eje semántico (valores asociados e implícitos), tal como acontece en los artefactos fílmicos. La construcción del significado del film por parte del espectador cuenta con la acumulación de los mecanismos de denotación y connotación, con independencia de un supuesto sentido originario que habitualmente está implícito en la voluntad discursiva.

Conviene por tanto distinguir entre los conceptos de significado y sentido. El primero es "producto del código, independientemente de todo sujeto, el sentido, en cambio, sólo existe en relación con un su-

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

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

Referencial: el espectador queda habilitado para reconocer como mundo real o posible el de la diégesis, habitable y homogéneo, con una estructura espacio-temporal en cuyos límites tiene lugar el desarrollo de la historia.

Explícito: asumiendo un nivel superior de abstracción, el espectador puede dotar a ese mundo posible, procedente del significado referencial, de valores conceptuales explícitos.

Implícito: el espectador construye significados no evidentes o de tipo simbólico, de acuerdo con una adjudicación de valor de verdad al discurso de origen.

Sintomático: el espectador habilita otros significados no inscritos ni explícita ni implícitamente en el texto por la

voluntad enunciativa por haber quedado reprimidos o tener un valor de síntoma.

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

Si la adjudicación de sentido es el resultado de un proceso de lectura, éste constituye en sí mismo la generación de un nuevo discurso sobre la base del que se halla en el texto y que ha sufrido transformaciones durante la fase frutiva; se desvela así la capacidad de todo texto para ser susceptible de poseer un carácter abierto (Ricoeur, 1999: 74) y en tal operación se ancla la interpretación. Un texto es “comprendido” cuando el propio lector se encuentra en condiciones de continuar la labor de estructuración, pero la “explicación” es una “operación de segundo grado que se halla inserta en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes a esta labor de estructuración que el lector acompaña” (Ricoeur, 1997: 494) y que permite dotar de sentido a la obra.

Muy acertadamente, Kerbrat-Orecchioni (1977: 208), al referirse al funcionamiento connotativo de los textos literarios, señala que cumplen una función doblemente polémica porque se proclaman, de un lado, discursivamente polisémicos contra cualquier lectura monológica castradora y, de otro, por el desvelamiento del trabajo de producción textual que se enfrenta así al supuesto lenguaje transparente de la denotación que disimula sus artificios bajo un envoltorio de “naturalidad”. Si intentamos trasladar al texto fílmico estos razonamientos se producen de inmediato algunas contradicciones:

El texto fílmico es también marcadamente polisémico, pero los valores de connotación pueden encontrarse

“ahogados” o “enmascarados” por la voluntad denotativa del discurso, que pretende naturalizarse mediante la transparencia enunciativa.

El modelo hegemónico tiende hacia el enmascaramiento y hacia la negación de una posibilidad alternativa. Aquí se vislumbra necesaria la reivindicación del carácter gradual de cualquier tipo de modo de representación y sujeción a una norma.

La mayor parte de los films se corresponden con el modelo institucional, por lo que sus discursos defienden la dirección única de sentido y el carácter denotativo de sus imágenes (al menos en apariencia).

Desde nuestro punto de vista, la vigencia de una carga connotativa no sólo es posible y deseable sino que siempre tiene lugar, pero es ocultada por las fórmulas de la “transparencia”. Es evidente que en el acto de lectura se cifra lo más importante del proceso significador y, en consecuencia, hay que habilitar mecanismos discursivos capaces de producir una visión crítica y una respuesta consciente por parte del público cinematográfico. ¿Cómo? Exhibiendo el trabajo de producción de sentido, frente a su ocultamiento; desvelando la distancia entre lo dicho y lo “no dicho”, la connotación denuncia el carácter relativo de todos los sistemas de representación (Kerbrat-Orecchioni, 1977: 205) y hace sospechosa la idea ilusoria de un discurso verdadero, adecuado y conforme con la norma establecida.

1.8. Identificación y participación.

El cine hace posible la identificación del individuo con las imágenes desde una doble perspectiva: la del ente material generador (la cámara, en cuanto al establecimiento de una mirada omnisciente) y la

del mundo diegético (espacios, personajes, vivencias). El M.R.I. responde en su momento muy efectivamente a los requerimientos de una burguesía claramente decidida a la rentabilidad económica del nuevo invento pero también –y este es un factor muchas veces olvidado– a su rentabilidad ideológica, que establece los mecanismos oportunos para quebrar el conflicto permanente que supone la polísemia de la imagen. Ni que decir tiene que estas premisas, asumidas teóricamente a lo largo de la historia a partir de reflexiones poco contrastadas desde el punto de vista empírico, requerirían procesos de investigación transversales desde el campo de la psicología, de la física y/o de la sociología, pero esta tarea está por abordar y partiremos aquí de procedimientos funcionales comúnmente aceptados.

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

Las investigaciones teóricas de Jean-Louis Baudry, en relación con lo que él ha llamado “el aparato de base” en el cine, metaforizado por la cámara, han permitido por primera vez distinguir en el cine el juego de una *doble identificación* con respecto al modelo freudiano de la distinción entre la identificación primaria y la secundaria en la formación del yo. En esta doble identificación en el cine, la *identificación primaria* (hasta entonces no teorizada), es decir, la identificación con el sujeto de la visión, en la instancia representada, es-

taría la base y la condición de la *identificación secundaria*, es decir, la identificación con el personaje, en lo representado, la única que la palabra identificación jamás había abarcado hasta esta intervención teórica (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 262)

Como se puede comprobar, la identificación primaria tiene mayor complejidad de lo que aparenta: no se trata tan sólo de la cámara – un artefacto mecánico, a fin de cuentas– sino de la fijación de un punto de vista y, en consecuencia, de la atribución de la mirada a un sujeto determinado. Este sujeto no es único, puesto que a lo largo del relato fílmico la cámara adopta diversos tipos de ocularizaciones que, a su vez, tienen resonancias en la focalización adscribible al personaje o al ente narrador; de la homogeneidad conseguida a través del establecimiento de un espacio habitable, depende en gran medida la transparencia de los cambios de mirada y la posibilidad expresa de una identificación secundaria. Se intersectan, pues, tres miradas de carácter muy diferente: 1) la de la cámara, como instrumento, que se dirige a lo profílmico y tiene su réplica sobre la pantalla de proyección en el momento de la exhibición; 2) la del espectador, que se dirige a la película que transcurre sobre la pantalla, y 3) la de cada uno de los personajes, miradas intradieгéticas que descansan en un entramado de fuerte complejidad (De Lauretis, 1992: 219); las dos primeras parecen confundirse en la fruición sobre un mismo significante, pero es ahí donde se produce una transferencia del sujeto-espectador que mira al sujeto-espectador que participa (confusión de su mirada con la de la cámara, que, en un primer nivel, es la del narrador omnisciente) y se abre el camino para una segunda transferencia que tiene lugar mediante la proyección de la subjetividad del espectador hacia el relato –construyendo así su propia interpretación del mismo– y su posterior conversión en identificación secundaria.

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

Tal como indica Christian Metz (1975: 41, y también en 1979: 57), la complejidad del mecanismo de identificación radica no sólo en que el individuo (espectador) sea capaz de asumir la experiencia ficcional de un determinado personaje (nivel imaginario), sino que también –al mismo tiempo e inexcusablemente– se sepa a sí mismo como ente real en el seno de un mundo real. Este doble juego es el que posibilita el flujo de experiencias personales hacia la ficción (proyecciones) y convierte a ésta en material simbólico capaz de un efecto de realidad que se edifica sobre la carencia (ausencia del objeto fotografiado) y la presencia de la imagen que la convierte en significante.

Pero este estudio no puede limitarse a señalar las consecuencias de los procesos de identificación, que ya sabemos son manifiestas social e ideológicamente, sino que debe ampliarse hacia las tramas contextuales que pueden explicar el desbordamiento de los límites, tanto dentro como fuera del marco espectral condicionado por la mirada (como fruto del deseo o pulsión escópica), y la intersección de subjetividades reales y ficcionales. Por ello, a la percepción de un “yo” omnisciente que mira y que se sabe al tiempo fuera y dentro del relato fílmico (espectador) se suman no sólo las miradas inscritas en el seno de la diégesis sino las que desde ésta se dirigen al público en la sala (Aumont, 1992: 132) y que provocan un nuevo “contrato es-

pectatorial” que nos permite hablar de un dispositivo de mayor amplitud que el que permanece anclado en la mirada individual.

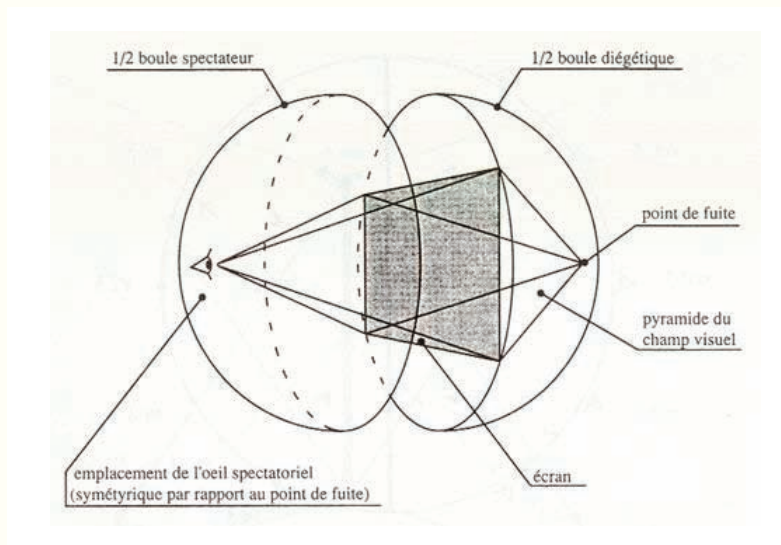
Así, una parte esencial del dispositivo espectacular es la propia sala en que se produce la exhibición cinematográfica y que es el primer eslabón que trabaja sobre la psique para conseguir disminuir la resistencia al “encantamiento”. El *hall* y la propia sala estructuran el espacio (contexto real) para producir un sentimiento de individualidad, imponiendo el aislamiento y generando un tipo muy concreto de espectador. En un segundo momento, la proyección modifica sensiblemente la percepción del espacio previo para establecer una nueva relación contextual del espectador, dual y jerarquizada, que le subordina al dispositivo (Gardies, 1993b: 21-22) y permite a los estímulos audiovisuales actuar sobre ese nuevo sujeto maleable ya constituido y susceptible de un proceso óptimo de recepción. Si el modelo de representación dominante evita las marcas de enunciación es precisamente para que el espectador se constituya en sujeto y se vea a sí mismo como protagonista (creador y partícipe) de la historia que se narra.

Hay pues una dualidad constitutiva en el espectador: por un lado, el cuerpo simbólico, puesto que asume aquel que el enunciador ha colocado para él en el texto, lo que Bettetini (1996: 36-37) denomina *prótesis simbólica*, que le permite un trabajo de elaboración de sentido a partir de los parámetros integrados en el material audiovisual y que han sido previstos por el ente enunciador; este trabajo es una auténtica (re)producción de los materiales y abre la posibilidad de una lectura crítica –que no siempre es llevada a cabo. Por otro lado, el sujeto-espectador conserva su individualidad, lo que es manifiestamente necesario para que la prótesis simbólica pueda constituirse.

Otro elemento esencial del proceso es la pantalla sobre la que el film cobra vida durante la proyección. Se trata de una entidad real, con materialidad física, pero, una vez producida la oscuridad y visionadas las primeras imágenes, se convierte en un espacio de gran complejidad; es una especie de espejo sobre el que se refleja la alteridad, la constatación de un “yo” ajeno -porque el espectador conserva su identidad plena aunque haya traspasado sus sensaciones al interior del relato-, pero también la inversión del espacio real en el que se sitúa el individuo: frente a él se abre un mundo de ficción que reúne todos los requisitos del real; ambos fluyen en la mente del espectador como dos instancias de un mismo universo para el que la separación entre realidad y ficción ha dejado de ser relevante. La imagen sobre la pantalla parece formar parte de la vida y, al mismo tiempo, es la manifestación más explícita de su alteridad.

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

André Gardies ha formulado un principio espacial que, a mi modo de ver, resulta básico para la comprensión de los fenómenos analíticos que nos interesan. Para él, el espectador se encuentra situado en el límite de una *esfera especular* que se subdivide a su vez en otros dos: semiesfera espectral y semiesfera diegética, según el siguiente gráfico:



(Gardies, 1993b: 30)

La importancia radica en el reconocimiento de un espacio espectacular y otro diégetico que no se encuentran separados sino unidos por la superficie de la pantalla hasta completar una esfera. La pantalla preserva la identidad de espectador y diégesis, sus vinculaciones a un mundo que, en el acto de fruición, se ve involucrado en un todo para el que no hay establecida discriminación. El espectador cambia instintos por pulsiones en el acto de ver, no satisface sus necesidades materialmente sino simbólicamente, convierte el medio en un objetivo al dividir la pulsión escópica en un fin (ver), una fuente (el sistema visual) y, finalmente, un objeto (la mirada, según Lacan) (Aumont, 1992: 131).

Para concluir, conviene hacer un breve comentario sobre los procesos de identificación con los personajes, teniendo en cuenta que la construcción de imaginarios pasa también por la asunción de mode-

los estéticos y de vida que, en líneas generales, acompañan o forman parte de los rasgos de esos personajes. La cuestión es que la identificación secundaria no se produce por un efecto de simpatía que proviene de un determinado tipo de personaje, sino que, a la inversa, la identificación es la causa de la simpatía (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 271), por lo que cabe deducir que es en los mecanismos discursivos donde se encuentra el elemento que asegura la imposición sobre el espectador (su maleabilidad).

El espectador, pues, se sitúa en un lugar privilegiado en el seno del dispositivo, pero ese privilegio es una operación interesada que le constituye según el modelo ideológico y filosófico del idealismo (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 264-265):

- Lugar siempre único y central.
- Adquirido sin esfuerzo de movilidad.
- Sujeto onnisciente.
- Dotado de ubicuidad.

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



2. METODOLOGÍAS.

2.1. Planteamiento y objetivos.

Puesto que el lector debe ser el protagonista de su propia elaboración de los mecanismos de análisis, en este bloque se hace un recorrido por las diferentes metodologías (solamente a modo ilustrativo, sin mayor profundización) de cara a dotarle de los instrumentos adecuados para pasar, seguidamente, a plantear un procedimiento de análisis abierto y, por supuesto, no normativo, que debe ser entendido como herramienta. Los objetivos son:

- Conocer los diferentes tipos de metodologías que son aplicados habitualmente en los análisis de textos audiovisuales.
- Debatir los beneficios y problemas que cada una de las metodologías conlleva.
- Dotar al lector de un procedimiento global de análisis en tanto herramienta de trabajo.
- Reflexionar sobre los procedimientos más adecuados en cada caso para el análisis, según los objetivos del mismo.
- Construir un marco procedimental propio por parte del lector.

2.2. Métodos de análisis.

La inserción en este estudio sobre el análisis fílmico de reflexiones en torno a la denotación / connotación y a los mecanismos de identificación espectral, aun siendo elemental e introductoria, nos proporciona una visión de conjunto sobre los mecanismos que rigen el

territorio para el desarrollo de nuestra labor. Si bien sabemos ya que habrá que llevar a cabo una deconstrucción – reconstrucción del producto audiovisual, conviene ahora matizar que, salvo en los términos más generales, no todas las teorías coinciden en la metodología a seguir y es indudable que la cuestión metodológica deviene aquí de primer nivel. La libre elección individual de cómo llevar a cabo la tarea analítica nos demanda hacer un breve repaso por algunas de las opciones y los criterios de trabajo que despliegan, construyendo a partir de ellas un sistema que sea el más eficaz, desde nuestro punto de vista, para los fines que perseguimos.

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

1. El estudio sobre las condiciones de producción.
2. La reflexión sobre la situación económico-político-social del momento de tal producción.
3. La incorporación de principios ordenadores tales como

género, estilemas autorales, *star-system*, movimiento cinematográfico, etc.

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

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

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

Esta cita nos presenta un desarrollo muy exacto del proceso que tiene lugar en la mente del espectador de cara a la interpretación

del film, pero la predisposición de Bordwell hacia el modelo de representación hegemónico le lleva a destacar una y otra vez la necesaria presencia de relaciones causa-efecto y a regir el proceso hermenéutico por una serie de esquemas (de categoría, de persona, de organización textual) y patrones prototípicos que, a la postre, devienen un corsé hermenéutico excesivamente ajustado a modelos semánticos preestablecidos.

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

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

(Bordwell, 1995: 24-25)

Observamos, pues, que nos hallamos ante una serie de formulaciones sobre la significación pero no ante una reflexión sobre cómo se construye esa significación en el interior del film, por medio de qué relaciones entre los elementos significantes. El autor habla de patrones y esquemas adaptados a valoraciones semánticas y estructura un orden de elaboración:

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

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

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

(Bordwell, 1995: 59-60)

Nos encontramos aquí con una posible deriva del significado, si, como reza el punto 4, la articulación de una demostración de la interpretación es un proceso *a posteriori*. Desde luego no es nuestra intención restar validez a la propuesta de Bordwell, por otro lado muy elaborada y razonada, sino establecer que no responde plenamente a los criterios que nos hemos fijado como meta, tanto más cuanto que el esquema de "presentación" que establece es el siguiente:

La típica interpretación cinematográfica sigue el esquema que expuso Aristóteles y revisó Cicerón:

Introducción:

Entrada: Una introducción al tema.

Narración: Antecedentes; en la interpretación cinematográfica, una breve relación de la historia de un tema o una descripción o sinopsis de la película a examinar.

Proposición: La exposición de la tesis que se quiere demostrar.

Cuerpo:

División: Un desglose de los puntos que apoyan la tesis.

Confirmación: Los argumentos detrás de cada uno de los puntos.

Refutación: Destrucción de argumentos contrarios.

Conclusión: Revisión y exhortación emotiva.

Estos componentes pueden reorganizarse en cualquier texto crítico.

(Bordwell, 1995: 237)

Es esta una elaboración narrativizada que es válida, en términos generales, para el planteamiento de un discurso hermenéutico de desarrollo de los resultados pero no para la constatación de todo el proceso, aunque sería adaptable mediante el incremento del "cuerpo" de la exposición. En cualquier caso, nosotros optamos por una mayor transparencia y por la presentación explícita de todos y cada uno de los elementos, objetivables o no, por lo que nos aliamos mucho más con la propuesta de Stanley Cavell (1999: 218):

La asignación de significado a las posiciones y las progresiones de la cámara, y de si su movimiento en un caso de-

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

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

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

Para las teorías que valoran fundamentalmente la recepción del film, se trata de *interrogar la forma del film*, como texto, para buscar elementos de puesta en escena, de codificación o de tipo de imagen.

Desde los años sesenta las teorías de la recepción han nacido como reacción: 1) a las directrices de ciertas metodologías de tipo estructuralista que presumían de poder investigar la obra de arte o el texto en su objetividad como objeto lingüístico; 2) a la rigidez natural de ciertas semánticas formales anglosajonas que presumían de abstraerse de cualquier situación, circunstancia de uso o de contexto en la que los signos o los enunciados se emitían –era el debate entre la semántica de diccionario y la semántica de enciclopedia; 3) al empirismo de algunas aproximaciones sociológicas (Eco, 1991: 36-37, traducción nuestra)

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

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

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

Roger Odin (2000: 59), en su propuesta semiopragmática, llega a establecer hasta nueve modos de abordar la lectura del film en tanto

que espectador (lo cierto es que él mismo asegura que pueden ser más y que no siempre trabaja con estas premisas):

1. *Modo espectacular*: ver un film como espectáculo.
2. *Modo ficcionalizante*: vibrar al ritmo de los acontecimientos ficticios que se narran.
3. *Modo fabulador*: para extraer una lección del relato propuesto.
4. *Modo documental*: para informarse sobre la realidad de las cosas del mundo.
5. *Modo argumentativo/persuasivo*: para establecer un discurso.
6. *Modo artístico*: como la producción de un autor.
7. *Modo estético*: interesándose en el trabajo sobre la imagen y el sonido.
8. *Modo energético*: para vibrar al ritmo de las imágenes y los sonidos.
9. *Modo privado*: para reflexionar sobre las vivencias personales.

Indudablemente, cada posición espectatorial condicionará una dirección de sentido que afectará a las conclusiones del analista. Prefiero, por mi parte, no descartar ninguna de las posibilidades y trabajar con una meta unificadora de criterios.

Históricamente, el análisis fílmico se ha ocupado de tres grandes cuestiones (Montiel, 1999: 34-36):

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

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

Quizás la metodología que más ha brillado hasta el momento por los resultados obtenidos es la semiótica, en sus diferentes variantes e, incluso, acercándose a modelos propios de la teorías de campo, como el psicoanálisis (también muy aplicado por las teorías feministas).

La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, lo llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es en cambio aquella por la cual se intenta explicar por qué razones estructurales el texto podría producir aquellas (o bien otras, alternativas) interpretaciones semánticas.

Un texto puede ser interpretado tanto semánticamente como críticamente, pero solamente algunos textos (en general aquellos que cumplen función estética) prevén ambos tipos de interpretación (Eco, 1991: 49, traducción nuestra)

Un proceso semiótico siempre es triádico: o A o B está ausente, y si es posible considerar uno de los dos como signo del otro es sobre la base de un tercer elemento C, denominémoslo el código, o el proceso de interpretación puesto en marcha mediante el recurso al código (Eco, 1991: 317, traducción nuestra)

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

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

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

El objetivo del análisis también determina tipologías:

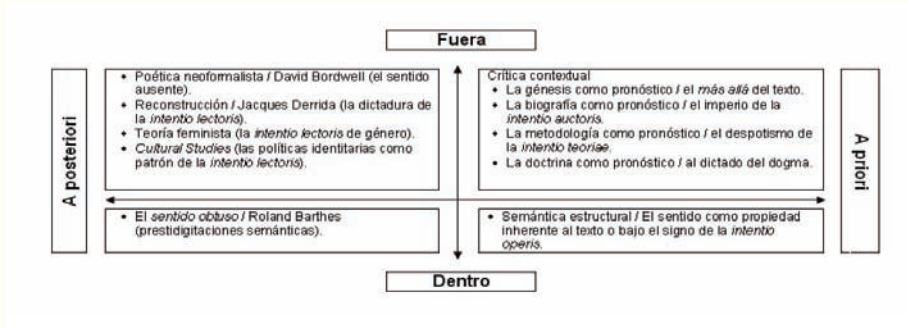
- El film como demostrativo de una teoría.
- El film en el seno de y como la obra de un cineasta. Idiosincrasias.
- El film mayor, obra reconocida, para abundar en sus direcciones de sentido.
- Análisis como espacio para habar sobre el placer de la interpretación de un film o teorizar sobre él (Noguez,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

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

- 1) El fragmento escogido para el análisis debe estar claramente delimitado como tal (coincidiendo con un segmento o subsegmento del film).
- 2) Debe ser en sí mismo consistente y coherente, atestiguando una organización interna suficientemente explícita.
- 3) Debe ser representativo del film en su totalidad. Esta noción no es absoluta y debe ser evaluada en cada caso par-

ticular en función del tipo de análisis y de aquello que se desea obtener en concreto (Aumont y Marie, 1988: 89)

En un diagrama, Imanol Zumalde (2006) ha resumido muy bien los diferentes métodos que afrontan el análisis fílmico:



Como puede comprobarse, el problema de base consiste en el punto de vista desde el que se aborda el estudio del texto. El trabajo desde el interior puede ser llevado a cabo atendiendo a los significantes y, en consecuencia, se dejaría hablar al film, en tanto que la voz del analista emerge por encima del propio texto en los casos de elucubraciones apoyadas en ese mismo significant pero con objetivos ajenos a él. En ambos casos, el privilegio del análisis está en la propia obra.

Enfrentados a este tipo de trabajo hermenéutico estarían los análisis que otorgan todo el privilegio de la interpretación a objetivos parciales vinculados a la situación contextual o ideológica del propio analista, o aquellos, de corte historiográfico las más de las veces, que privilegian los factores contextuales.

Ante este marasmo de opciones se impone la generación de un marco teórico ecléctico que debe respetar las dos premisas esenciales que ya antes habíamos expuesto:

**El analista no debe nunca hacer decir al
texto aquello que este no dice,
pero,
El analista no debe nunca impedir que el
texto diga aquello que dice no dicién-
dolo.**

2.3. Propuesta metodológica.

Desarrollaré a continuación una propuesta ordenada de análisis, a modo de modelo, pero sin voluntad reguladora alguna. Se trata de una posibilidad entre muchas que, en mi criterio, otorga las herramientas suficientes y permite obtener resultados eficientes. Seguimos, en gran parte, las orientaciones establecidas por Vanoye y Goliot-Lété en *Précis d'analyse filmique* (1992), por lo que no explicitaremos las referencias de página para evitar su aparición redundante a lo largo del texto. La ordenación, no obstante, y la disposición global del modelo, es propia.

Trabajaré sobre la base de algunos análisis completos, concluidos y publicados, que, en este caso, forman parte de la colección *Guías para ver y analizar...*, de *Nau Llibres* y *Octaedro*, ya que reúnen los requisitos más adecuados para un seguimiento del tipo de análisis que propongo, tal como señalaba al comienzo de este texto. La elección se debe a que su acceso es viable, tanto por lo que respecta a los libros como a los films en formato DVD, y aportan elementos de reflexión cinematográfica a la par que discursiva.

Los trabajos a realizar por el analista pueden inventariarse con un matiz cronológico, cuestión que facilita el necesario orden. Se pueden así distinguir varias fases:

- Documentación.
- Descripción.
- Elaboración.
- Interpretación.

Debe entenderse por interpretación la puesta a punto de un mecanismo reflexivo que tiende a la comprensión argumentativa del texto y no la extracción de él de una supuesta e inequívoca verdad interpretativa, puesto que ello implicaría un índice de normatividad que no tiene por qué tener (su consecuencia más nefasta sería que el análisis pudiera entenderse como la interpretación verdadera).

Las cuatro fases que hemos etiquetado son independientes del proceso de redacción del análisis (y téngase en cuenta que sería factible que este fuera en un soporte audiovisual y no necesariamente escrito), de tal forma que la fase de documentación y la de descripción pueden simultanearse con la redacción de documentos luego utilizables o, ¿por qué no?, con la de elaboración, aunque esta sea parcial. De hecho, lo importante es comprender que el proceso analítico es dialéctico y que no se trata de mantener un orden inamovible: cuando vemos un film, la interpretación comienza desde su mismo inicio y es inseparable del resto de vínculos con él.

Fase previa	Fase descriptiva	Fase descriptivo-interpretativa	Fase interpretativa	Anexos
Documentación	Elaboración de instrumentos de análisis		Recepción	Otras informaciones
<i>Découpage</i>	Análisis textual		Interpretaciones ajenas	
Principio ordenador		Recursos expresivos	Interpretación global del analista	
Objetivos		Recursos narrativos		
		Enunciación		
		Otros recursos		

→ Redacción del análisis

Como puede verse, a partir de esta elaboración gráfica, hay todo un tiempo previo imprescindible de recopilación de información, de documentación, que hace posible la elaboración posterior. Por ello, la redacción del análisis comienza en el momento en que ya disponemos de una materia prima y de unas decisiones tendentes a sistematizar el trabajo en función de los objetivos fijados. Otra cuestión importante es que el “análisis textual” forme parte tanto de la fase descriptiva como de la descriptivo-interpretativa: efectivamente, se trata de una elaboración que no puede limitarse a la descripción si no quiere correr el riesgo de la tautología, es indispensable que el análisis textual se enriquezca con elementos interpretativos y abra puentes constantes con el resto del trabajo sobre el film.

En detalle:

1. Fase previa:

a) Recopilación de información documental:

- i. Condiciones de producción del film.
- ii. Situación contextual en el momento de su estreno.
- iii. Recepción desde su estreno a la actualidad.
- iv. Bibliografía.

b) *Découpage*: plano a plano, bien mediante la descripción de cada uno de ellos, bien (o además) mediante la captura de fotogramas (para trabajar con audiovisuales, parece más aconsejable esta segunda opción).

Dependiendo de los objetivos del análisis será o no necesario llevar a cabo un *découpage*. Del mismo modo, este puede descender al nivel del fotograma, del plano, o bien situarse en la escena o la secuencia. Se trata de una cuestión que solamente puede ser dilucidada una vez se ha establecido el nivel del análisis (por supuesto, no es lo mismo si se trata de un fragmento que si se trata de un film completo, o si queremos profundizar en aspectos relativos a la trama argumental o trabajar sobre elementos formales).

En el artículo *Description – Analyse*, publicado en *Ça Cinéma*, número 7-8, de mayo de 1975, Michel Marie inventariaba los elementos que, a su juicio, debían obtenerse a través del *découpage*:

- Numeración del plano, duración en segundos o número de fotogramas que lo componen.
- Elementos visuales representados: composición.
- Escala del plano, incidencia angular, profundidad de campo, objetivo fotográfico utilizado.
- Movimientos en el plano:
 - En campo, de actores u otros.
 - De la cámara.
- *Raccords* o pasos de un plano a otro: miradas, movimientos, cortes netos, fundidos, otros efectos.
- Banda sonora: diálogos, ruidos, música; escala sonora; intensidad; transiciones sonoras, encabalgamientos, continuidad / ruptura sonora.
- Relaciones sonidos / imágenes: sonidos *in*, *off*, *over*, fuera de campo; sonidos diegéticos o no diegéticos; sincronismo o asincronismo entre imágenes y sonidos.

c) Determinación de la existencia de principios ordenadores e inscripción o no en un modelo de representación determinado, según el tipo de film (si

corresponde a un género determinado) o su contexto de producción, tipo de soporte, formato, etc.

d) Decisión sobre los objetivos concretos del análisis (gesto semántico), de acuerdo con el uso que se va a hacer de él (institucional, docente, divulgativo, etc.) y la posición adoptada por el analista: ¿se trata de una profundización a partir del significante o bien de una utilización tangencial para cubrir otras metas, como el apoyo a planteamientos teóricos o la ilustración de un concepto ético, social o político?

2. Fase descriptiva:

Generación de instrumentos de análisis:

- i. Segmentación.
- ii. Descripción de imágenes.
- iii. Cuadros, gráficos, esquemas.
- iv. Fotogramas.
- v. Extractos.
- vi. Croquis, bandas sonoras, etc.

Plasmación escrita del análisis:

- i. Ficha técnica y artística.
- ii. Parámetros contextuales (1: primera aproximación de aspectos parciales relativos a la producción y su tiempo histórico)
 1. Contexto de la producción: condiciones socio-económicas.
 2. Contexto socio-político.
 3. Inscripción o no en un modelo de representación.
- iii. Análisis textual:
 1. Sinopsis.
 2. Estructura.
 3. Secuenciación o análisis textual propiamente dicho: aquí comienzan a aparecer elementos de relación entre los distintos parámetros (primera fase del proceso interpretativo)

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

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

Al hablar de secuenciación y perfiles secuenciales, conviene matizar para establecer de qué elementos estamos hablando.

Así:

Secuencias (parámetros fílmicos):

- Escena o secuencia en tiempo real. Duración proyección = duración ficcional.
- Secuencia ordinaria: continuidad cronológica con elipsis temporales.
 - Secuencia alternada.
 - Secuencia en paralelo.
 - Secuencia por episodios: evolución en planos separados por elipsis.
 - Secuencia collage (en *accollade*)
- Parámetros de puesta en escena:
 - Exterior o interior.

- Día o noche.
- Visuales / dialogados.
- De acción, movimiento, tensión / inacción, inmovilidad, paro...
- Íntimos / colectivos, públicos.
- Con un personaje / con dos personajes... grupos.

Perfiles secuenciales:

- Número y duración de las secuencias (permite comparar entre films)
- Encadenamiento de las secuencias (rápido o lento, por corte, por figuras de demarcación -fundido, encadenado, efectos...-, encadenamiento musical o sonoro, cronología, causa-efecto, continuo-discontinuo...)
- Ritmo inter e intrasecuencial.

3. Fase descriptivo-interpretativa (Análisis de los recursos expresivos y narrativos, en el interior del análisis textual y, posteriormente, como elementos específicos):

1. Recursos expresivos:

a) Componentes del plano.

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

b) Relaciones entre sonido e imagen:

- Cuatro materiales de la expresión sonora: silencio, palabras, ruidos y músicas.

- Tres tipos de relación entre sonido e imagen: *In, over, off*.
- Registro de sonido:
directo, postsincronizado, mezclas; sincronismo, asincronismo o no sincronismo, encabalgamientos, contrapunto, etc...
- Escritura y registro de diálogos:
no escritos, improvisados en registro directo; escritos, aprendidos y tomados con registro directo; escritos postsincronizados; doblados.

2. Recursos narrativos:

- a) Relato, narración, diégesis.
- b) Personajes y trama.
Narrador e instancia narratorial.
- c) Relaciones personaje-narrador.
- d) Punto de vista y punto de escucha:
 - Desde un punto de vista visual:
de dónde, de dónde se toma, dónde se sitúa la cámara.
 - Desde un punto de vista narrativo:
quien narra, quien ve, de qué punto de vista narra.
 - Desde un punto de vista ideológico:
opinión de la mirada y su manifestación.
 - Lo mismo para el sonido: de dónde, quien escucha...
- e) Distinción entre objetivos y subjetivos.
- f) Enunciación fílmica.

3. Otros recursos expresivos y narrativos.

4. Fase interpretativa:

(Ver página siguiente)

4. Fase interpretativa:

a) Parámetros contextuales (2: elementos relativos a la recepción del film).

Recepción del film, desde su estreno hasta la actualidad.
Interpretaciones ajenas.

b) Interpretación del analista: ajustada a los objetivos trazados, puede incluir juicios de valor de todo tipo, planteamientos ideológicos, etc. Siempre tendrá que tener en cuenta la base descriptiva para no caer en la deriva de sentido o en interpretaciones aberrantes.

5. Otras informaciones de interés (actores, técnicos, etc.)

6. Anexos.

3. ANÁLISIS APLICADO.

Se deduce de todo lo anterior que muchos de los planteamientos hechos pueden resultar conflictivos y que hay una distinción importante entre aspectos parciales de los análisis y aspectos generales, totalizadores o ejemplificadores. Es por ello que pongo a disposición del lector la página web en la que pueden encontrar todos los textos –salvo libros, por razones obvias– que he ido escribiendo en los últimos años y que, en muchos casos, utilizan este tipo de herramientas para desarrollar su argumentación, bien sea a partir de análisis específicos, monográficos, de los estilemas de un film o de un realizador, parciales, etc...

La página web puede ser consultada en esta dirección:
<http://apolo.uji.es/fjgt>

Los textos breves más representativos serían los siguientes:

- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO Javier, "*The Curse of the Cat People*: Presencia de "lo siniestro" (Breves apuntes)", en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 33, La Laguna, 2000 (Internet con ISSN: 1138-5820)
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "*Tren de sombras*, de José Luis Guerín. El cine en estado puro", en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, núm. 9, La Laguna, Ateneo de La Laguna, 2000. Págs. 154-163.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "El espacio diegético en *The Miller and the Sweep* (George Albert Smith, 1898)", en *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*, Girona, Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona., 2001. Págs. 141-150.
- COMPANY RAMÓN, JUAN MIGUEL y GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "*Pere Portabella*: Destrucción de universos míticos en el seno del franquismo" en EXPÓSITO, MARCELO (COORD.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia, Ediciones de la Mirada y Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2001, págs. 51-73
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "*Travelling sobre un cielo negro*", ponencia en *La realidad interpretada: las mujeres y el cine*. Universidad Carlos III, Madrid. URL:
http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/javier_gomez.html

- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Fassbinder o la fuerza de las formas", en *Cuadernos de Filmoteca Canaria*, núm. 12: *Rainer Werner Fassbinder*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria - SOCAEM, 2003. Págs. 17-20.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "De la pasión íntima (*In The Mood for Love*) a las pasiones cotidianas (*Yi-Yi*): dos ejemplos de transmutación discursiva en las nuevas cinematografías de Extremo Oriente", en COMPANY, JUAN MIGUEL (EDITOR), *El cine y las pasiones del alma*, Madrid, Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, Febrero, 2003. Págs. 355-372.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Cine e imperio tecnológico: de Blade Runner a Matrix", en MURO, MIGUEL ÁNGEL (EDIT.), *Arte y Nuevas Tecnologías*, Universidad de La Rioja y Monasterio de San Millán de la Cogolla, Logroño, 2004. Págs. 569-585.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "¡Bienvenido Mister Bush! Decorados de ficción y engaños colectivos", en VV.AA., *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2004, págs. 167-185.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Algunos estilemas en la obra de Theo Angelopoulos: *mise en abîme*, elipsis y fuera de campo", en SANDERSON, JOHN D., *Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante, 2005, págs. 21-38.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Tiempo y narración en la imagen fotográfica. Algunas reflexiones en torno a lo inmóvil" en LÓPEZ LITA, RAFAEL, MARZAL FELICI, JAVIER Y GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (EDS.), *El análisis de la imagen fotográfica*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "*The Searchers* como paradigma del cine de John Ford. Para una lectura de la ausencia", en MARZAL FELICI, JAVIER Y GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (EDS.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 2007.

Por lo que respecta a los libros, serían los siguientes:

- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Guía para ver y analizar "Arrebato"*, Valencia, Nau Llibres y Octaedro, 2001.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Guía para ver y analizar "Al final de la escapada"*, Valencia, Nau Llibres y Octaedro, 2006.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Wong Kar-wai. Grietas en el espacio-tiempo*, Madrid, Akal, 2008.

Para concluir, aunque se trate de una aproximación parcial, reproduzco a continuación análisis aplicados orientados a la reflexión sobre

la elipsis y el fuera de campo que pueden encontrarse en: Gómez Tarín, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.

Estos análisis corresponden a la sección final de la tesis y no han sido publicados anteriormente, salvo de forma parcial o bien como referente para otro tipo de reflexiones. Se limitan a presentar algunos aspectos de cuatro films que considero especialmente relevantes en la medida en que adquieren un carácter modélico para la ejemplificación de la tipología a desarrollar, con la ventaja añadida de que se abordan los films desde perspectivas muy diferentes, incluso a nivel de estilo. Se trata de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), *La mirada de Ulises* (Theo Angelopulos, 1995), *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) y *Funny Games* (Michael Haneke, 1997).

No se intenta aquí un estudio en profundidad ni de carácter diacrónico, aunque se haya ordenado por fechas; de todos ellos se han hecho los *découpages* plano a plano aunque, por razones evidentes, no se adjuntan. Debe indicarse que se trata de buscar en ellos elementos relevantes para la teorización del fuera de campo y la elipsis, por lo que la introducción de un gesto semántico específico es patente.

Arrebato (Iván Zulueta, 1979)

Una de las principales características de *Arrebato* es precisamente su *distancia* con respecto a los modelos hegemónicos del cine y a lo que denominamos, siguiendo a Noël Burch, el *Modo de Representación Institucional (M.R.I.)*. En la estructura clásica, la linealidad (relación sucesiva de causa-efecto) y la clausura narrativa se constituyen en elementos básicos no renunciables. Es precisamente la compleja trama diegética de *Arrebato* y su indeterminación final lo que hacen de este film un buen ejemplo de superación de los modelos dominantes, si bien es cierto que no hay una voluntad específicamente rupturista, ya que Iván Zulueta pretende contar una historia que sí obedece a los parámetros causa-efecto y, además, se sitúa abiertamente en modelos genéricos. Es el discurso, que pone en pie el relato (¿la forma?), el que se aleja de la vía canónica.

Nuestro primer acercamiento consiste, pues, en establecer una estructura que nos permita acceder a todas las partes del film de manera individualizada. Para ello, siguiendo una concepción que quizás resulte excesivamente clásica, hemos separado tres grandes bloques (presentación, desarrollo y desenlace) que obedecen al modelo aristotélico y, dentro de ellos, las diferentes secuencias y escenas. Ahora bien, los conceptos de *secuencia* y *escena* deben ser matizarlos.

Es habitual la consideración de secuencia como un todo relacionado en cuyo seno tiene lugar una acción componente de la trama y "entendemos por trama el objeto específico de la actividad narrativa, es decir, del arte de contar y de seguir una historia para llevarla del comienzo a través del medio hasta su conclusión. Esta intelección de la trama, como hemos dicho, combina la secuencia y la consecuencia, o, por decirlo de otro modo, articula una dimensión cronológica y otra configurativa" (Ricoeur, 1999: 158).

Arrebato nos presenta un problema inicial: la madeja discursiva no puede deshilvanarse sin atender a un principio estructural que privilegia la inserción de las voces narrativas a través de un juego constante entre la temporalidad más racional y la intemporalidad (o, mejor, atemporalidad). La imbricación de relatos dificulta aparentemente la linealidad secuencial.

Podemos entender que “la escena es tanto un segmento separable como el eslabón de una cadena. Como tal, se puede considerar que la escena tiene dos fases más o menos diferenciadas, la exposición y el desarrollo. Estas fases organizan todos los sistemas narrativos en funcionamiento: causalidad, tiempo y espacio” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 113). Pero esta concepción de la escena tampoco nos ayuda para ejercitar nuestro proceso estructurador. Desde la posición que hemos adoptado, consideramos como secuencia a un bloque narrativo coherente, sin exigirle radicalmente que cumpla el requisito de exposición – desarrollo pero sí su enmarcamiento en el seno del discurso narrativo; esto nos permite introducir en el interior de una misma secuencia escenas provenientes de espacios y/o tiempos diferentes (algo que demanda sin lugar a dudas la obra que analizamos). La escena, pues, está formada por elementos tan sutiles como las inserciones de otros espacios (por ejemplo, las referidas a la tienda de revelado, que, evidentemente, no pueden ser extraídas de una secuencia global de mayor amplitud). Por ello, nos resulta mucho más útil esta otra definición: “Se puede definir la *historia* como “el significado o el contenido narrativo (incluso si ese contenido es, en algún caso, de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental)”. [...] La idea de historia no presupone la agitación: implica que se trata de elementos ficticios, surgidos de lo imaginario, ordenados los unos en relación con los otros a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final, para acabar formando un todo coherente y la mayor parte del tiempo enlazado. Hay

en cierta manera un “fraseado” de la historia, dado que se organiza en *secuencias de acontecimientos*” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 113).

Desde esta perspectiva, trabajamos con la estructura del relato que desarrollamos a continuación:

1. Presentación.

1.1. Pedro P. y títulos de crédito iniciales (*planos 1 a 10*).

1.2. José Sirgado en la sala de montaje (*planos 11 a 42*).

[en ambos casos cine: reflexión sobre los formatos]

2. Desarrollo.

2.1. José Sirgado al encuentro de su destino.

2.1.1. Calle [nexo] (*planos 43 a 61*).

2.1.2. Vivienda.

2.1.2.1. Portería (*planos 62 a 64*).

2.1.2.2. Ascensor (*plano 65*).

2.1.2.3. Interior:

Salón y dormitorio (*planos 66 a 88*).

Baño (*planos 89 a 93*).

Salón y dormitorio (*planos 94 a 116*).

Baño (*planos 117 a 127*).

2.1.2.4. Ritual de la heroína (*planos 128 a 154*).

2.1.2.5. Posesión.

2.1.2.5.1. En la cama, con Ana. Toma el batín.
(*planos 155 a 156*).

2.1.2.5.2. En el sillón del salón. Relato de Pedro P
(*planos 157 a 159*).

2.2. Viaje con Marta (salto a más de un año antes).

2.2.1. Vehículo estrellándose [nexo] (*planos 160 a 168*).
(*el 163 y el 168 vuelven a Sirgado*).

- 2.2.2. En el coche, con Marta (*planos 169 a 205*).
- 2.2.3. Llegada a la casa de la tía de Marta.
 - 2.2.3.1. Exterior (*plano 206*).
 - 2.2.3.2. Interior (*planos 207 a 208*).
- 2.2.4. Habitación de José Sirgado. Espejo. (*planos 209 a 210*).
- 2.2.5. Café y televisión (*planos 211 a 272*)
[*273 y 275 en el baño*].
- 2.2.6. Primera relación con Pedro P.
 - 2.2.6.1. Habitación de José Sirgado (*planos 276 a 323*).
 - 2.2.6.2. Los dominios de Pedro P.
 - 2.2.6.2.1. Pasillo (*planos 324 a 325*).
 - 2.2.6.2.2. Habitación (*planos 326 a 391*).
- 2.3. Regreso al presente [nexo].
 - 2.3.1. Los labios de Ana (*planos 392 a 413*).
 - 2.3.2. Ensoñación (vampirización) [nexo]
(*planos 414 a 423*).
No obstante, 415 y 419 vuelven a él.
- 2.4. Regreso al pasado [nexo].
 - 2.4.1. La experiencia de Ana y la heroína (salto)
(*planos 424 a 435*).
 - 2.4.2. Compra del temporizador por Sirgado
(*planos 436 a 437*).
 - 2.4.3. Disfrute del temporizador por Pedro P.
(*planos 438 a 447*).
- 2.5. Viaje con Ana.
 - 2.5.1. En el coche (*planos 448 a 455*).
 - 2.5.2. Encuentro con la tía de Marta (*planos 456 a 470*).
 - 2.5.3. En la casa.
 - 2.5.3.1. Exterior y pasillo ventanal (*planos 471 a 477*).
Corresponden al pasillo interior el 473, 475 y 477.

- 2.5.3.2. Interior.
 - 2.5.3.2.1. Teatro infantil (*planos 478 a 483*).
 - 2.5.3.2.2. Habitación: Pedro y Ana (Betty Boop).
(*planos 484 a 540*) —*mismo espacio*—.
 - 2.5.3.2.3. Películas de Pedro (*planos 541 a 582*).
- 2.6. Presente y pasado-presente
 - 2.6.1. Drogas y Betty Boop (*planos 583 a 656*) -*enlace*—.
 - 2.6.2. Proyección (*planos 657 a 711*) -*mismo espacio*—.
(*múltiples regresos a José Sirgado*).
 - 2.6.3. Visualización impersonal del relato en “off”.
 - 2.6.3.1. Los fotogramas perdidos.
Pedro P. (*planos 712 a 720*).
Tienda (*planos 721 a 723*).
Sirgado (*planos 724 a 731*) -*excepto 730*—.
 - 2.6.3.2. Gloria como testigo (*planos 732 a 774*).
 - 2.6.3.3. Salida nocturna (vídeo clip).
 - 2.6.3.3.1. Exterior (*planos 775 a 785*).
 - 2.6.3.3.2. Interior (*planos 786 a 787*).
 - 2.6.3.3.3. Ascensor (*planos 788 a 789*).
 - 2.6.3.3.4. Escalera (*planos 790 a 793*).
 - 2.6.3.4. La cámara vs Pedro P. (*planos 794 a 806*).
 - 2.6.4. Regreso a Sirgado (*planos 807 a 811*).
 - 2.6.5. Regreso a Pedro P. (*planos 812 a 833*)
-*tienda en 818*—.
 - 2.6.6. Regreso a Sirgado (*planos 834 a 838*).
 - 2.6.7. Regreso a Pedro P. (*planos 839 a 845*).
 - 2.6.8. Regreso a Sirgado. (*planos 846 a 869*).
- 3. Desenlace
 - 3.1. Desaparición de Marta (*planos 870 a 911*)
 - 3.2. Regreso a Sirgado (*planos 912 a 920*)
 - 3.3. Regreso a Pedro P = Títulos (1.1, acelerado)

(planos 921 a 937).

Parte como títulos de 921 a 928.

3.4. Desaparición de José Sirgado.

3.4.1. Interior vivienda *(planos 938 a 959a).*

3.4.2. Plaza junto al edificio de Pedro.

(planos 959b a 959c).

3.4.3. Vivienda de Pedro *(planos 960 a 976).*

3.4.4. Tienda de revelado *(plano 977).*

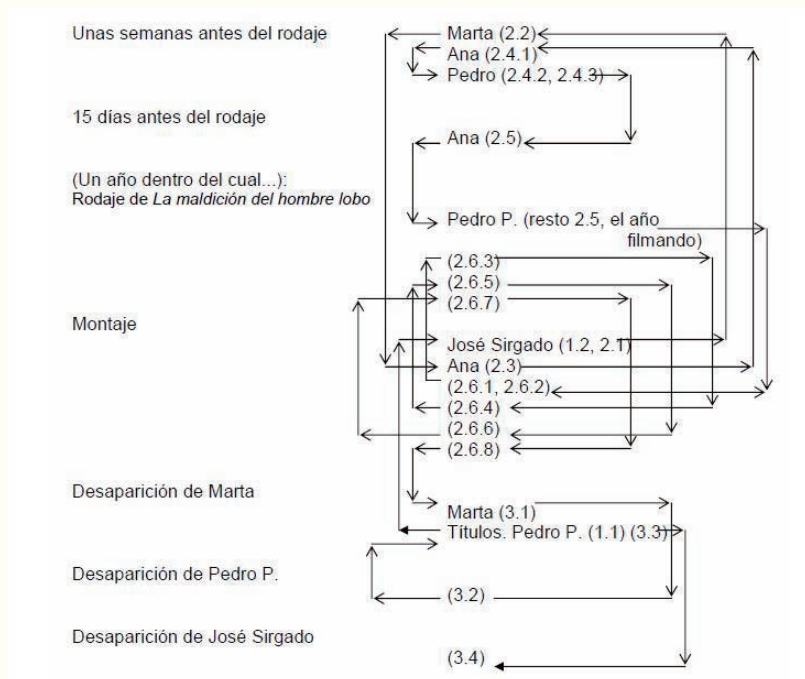
3.4.5. Paso del tiempo *(planos 979 a 985).*

3.4.6. Tienda de revelado *(planos 986 a 987).*

3.4.7. Desaparición y/o muerte *(planos 988 a 1071).*

En el cine clásico, al decir de Bordwell y Thompson (1995: 262), “el estilo continuo pretende presentar una acción narrativa, es principalmente mediante el manejo del espacio y el tiempo que el montaje fomenta la continuidad narrativa. En el estilo continuo, el espacio de una escena se construye de acuerdo con lo que se denomina *eje de acción (...)* *Asegura un espacio común de un plano a otro... Asegura una dirección constante en la pantalla...*”. Esta linealidad, fruto de la relación causa – efecto, se extiende habitualmente a lo largo de todo el film. El cine de la Modernidad (y en él podemos encajar *Arrebato*) no se somete a tales pautas y hace del *continuum* espacio-tiempo uno de los elementos esenciales de su juego discursivo.

La estructura que hemos confeccionado responde a la visión continua de la película, ahora bien, la diegética se rige por otros parámetros que podemos ordenar de otra forma, de acuerdo con un principio de temporalización:

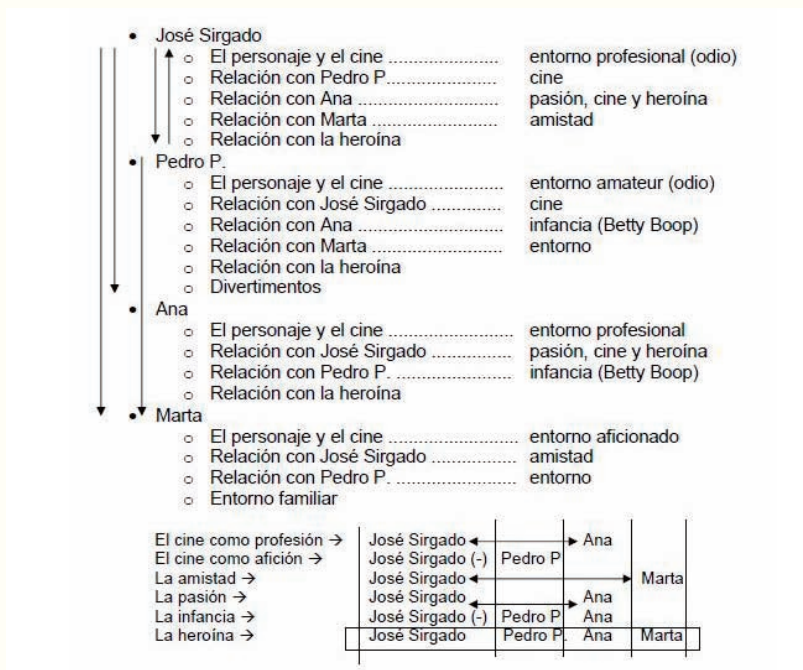


Es decir, que el orden diegético del relato sería:

1. Sirgado viaja con Marta para ver la casa de su tía (2.2)
2. Sirgado hace el amor con Ana y la introduce en la heroína (2.4.1)
3. Sirgado compra el temporizador y Pedro lo usa (2.4.2 y 2.4.3)
4. Viaja con Ana para ver a Pedro (2.5) [15 días antes del rodaje]
5. El año de Pedro a través de sus films (parte final de 2.5) [un año]
6. Descubrimiento de la ausencia de fotogramas (2.6.3, 2.6.5, 2.6.7)

7. La desaparición de Marta (3.1, 3.3 –que es igual que los títulos: 1.1-)
 8. Acabando el montaje (1.2)
 9. Sirgado hacia y en su casa (2.1)
 10. Ana y sus labios (2.3)
 11. Drogas y Betty Boop (2.6.1)
 12. Proyección (2.6.2)
 13. Sirgado (2.6.4, 2.6.6, 2.6.8)
 14. Desenlace (3.2, 3.4)
- (Independientemente de algunas intemporalidades)

Antes de comenzar a reflexionar sobre los aspectos del film que más nos interesan en nuestra teorización, y precisamente para ayudarnos en tal labor, conviene tener en mente el diagrama de relaciones diégticas en que se integran los personajes.



Desde el punto de vista narratológico, el problema con que nos encontramos es que *Arrebato* no nos permite partir de una posición canónica (la que respetaría el M.R.I.) ni de otra que fuera radicalmente contraria. Ante el fenómeno de la relación *autor* $\leftarrow \rightarrow$ *texto* $\leftarrow \rightarrow$ *lector*, sabemos de la fuerte implicación personal de Zulueta en el artefacto y su fabricación prácticamente artesanal, también hemos comentado que las estructuras fílmicas parten de una concepción clásica; sin embargo, el film nos llega rodeado de una aureola de fascinación y cierto hermetismo aparente. Vamos a subrayar el adjetivo *aparente*, porque la obra de Zulueta no es, ni mucho menos, hermética; responde, eso sí, a una concepción muy personal del cine como materia (en su fisicidad tanto como en su plasticidad), pero hay una entrega personal poco común, una entrega que siembra de índices el texto: todo código ha sido previamente establecido. El supuesto reto interpretativo pierde importancia cuando constatamos que el film no esconde nada, solamente manifiesta, *hace ver*.

Necesitamos, pues, revelar las instancias enunciativas, múltiples en este caso. Siempre tenemos la del autor, entendida habitualmente como enunciación, pero que podríamos considerar como alguien que se sitúa más allá del relato, dando al narrador en el film, si lo hay, la dimensión de enunciación delegada. Esa enunciación delegada se manifiesta explícitamente, diegéticamente, pero la auténtica enunciación, la del autor, aparece mediante el discurso, está en el significante.

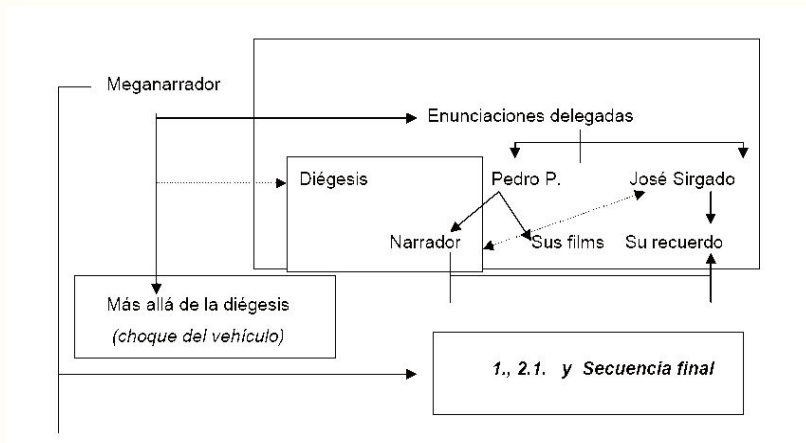
¿Qué sucede en *Arrebato*?. ¿Quién narra y cuáles son las instancias enunciativas?

- Un meganarrador (*grand imagier*), que construye una mirada omnisciente, correspondiente al autor. Es el autor implícito, la mirada fílmica, que nos permite ver desde

los títulos a Pedro P. generando su (otra) narración. De él depende toda la construcción discursiva (incluso la de la enunciación delegada) porque es el ente que asegura una forma plástica, la conjunción de la puesta en escena y la puesta en serie.

- Una enunciación delegada, que cobra vida con el relato de Pedro P. A partir del momento en que José Sirgado escucha la cinta magnetofónica de Pedro, su narración pasa a ser el eje vertebrador. Ahora bien, este narrador *cede* su enunciación a Sirgado en múltiples ocasiones y, en esencia, es su visión (la rememoración) la que actúa como enunciación delegada. Esta es la complejidad narrativa del film: dos enunciaciones delegadas actúan simultáneamente y se interfieren. Así, podemos subdividir las entidades narrativas:
 - Pedro P. como narrador (voz y ente).
 - Sirgado como narrador (recuerdo superpuesto sobre la voz de Pedro).
 - Pedro P. como enunciación plena: sus películas en Súper-8 mm.
- Otra enunciación delegada, la de José Sirgado, a través de la irrupción del pasado. La voz de Pedro actúa como detonante, pero es Sirgado el que *mira* sobre el esquema de sus recuerdos.

Gráficamente:



Vamos a tomar como referencia dos momentos muy concretos del film: la escena 2.2.1. (Vehículo estrellándose. Nexo conceptual) y la 2.6.2., cuando la voz en *off* de Pedro P. se subsume en otra enunciación no definida.

Hemos hablado de una enunciación omnisciente (meganarrador) que se da siempre en los textos cinematográficos. Esta *presencia* obedece a muy diversas parcelas de la implicación autoral en el film; en líneas generales, responde a un borrado enunciativo, a una *ocultación*, pero en otros casos se da como manifestación: parece evidente que el narrador omnisciente genérico no es el mismo que el que se manifiesta en la secuencia del choque frontal del vehículo, aunque sus atributos enunciativos sean idénticos. Nos encontramos en ambos casos ante un narrador omnisciente, pero es claro que la desviación se produce en el proceso de identificación; el meganarrador responde a la posición de la cámara (a una identificación primaria) siempre y cuando ésta se integre en la diégesis, se disuelva en el espacio habitable; si, por el contrario, aun siendo omnisciente, se aleja de la habitabilidad de ese espacio, se produce un efecto de extrañamiento y la enunciación queda al descubierto, se constituye en marca.

En la escena que nos ocupa, hay una separación absoluta con el progreso diegético, aunque la voz en *off* suture el contexto; el choque frontal del vehículo con la enorme piedra sobre la carretera no responde a un recuerdo del personaje (que ha iniciado en ese momento la rememoración del viaje con Marta) sino a una “explosión” sensitiva que es fruto del choque que produce el regreso de Pedro, a través de su voz en el magnetófono, y de la situación límite que el personaje vive en su entorno cotidiano. La violencia enunciativa no está tanto en la interpretación que hagamos de ella, como una conceptualización que tiene que ver con la proyección mental del personaje o una intervención autoral, cuanto en la absoluta indeterminación de este proceso hermenéutico. La respuesta a *¿quién narra?* se hace imposible porque puede ser:

1. Un recuerdo de José Sirgado perteneciente a otro espacio y tiempo (desconocido para el espectador) que se ajusta a la situación narrada y toma cuerpo en ese instante.
2. Una metaforización del impacto que produce a José Sirgado la voz de Pedro en el magnetófono (regreso brutal del pasado). En este caso la imagen no responde a un acontecimiento real, sino a una escenificación fruto de la elucubración mental del actante.
3. La misma metaforización, insertada en la narración por la enunciación autoral (el meganarrador). En este supuesto se trataría de un montaje conceptual que impregna de sentido una transición fílmica pero está en realidad fuera de la diégesis.

Optamos por esta tercera interpretación. El efecto de extrañamiento (*ostranenie*) coloca al espectador lejos de la identificación con el protagonista o cualquier otro de los personajes y abre su recepción a nuevas posibilidades: no le integra sino que le hace partícipe. A lo largo del

film se dan múltiples registros de este tipo (quizás no tan evidentes) y todos ellos contribuyen al distanciamiento del espectador, quebrando la pulsión escópica e induciendo hacia una mirada diferente.

El otro ejemplo, el que se da en 2.6.2., es mucho más complejo porque evidencia la fragilidad de la voz en *off* como ente narrador. Pedro P. ha sido hasta ese momento el hilo conductor pero las imágenes respondían al recuerdo de José Sirgado, ambas narraciones fluían simultáneamente; en realidad, Pedro no estaba narrando sino apoyando con su texto la narración de Sirgado.

La confluencia entre José Sirgado y Pedro es absoluta en el momento en que aparece el fotograma rojo y la voz en *off* reclama la vuelta atrás para revisarlo con calma. Pedro está transfiriendo a Sirgado un conocimiento que a partir de ese instante será su mayor deseo. La narración en *off* prosigue pero en el plano 713 se produce un absoluto desajuste con el ente enunciador, a través de un encadenado que nos lleva a la visión de Pedro manipulando la cámara; si hasta ese momento la representación tenía lugar por la rememoración de Sirgado, a partir de aquí es la escenificación de la narración de Pedro; Pedro asume por completo su función enunciativa y lo que vemos ya no responde en ningún caso a la ensoñación de José Sirgado ni su visión, hemos regresado a un ente omnisciente que, en realidad, está mostrando en imagen la narración de Pedro P.

¿Qué ve José Sirgado en la proyección durante ese tiempo, puesto que la diégesis mantiene su *mirada* aunque lo haga de forma elíptica? Aquí se hace patente que la visión de Sirgado no puede en modo alguno coincidir con la del espectador; su conocimiento se da a través del sonido en *off* (se supone que la cinta sigue en marcha) pero se ha producido una *suspensión temporal* dentro de la que va a tener lugar una parte del relato de Pedro.

Como podemos apreciar, se ha transferido a la cámara el punto de vista (que sería el que lógicamente respondería a la proyección en la casa de José Sirgado), pero en 714 se ha negado, ha pasado a ser el de Pedro P. (situacional) y, más concretamente, un punto de vista omnisciente que ya no corresponde a la función de ese narrador compartido; ahora el narrador es Pedro P. (enunciación delegada) y el punto de vista es omnisciente. El problema es establecer a quién se dirige ese narrador, puesto que a lo largo del film su voz atiende a la presencia de José Sirgado y la representación está vehiculada por la mirada de éste. Ahora la mirada correspondería al meganarrador, poniendo en escena el texto de Pedro P. para el espectador; sin embargo, el espectador nunca ha mantenido a lo largo del film ninguna relación directa con Pedro P.

Hemos de pensar, en consecuencia, en una ampliación informativa que se está suministrando directamente al espectador. Una vez más, el efecto de extrañamiento tiene lugar, aunque hemos de convenir que, a lo largo del film, se han sentado las bases que permiten compartir esta posición espectral: así, cuando Ana y José Sirgado llegan a la casa de Pedro P., la enunciación no tiene escrúpulo alguno en presentarnos un plano de Pedro mirando por el ventanal *desde el interior*, imposible en el recuerdo de Sirgado; ítem más, cuando Pedro hace uso del temporizador que le ha regalado Sirgado.

Precisamente, las ambigüedades enunciativas que hemos venido comentando tienen su refrendo en las múltiples ocularizaciones que se producen en la película, una de cuyas muestras más emblemáticas sería el contraplano desde el techo de la habitación, plano que devuelve la mirada de Sirgado pero cuyo punto de vista es imposible porque ni siquiera corresponde a un ente antropomórfico sino a una posición en el espacio puramente abstracta.

Lo cierto es que, a partir de las teorizaciones de Genette y Jost sobre los elementos narratológicos, y aplicándolas al cine, muchas de las dificultades que nos presenta *Arrebato* se convierten en constataciones de una gran riqueza narrativa.

Con estas premisas, el relato en *off* de Pedro P. se integra en la enunciación de José Sirgado que, a su vez, es puesta en escena desde una focalización espectadora en cuyo seno las ocularizaciones son muy diversas. Y esto nos lleva a explicitar algunos ejemplos paradigmáticos:

Ocularización 0 → La acción de los personajes es seguida habitualmente mediante panorámicas; éstas no responden a una mirada concreta de uno u otro personaje, sino que son movimientos de acompañamiento que economizan la fragmentación del espacio.

Ocularización Interna Primaria → Se da en algunos planos de detalle en que las manos del personaje aparecen como parte de su visión. Es el caso de la preparación de la inyección de heroína, por ejemplo.

Ocularización Interna Secundaria → Muy frecuente, porque responde al punto de vista de los personajes en una relación preestablecida (sea campo – contracampo o por *raccords* de mirada). Está muy presente a lo largo de toda la película.

Ocularización Espectadora → Un ejemplo muy concreto lo tenemos en la secuencia en la casa de la tía de Marta, cuando Marta trae el café (escena 2.2.5.). Al cerrar la puerta, José Sirgado aparece frontalmente a la cámara y

tras él está Pedro P.; el espectador es informado de esa presencia, pero para el personaje no es todavía visible.

Una singular riqueza de *Arrebato* la encontramos en las combinaciones que se producen entre focalizaciones y ocularizaciones (y, sobre todo, como veremos más adelante, en la fuerte relación entre sonido e imagen –que no necesariamente auricularizaciones-). Como es habitual en el cine clásico –y prácticamente en el cine, en general-, la focalización privilegiada es la espectadora, independientemente del ente enunciador y las diferentes ocularizaciones. *Arrebato* nos introduce en un esquema difícilmente tipificable ya que a la voz del narrador (Pedro P.) se superpone la enunciación delegada (José Sirgado) que precisa para su ejecución de esa voz; sin embargo, cuando Pedro se constituye en enunciación, las ocularizaciones basculan entre la espectadora (lo que ve el espectador) y la interna secundaria (lo que ve Pedro, y también el espectador, por supuesto); se produce ahí un desequilibrio entre los saberes del personaje principal y del espectador que es suturado por la información que brinda la voz en *off*.

Además, las filmaciones, las sucesiones de imágenes, el proceso de vampirización, responden a un punto de vista totalmente distinto: el de la cámara, que se manifiesta como ocularización interna primaria, después de una antropomorfización del artefacto. No olvidemos que la cámara cobra vida y la filmación no es sino una (re)producción de lo que ha acontecido ante ella o *por ella*; de la misma forma que el relato de Sirgado se apoya en el de Pedro –que lo justifica y le da forma-, el de Pedro se apoya (tiene su única justificación) en el de la cámara (el artefacto cinematográfico). La cámara no es ya un punto de vista sino *el* punto de vista, que construye un microcosmos de ficción en el que se sumerge la realidad, su visión no es la del meganarrador (siempre superpuesta) sino la del actante (el vampiro), que incorpora así al espacio mítico el resto del relato.

El complejo territorio que se habilita por las relaciones entre imagen y sonido, más allá de los elementos relativos al punto de vista, tiene un componente muy especial en la música que, en muchas ocasiones, resulta ser un mecanismo *reparador* de los fallos de sutura en el montaje analítico; nos referimos a una música que proviene de la misma banda sonora, más allá de la diégesis, no identificada con elemento alguno en el cuadro. No obstante, en *Arrebato*, esta función no ha sido prácticamente habilitada; la música se integra perfectamente como elemento discursivo de muy diversas formas:

1. *Función puntual y de subrayado* →

- a. Nota mínima en los títulos iniciales, que sólo surge cuando aparece el rótulo de *Arrebato* (y su consiguiente autoborrado), para mantenerse hasta la desaparición del nombre de Zulueta. Se trata de una puntuación que mantiene una nota final muy aguda, provocando una sensación de desasosiego. Acusmática. Esta misma nota se repetirá cuando en el seno del discurso fílmico se incorpore de nuevo esta secuencia (aunque con mayor celeridad por el acortamiento de los planos en el montaje), de tal forma que el borrado de los títulos será coincidente con el borrado diegético de la persona (Marta).
- b. Introducciones en forma de *momento* para crear un clima de suspense y/o acompañar a la aparición del personaje de Pedro P. o el extraño paquete con la cinta de vídeo. Acusmática. Aparecerá cuando el portero (Luis Ciges) indica que hay un paquete, en la alucinación de José Sirgado en la bañera, en cada "presencia".
- c. Notas en escala ascendente o descendente, simulando el paso de los dientes de un proyector. Acusmática. Se

da en momentos muy concretos: después de haberse drogado, al apropiarse del albornoz que lleva Ana, al ver a Pedro a través del televisor (ascendente, y no olvidemos que ahí la imagen se acelera), cuando Pedro se levanta detrás de Sirgado (ascendente), cuando Pedro se acaba de drogar (descendente), cuando Pedro muestra su filmación (ascendente), etc.

- d. Notas aisladas o micromelodías. Caso del estridente tono que se mantiene a lo largo de toda la llegada de José Sirgado a su casa, hasta la mirada hacia el techo. Acusmática. También cuando Pedro comenta a José Sirgado los aspectos sobre la pausa y le habla de las colecciones de cromos, o cuando Sirgado esnifa la droga junto a Marta (breve pasaje con escasas notas musicales).

En este sentido, pero procediendo del propio contexto, es decir, no acusmática, serían las notas musicales que llegan de un anuncio en el televisor contra la caspa y que coinciden, en su inicio, con la visión de los fotogramas al contraluz por parte de José Sirgado.

2. *Función emotiva* —> Fragmento de ópera de Wagner que acompaña el recorrido en coche por la ciudad de José Sirgado. Refuerzo de la importancia que para el personaje tiene el cine y que es extrapolado al espectador como avance del contenido metatextual del film (cine sobre cine). Comienza aparentemente como acusmática pero inmediatamente descubre su vinculación al aparato de radio en el vehículo; procede, pues, de un elemento presente en el cuadro.

Sin embargo, fragmentos de esta misma melodía van a incorporarse a escenas como la de Sirgado ante el espejo en

la casa de la tía de Marta, e incluso a planos como los labios de Ana o el descubrimiento de Pedro.

La primera vez que aparece se superpone a la frase "... *al cine le gusto yo*" y esa relación va a traspasarse a sus siguientes apariciones que, sistemáticamente, tienen que ver con el medio y donde siempre será acusmática.

3. *Función ensoñadora* → Melodía lúdica, mezcla de juguetes mecánicos y ruidos infantiles. Conecta a los personajes con su pasado, con un pretérito de inocencia; es la reivindicación de un mundo infantil en que la magia todavía podía existir. Este tema se va repitiendo en sucesivas ocasiones: al acompañar a Pedro a su cuarto, al sacar la muñeca Betty Boop, en la tienda de revelado, etc. Acusmática.

4. *Función de comparsa* → Secuencia 2.6.3.3. que hemos calificado como de vídeo-clip. La música, acusmática, es un acompañamiento de las imágenes.

5. *Función plástica discursiva* → En líneas generales, casi todos los momentos de fondos musicales cumplen funciones discursivas (función que sería compartida), pero se dan casos especialmente precisos:

- a. Sonido de tambores sobre los cromos de *Las minas del Rey Salomón*. Aquí es un refuerzo pero, al mismo tiempo, una añoranza del pasado.
- b. Puente de enlace entre la voz en *off* y la imagen en los momentos de indeterminación: notas en escala ascendente cuando la voz pregunta: "¿sigues con tu amiga?" (la imagen pasa al recuerdo de la iniciación en las dro-

gas de Ana); otro tanto acontece al preguntar José Sirgado: “¿te hablé de Pedro?” (escala descendente que lleva a la tienda en la que Sirgado compra el temporizador); en el mismo sentido, brevísimo corte operístico que enlaza con la voz de Pedro sobre un plano del cielo (se supone que lo está filmando) para seguir con el coche en que viajan José Sirgado y Ana.

- c. Indicativos que posteriormente son constatables: canción que interpretará Ana disfrazada como la Betty Boop y que aparece débilmente mientras se muestra el recuerdo de su primera experiencia con las drogas (momentos iniciáticos, como lo será también el del pasillo o el desplazamiento final de Sirgado a la casa de Pedro –*travelling* en el pasillo-).
- d. Música que suena en el tocadiscos (en tal caso, no acusmática) pero que ha empezado mucho antes en el discurso visual y que se mantendrá con un nivel muy bajo a lo largo de la secuencia en que Sirgado y Ana rompen definitivamente.

Hemos de constatar que algunas de estas intervenciones musicales son muy breves e incluso, en ocasiones, se cortan al cambio de plano, no asumen la condición de cobertura de nexos. Al final, cuando José Sirgado tiene que tomar la última decisión, las melodías surgen de nuevo y se van acumulando unas sobre otras hasta formar un “todo sonoro” que se disuelve en la misma nota aguda del principio (la de la desaparición).

Otro eje fundamental es el de las interrelaciones entre la voz y la imagen. Ya hemos venido apuntando a lo largo de anteriores análisis que *Arrebato* basa gran parte de su fuerza de fascinación en el uso de inserciones e implicaciones entre las diversas enunciacio-

nes, hasta el punto de confundirlas. Estableciendo como paradigma la secuencia 2.5.3.2.3, tenemos que señalar ya, y sin ningún género de ambigüedades, que es la intervención enunciativa del meganarrador (no lo olvidemos en su faceta de *megamostrador fílmico*) la que hace uso de los diferentes elementos sonoros para proceder a su conjunción por unión (sincronía) o desunión (asincronía). Como también hemos apuntado, “sonido” e “imagen” forman un todo indisoluble, lo que prueba que no son dos fuerzas discursivas jerarquizadas.

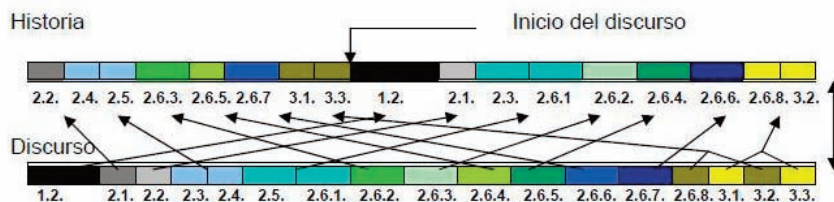
Mientras José Sirgado, sentado en su sillón abriendo el paquete de Pedro, intenta contener el enfado con Ana, la televisión está emitiendo un documental divulgativo sobre la luz eléctrica, del que apenas vemos algunos fragmentos, pero cuyo sonido nos llega plenamente. Es evidente que podemos juzgarlos como dos elementos independientes; la televisión sería un fondo para la acción, no formaría parte de la historia que se nos está narrando. Ahora bien, evitando la explicación casual, podemos mejorar sensiblemente la lectura del texto: José Sirgado está viviendo en un mundo de tinieblas, su vida cotidiana está definitivamente hundida, harto del cine que hace, sin objetivos. La llegada del paquete de Pedro es un revulsivo, pero también –lo anticipa así la televisión– la luz que necesita para iluminar su futuro: ahí, parece decirle, está todo lo que necesitas; ábrelo (“devóralo”, como dice el *off* de Pedro).

La voz de Pedro –constituida en narrador– pregunta a José Sirgado: “¿lo recuerdas?”; entra ahí la escena del coche chocando contra la inmensa piedra en la carretera. Es la voz de Pedro la que llama al recuerdo, aunque el ente enunciativo se traslade a Sirgado; por eso, cuando Marta y Sirgado aparecen en el vehículo, avanzando por la carretera, Marta está hablando de Pedro.

Mayor confusión, si cabe, la tenemos en el momento en que Pedro muestra su colección de cromos a José Sirgado. “¿Cuánto tiempo te podrías pasar...?”, y aquí la tonalidad de la voz cambia para decir “años”, “siglos”..., volviendo de nuevo con un “mira”. ¿Por qué esta deslinealización del texto?, el mismo personaje pregunta y responde, pero la respuesta parece proceder de la cinta magnetofónica y, en tal caso, 1) interviene en el contexto enunciador de otro actante (Sirgado), 2) forma parte del relato que la voz está desgranando y que ha hablado precisamente de aquella situación (aunque esto nos aparezca elíptico), o 3) siendo la voz, se trata de una descontextualización (podía estar hablando de algo completamente distinto y esas palabras vienen a funcionar en los dos niveles –cuestión, por otro lado, muy habitual en el film-). Lo cierto es que no podemos –ni debemos– hacer una elección; es muy importante convenir que esta apertura discursiva enriquece la película (y, por supuesto, el análisis) porque nos libera de un sentido unívoco e, incluso, de una necesidad de interpretar la totalidad.

Otro tanto ocurre cuando José Sirgado pregunta a Ana: “¿Te hablé de Pedro?”; momento en el que entra el *off* de Pedro (como si se hubiera sentido aludido) mientras vemos a Sirgado comprando el temporizador y, después, a Pedro usándolo. Y aquí se abre una doble pregunta: ¿quién mira?, ¿quién narra? La voz de Pedro sensibiliza la narración de José Sirgado, la pone en marcha; aquí, por primera vez, la narración de Pedro se independiza de la de Sirgado por unos instantes, pero la mirada no le corresponde, es omnisciente.

Ante todo, señalemos el hecho de que la voz en *off* no discurre a la velocidad del recuerdo, independientemente de que José Sirgado apague y encienda el magnetófono en algunas ocasiones. Recordemos que el esquema de la “historia” generaba una sucesión que podemos trasladar a un planteamiento gráfico, viendo las diferentes conexiones:



Respecto a la historia:

Recuerdo (enunciación) de José Sirgado



Voz en off de Pedro P.



Enunciación de Pedro P.



Narrador
omnisciente
(Meganarrador)

2.4.1. y 2.4.2. corresponden exclusivamente al recuerdo de José Sirgado.

2.4.3. es una enunciación plena de Pedro P..

2.6.3., 2.6.5., 2.6.7., 3.1., y 3.3. son enunciaciones de Pedro P..

2.5. es el año en que Pedro viaja por el mundo (enunciación compartida).

La superposición de la voz de Pedro sobre el recuerdo de Sirgado no es lineal sino conflictiva en muchas ocasiones. Como vemos, el discurso ha optado por cruzar presente y pasado (de la historia) en un orden aparentemente lineal (de ahí que las flechas indicativas que hemos fijado se alternen) que, en un análisis más detallado, podríamos quebrar con la separación de 2.4.1, 2.4.2, y 2.4.3., puesto que 2.4.1. produce un *flash-back* de cerca de un año, que, en cualquier caso, queda dentro del orden de la historia.

Como es lógico, en nuestro gráfico hemos eliminado la escena 1.1. correspondiente a los títulos de crédito, pero es evidente que supone una prolepsis sobre el conjunto del relato, aunque podría también servirnos para fijar el *presente*. Nosotros hemos optado por la primera opción.

“Marta acertaba más de lo que pensaba”..., dice la voz en *off* de Pedro sobre la base de una conversación entre Marta y José Sirgado en la que ésta le habla de las características de su primo. Aquí hay una evidente dicotomía entre los *saberes*: la voz ha franqueado la frontera que separa las enunciaciones; hemos visto la conversación y, evidentemente, Pedro no puede en modo alguno ser partícipe de ella, por lo que su frase sólo puede ser formulada desde la posición de *espectador* (espectador de la película concluida, donde Pedro no es sino un actante). Esta contradicción, que resulta insalvable, se produce también cuando dice: “Me pregunto si sigues con tu amiga”..., en esta ocasión en sentido contrario: el recuerdo de José Sirgado parece responder a la voz de Pedro porque lanza la participación de Ana en el film.

Todo esto nos sirve para fijar el grado de interdependencia de los dos actantes, Pedro y José Sirgado, hasta tal punto que el flujo discursivo sólo es posible mediante la combinación de ambos. Una prueba más nos la ofrecería el plano en que Sirgado, ante el espejo de su habitación en la casa de la tía de Marta, escucha un llanto. Téngase en cuenta que su rostro refleja un gran malestar (el que se supone le hace sentir la vacuidad de la vida que vive), en cuyo caso, ¿el llanto obedece a las lágrimas que derrama Pedro al ver la película que Marta le ha traído o, acaso, es un sentimiento interior de Sirgado, ligado quizás a alguna de sus recientes experiencias, sean o no cinematográficas? Podemos suponer que cierta lógica nos indica que se trataría de Pedro, pero más tarde vemos que la dis-

tancia que separa las habitaciones difícilmente permitiría poder escuchar los sollozos.

Posteriormente, a la llegada de Ana con José Sirgado, el *off* de Pedro dice: “Aquello lo complicó todo”... y añade: “También ella era dura de pelar porque en realidad de pequeña asistió a una representación de ‘El Flautista de Hamelin’ con el mismo decorado que yo le puse”... Esta expresión da a entender que Pedro sabía no solamente de Ana, sino de su experiencia infantil (nunca comunicada por ella en el film –sería, a todo caso, un mecanismo elíptico-) y, lo que es más importante, que había preparado el teatrillo infantil gracias a ese saber (en cuyo caso encajaría igual la presencia de la muñeca Betty Boop). Nuevamente vemos una gran contradicción: lo inusual es que estas *irregularidades*, lejos de actuar como parámetros negativos, contribuyen fuertemente a la fascinación general que el film nos depara.

En opinión de Carlos F. Heredero: “Zulueta construye toda la estructura narrativa de la película en función de la elipsis, preguntándose en voz alta sobre lo que ocurre en su interior. De ahí que la historia avance siempre pivotando sobre “inventos visuales” que nos remiten a lo no-mostrado” (Heredero, 1989: 185). Esta reflexión, que compartimos en su esencia, puede resultar confusa si entendemos esa ausencia como carencia informativa de una parte de la historia. Si observamos el gráfico que previamente hemos planteado, aunque el discurso vaya circulando de uno a otro de los extremos del marco temporal en que se integra el relato, la recomposición es posible e incluso hay una cierta linealidad (cruce de presente con *flash-backs* –pasado– en orden cronológico, salvo las excepciones que se han mencionado); ahora bien, ¿y si la elipsis –la ausencia– es un elemento discursivo y no simplemente narrativo, si no se trata de puntear, sino de plantear? Es aquí donde coincidimos con la expresión “inventos visuales” porque tales “inventos” no son sino la capacidad

de *Arrebato* para, mostrando abiertamente todos sus elementos, sembrar la duda, la ambigüedad y, mucho más importante, sugerir.

En realidad, *Arrebato* es transparente pero no lo es su discurso formal (de ahí la insistencia con que señalamos lo importante de reflexionar sobre este parámetro). Esa enunciación cruzada es refrendada por las elipsis, que son el vehículo capaz de fusionar la instancia "José Sirgado" con la instancia "Pedro P."; lo no-mostrado es solamente una temporalidad desubicada, el rompecabezas va encajando las piezas *por delegación*. El espectador, situando su mirada en la línea de la de José Sirgado, sabe de su malestar con la vida y el cine, de su infortunio pasional, de su sometimiento a las drogas, de la pausa y el arrebato, gradual, parcelada y aparentemente sin orden. Ese caos no es otro que el caos intelectual del protagonista, es parte de la pausa que no sabe cómo utilizar y que Pedro P. revela. Por delegación, el espectador llega a ese cúmulo de información pero el proceso ordenador se tiene que dar necesariamente en su mente. El film actúa tan solo al nivel de la sugerencia: las elipsis fuerzan la sugerencia, son elementos de enajenación, desidentificación y extrañamiento; la ausencia, así, se constituye en parte del discurso.

Si observamos la sucesión de fotogramas formada por los planos 583 a 594, veremos un ejemplo muy significativo de un uso retórico de la elipsis (elipsis encadenadas por el sonido que posteriormente descubre su fuente). En este caso, lo que se ha elidido es todo un año del relato de Pedro (posteriormente recuperado por la visión de la bobina que ha remitido a José Sirgado) que habla de una mirada sobre el mundo y que concluye diciendo: "Una vez más me equivocaba"... Aquí la enunciación se ha complicado al extremo; pues, el recuerdo de Sirgado en la casa de Pedro, cuando éste decía pletórico: "Quieto mundo, que voy", se ha sucedido con una serie de imágenes aceleradas, en formato subestándar, que en justa lógica

debieran corresponder a las filmaciones de Pedro. Si quien se ha hecho cargo de la enunciación delegada es Sirgado (hasta ese momento), no puede estar rememorando esas imágenes; tampoco, por otra parte, las puede ver, porque aún no ha colocado la bobina sobre el proyector. La confusión enunciativa es absoluta.

La última de estas imágenes es la de las estrellas en la calle (planos 583, 586 y 589, y adviértase que los dos últimos son encadenados). Sobre la primera, la música se está ejecutando en plena continuidad y nada parece indicar que se vaya a producir un cambio, el tiempo pasado desde el discurso de Pedro se ha indeterminado por completo y también ha habido un proceso de desubicación espacial (no sabemos dónde estamos ni quién enuncia).

El plano 584 es una imagen en negro y sobre él hay silencio. Genera un salto muy breve en la banda sonora, pero el conjunto es inidentificable. Con el 585 volvemos a la banda sonora musical pero lo que estamos viendo es un tocadiscos (plano de detalle) que se mantiene absolutamente desubicado; sin embargo, esta es la fuente del sonido, que se ha estado superponiendo desde el inicio de la serie de imágenes (enlazando desde el discurso de Pedro P.). La brevedad de estos planos obliga a su reiteración, lo que se da en los siguientes (586 y 587) para pasar inmediatamente a un primer plano medio de José Sirgado adormecido (588). En este momento sí se ha fijado la ubicación espacial y temporal: hemos regresado al presente, a la casa de Sirgado y, una vez más, a la enunciación omnisciente, pero el tocadiscos sigue totalmente desubicado. Esta sucesión, con cortes de sonido por la manipulación de la mano de Ana en el tocadiscos, sigue hasta que, en el plano 593, Sirgado increpa a Ana: "¡Quieres bajar la música?", y la vemos a ella sobre el tocadiscos en el 594.

Este mecanismo enunciativo (porque el uso de este tipo de elipsis y encadenamientos sonoros sólo puede atribuirse al meganarrador) no es puramente estético o de carácter poético, sino que tiene una funcionalidad discursiva: está impidiendo una lectura monolítica del relato, constituye lo ausente en sugerencia (nunca en imposición). Por otro lado, es una constante a lo largo del film –aunque menos radical–; así ocurre con el viaje en coche al principio, cuando la radio ofrece un fragmento de ópera cuyo inicio se sitúa sobre la secuencia anterior y que sólo por la intervención de la voz del locutor se descubre como procedente de un aparato en el seno de la diégesis. Otro tanto ocurre con las frases pronunciadas por los actores que abren inmediatamente parcelas del recuerdo en que cobran una nueva dimensión.

Otro de los mecanismos casi permanentes es el uso de encadenados para indicar paso de tiempo. También aquí, en muchos casos, se trata de elipsis que adquieren carácter discursivo y no sólo de puntuación. Vamos a comentar un par de ejemplos, aunque conviene insistir en que es múltiple su utilización y, sobre todo, en que, muy frecuentemente, los encadenados se producen sobre sí mismos.

El plano 391 concluye la secuencia en que Pedro ha mostrado a José Sirgado una de sus películas por primera vez; puesto que el proyector está encendido, Sirgado parece que va a apagarlo. El paso del acto de apagar el proyector a la televisión con “nieve” propone una continuidad claramente funcional entre ambos aparatos. No sabemos dónde está ubicado ese televisor hasta que sobre él se superpone la imagen de Ana y, posteriormente, vemos en el contraplano a Sirgado en el sillón. Se trata de un regreso al presente, y mucho más: la aparición de Ana sobre el televisor confiere a su rostro una entidad fantasmagórica, se ofrece mediante un proceso de espectacularización (el privilegio de los labios en el seno del encuadre).

Del 413 al 425 se dan toda una serie de encadenados que conectan al personaje de José Sirgado con otro tiempo de su pasado (vivido, imaginado o filmado, esto queda en la indeterminación). Sobre el rostro de Ana (413), siempre con el televisor de fondo, se superpone otro rostro coincidente (414); no tenemos ninguna indicación de a quién corresponde (¿una fantasía?, ¿un recuerdo?, ¿la mujer vampiro de la película recién terminada?) y la escena sigue fusionando ambos espacios (real e imaginario, porque, evidentemente, el segundo espacio es una recreación mental de José Sirgado, obedezca o no a recuerdos), privilegiando en primer lugar el imaginario (420 a 423) para pasar después al real pero ya no en el mismo tiempo ni en el mismo espacio (424 y 425): se ha producido un salto atrás que va a permitirnos acceder al momento en que Ana se inició en las drogas. Siguiendo esta progresión, hay otra serie de encadenados para representar las relaciones sexuales entre ambos y dónde tiene lugar el acceso a la heroína y, precisamente al consumirla, Sirgado pregunta a Ana si le ha hablado de Pedro y un nuevo encadenado resitúa la acción en el momento en que compra el temporizador (lo que es, de nuevo, una sucesión cronológica).

Podemos decir que todas las uniones temporales en el film están suturadas de tal forma que la enunciación se manifiesta abiertamente.

¿Qué ocurre con el fuera de campo?. Como podemos ver, lo “no-mostrado” tiene un peso específico en el film. ¿No debiéramos hablar más que de “no-mostrado” de “no-narrado”?, porque parece claro que faltan datos de la historia que podemos deducir a partir de la sucesión de secuencias y, sobre todo, una vez reordenadas mentalmente; el problema no es, pues, tanto lo que no se muestra como lo que no se narra y, además, ese relato no nos es indispensable. Toda la película tiene una vocación mostrativa; es más, nos atreveríamos a decir que *Arrebato* no esconde nada porque *manifiesta* y es

quizás esa mostración tan evidente la que genera confusión en el espectador y una aureola de hermetismo que nunca debió acompañarla. La complejidad, insistimos, es formal.

Efectivamente, una vocación que destaca en *Arrebato* es su carácter mostrativo, como decíamos, y lo que percibimos es más que lo mostrado (de ahí el orden de la sugerencia). Por esto mismo, si las elipsis son uno de los capítulos básicos de la estructura formal del film, no ocurre así con el fuera de campo. Ahora bien, dentro de los espacios previamente construidos, informados al espectador, la mostración se hace minimalista, detallista, y ahí sí actúa un fuera de campo que es relativo al plano y que responde habitualmente a las direcciones de mirada, jugando en muchos casos con la indeterminación (caso de Ana observando un objeto y desubicación absoluta al cambio de plano). Ese fuera de campo se compondría de:

- Cuarta pared, no mostrada (el espacio de la cámara), consecuencia de la frontalidad: si tomamos, por ejemplo, la secuencia con la tía de Marta, hay toda una parte de la habitación que nunca será visualizada (observemos la situación frontal de todos los actantes en relación a la cámara). Otro tanto ocurre en la escena de la discusión entre José Sirgado y Ana; o en las de la habitación de Pedro P.
- Fracciones de objetos o espacios, por cierre del encuadre a elementos más reducidos.
- Elementos o actantes respondiendo a las direcciones de mirada de los personajes.
- Ausencia efectiva en el fragmento de película de terror, *La maldición de los hombres lobo*, en que la actriz mira a cámara y evoluciona siempre en la más absoluta frontalidad; el contexto ha sido elidido por completo.

Resulta de suma importancia destacar que *Arrebato* imprime en todo su metraje el concepto de *cine* a cualquier tipo de formato. Esto es perfectamente coherente con la trayectoria de Iván Zulueta, que nunca dejó de producir materiales en 16 mm. o en Súper-8 mm., con independencia de sus producciones en 35 mm. Lo que la película pone de manifiesto, al no sembrar duda alguna al respecto, es que no importa el formato, no es éste el parámetro para definir qué es cine o qué no lo es. Y este es un planteamiento contracorriente.

En *Arrebato* hay una gran mezcla de formatos, pero es que, además, desde los mismos títulos de crédito el mecanismo del montaje y del celuloide, su fisicidad, se hace patente, hasta el punto de adquirir una dimensión didáctica cuando, en la sala de montaje profesional, vemos cómo se trabaja con el copión y se manipula para fijar sobre él los puntos de un encadenado o de un fundido. De esta forma, otra de las reflexiones se da en torno al artefacto fílmico como objeto.

Los años 70 fueron un momento de efervescencia para un cierto cine independiente (o marginal), frustrante y frustrado las más de las veces, pero no alienante y marcadamente al margen de la industria. *Arrebato* se situaría así como el "canto de cisne" de todo ese cine, al tiempo que llegaría a ser su obra más importante. Probablemente no es justo que vinculemos ambos tipos de producciones (ni siquiera Zulueta lo pretendía así), pero no nos cabe duda de la injusticia que sí se ha cometido con la separación de formatos y el olvido; de alguna forma, *Arrebato* supone una reivindicación y no debemos negarle esa lectura.

Esa superación del formato físico tiene también su plasmación en las relaciones espaciales del film. Resulta bastante habitual el juego dual cuando nos enfrentamos al análisis de los espacios; así, José Sirgado pasa de la sala de montaje (espacio muy restringido, pero lu-

minoso) a la vivienda que habita (sumida en la oscuridad, incluso por la ocultación de la luz a través de las telas que ha ido colocando Ana); su hábitat está amalgamado de cantidad de objetos, recuerdos, fotografías, afiches, de tal forma que el espacio vital queda fuertemente restringido; el paso de una habitación a otra se franquea mediante un biombo (que puede ser eliminado con violencia); la luz, la fuerte luz del día, sólo llegará cuando abra el ventanal (Ana pedirá que lo cierre inmediatamente).

Pedro P. habita dos espacios:

1. La casa en el campo es luminosa y contrasta fuertemente con el resto de ambientes, pero está casi vacía, va a ser abandonada y sólo quedan algunos objetos y recuerdos; sin embargo, la habitación de Pedro P. es mínima, un espacio restringido que le obliga a proyectar las películas apoyando el equipo sobre la mesilla de noche y a vivir en la práctica sobre la cama, la espalda contra la pared. Para acceder a esa habitación es necesario atravesar un pasillo inmerso en la penumbra (acción que ocurre en la noche). El otro pasillo, el de acceso, es luminoso, corresponde a otro tipo de personaje, la tía de Marta, que es jovial y desenfadada (de ahí que el salón se muestre como una mezcla y Pedro quede relegado al cierre triangular tras la puerta que lo comunica con el resto de la casa)
2. El apartamento es tétrico, ni siquiera mejorado por la luz del día que lo habita en algunas secuencias. La llegada de algún invitado (Gloria o Marta) llena los escasos recursos de la única habitación. Pedro vive exclusivamente para ser devorado por la filmación de su cámara (se oculta a la luz y al mundo) Aquí, en las escenas de día,

la luz se filtra a través del ventanal con una fuerte tonalidad azulada, fantasmagórica, como intentando huir.

José Sirgado se compenetra finalmente con el espacio de Pedro, asumiendo incluso su vestuario. La espera del tiempo necesario para poder recoger la película revelada, la vive acurrucado contra la ventana. Sabemos que el espacio nunca es espacio puro, es espacio en el tiempo. Ese sincretismo espacio - tiempo corresponde al concepto "bajtiniano" de *cronotopo* (crono = tiempo; topos = espacio), unidad de significación espacial y temporal, que en *Arrebato* ofrece una clara constatación.

Cabe destacar, en cuanto a los exteriores, la plaza. Se trata de un espacio que se visualiza solamente desde arriba (punto de vista de Pedro P., cenital) y desde abajo, contrapicado fortísimo a la llegada de José Sirgado. Es el nexo entre el mundo de la oscuridad y el de la luz, entre la opresión ambiental en que viven los personajes y la exterior a ellos. Precisamente las tomas cenitales lo presentan como un espacio amplio, luminoso; sin embargo, el contrapicado cierra el encuadre (Sirgado va hacia un espacio más restringido). Además, los dos planos en que se muestra la plaza nos permiten ver una geometría de líneas y círculos difícilmente identificable, tanto que resulta muy diferente desde cada perspectiva (constatación del acceso a la realidad siempre a través de mediaciones).

La diégesis responde a un tiempo real muy restringido: el que va desde la sala de montaje hasta la llegada de José Sirgado al apartamento de Pedro (luego ampliado por la espera de tres días para obtener la película); en realidad, la mayor parte de los hechos (recuerdos y visiones) acontecen en una sola noche y en el espacio de la vivienda de Sirgado. Noche y oscuridad tras los cuales llega la luz (en sentido metafórico).

Es una convención prácticamente inamovible del *M.R.I.* la adjudicación al tamaño de los planos de un valor discursivo, una vez el espectador está cómodamente instalado en el doble *espacio habitable* de la sala de proyección y de la secuencia de imágenes en la pantalla. Las escenas se suceden respetando en su seno el principio de la unidad espacial y una cierta unidad temporal: el espacio y el tiempo son siempre los dos ejes sobre los que se construye la acción de todo artefacto cinematográfico de carácter narrativo. Para que ese espacio sea habitable, lo primero que tiene que resolver una secuencia es cómo mostrarlo: desde el punto de vista técnico, mediante la elección de una angulación, de una escala determinada, con profundidad de campo o no, etc., y, desde el punto de vista narrativo, la focalización sobre los personajes. Es el plano de situación el encargado de cubrir todas las referencias para el espectador, ya que sienta las bases de la mostración de un espacio en continuidad y determina todos los ejes de la secuencia, los emplazamientos de cámara imposibles y las reglas que regulan los emplazamientos posibles.

Generalmente, el plano de situación inaugura la escena. Es comprometido pero ahorra mucho trabajo porque siempre que se vuelve a un plano de conjunto lo más lógico será regresar a ese plano de situación, que orienta al espectador. Se irá repitiendo a lo largo de toda la escena, a modo de recordatorio, impidiendo la desubicación espectacular. En realidad, el plano de situación es un apoyo paternalista al espectador y permite la jerarquización de los diversos emplazamientos de cámara. En muchas ocasiones, toda una escena es rodada desde ese punto en el espacio (lo que se denomina plano *máster*) para proceder en el montaje a su fragmentación, se hayan rodado o no el resto de planos al mismo tiempo (con la ubicación de otras cámaras que ofrezcan encuadres más cortos) o en repeticiones posteriores para las que el plano general sirve de marco de referencia.

En el cine contemporáneo, aunque fiel al mecanismo del *M.R.I.*, se da con frecuencia la ubicación *a posteriori*, en un momento más avanzado de la escena. En tal caso, son los planos cortos los que la inician (el espectador se encuentra con problemas para situarse espacialmente), y el de situación llega después (una jerarquización inversa que, en cualquier caso, satisface la posición espectral).

Sea cual sea la fórmula elegida, el objetivo es siempre mantener al espectador implicado en un proceso de identificación. La gradación de los planos, por lo que respecta a su tamaño, se suele asimilar a una mayor o menor intensidad según sean más o menos cortos; así, un plano de detalle fijará una atención, o un primer plano responderá al privilegio de un personaje y/o a un cierto intimismo. En consecuencia, los planos más habituales serán los medios y medios largos (llamados “americanos” en clara sintonía con el dispositivo puesto en marcha por el cine clásico de Hollywood).

En *Arrebato* no se niega el plano de situación, pero veamos cómo aparece en los espacios de mayor relevancia:

- La vivienda de José Sirgado.
 - Portería → Un solo plano. Todo el espacio queda inscrito en él y se revela a través de la panorámica. No obstante, los personajes quedan inscritos en plano medio.
 - Entrada de la vivienda → Plano de situación inicial. Uso de panorámica para desvelar el espacio. También el personaje inscrito en plano medio.
 - Dormitorio → Plano de situación inicial, pero como respuesta a la dirección de mirada. También nos encontramos con un encuadre excesivamente corto. En realidad, el plano de situación efectivo del

dormitorio solamente llegará con el 105, que es el más amplio.

- Salón → Plano de situación inicial. Mostrado la primera vez, se regresará a elementos parciales de él, casi nunca al espacio global (ilustrado por el paso del personaje para cruzarlo).
- La casa de la tía de Marta.
 - Pasillo en L → Plano de situación inicial, panorámica para desvelar el espacio.
 - Salón → Plano de situación inicial, aunque niega el espacio en que se encuentra Pedro P. y que sólo se descubrirá posteriormente.
 - Habitación de José Sirgado → Plano de situación inicial. El resto de la habitación se descubre a través del espejo.
 - Habitación de Pedro P. → En la primera ocasión, no hay plano de situación. Precisamente, al avanzar hacia la puerta parece que encontraremos el espacio en su integridad pero un corte radical que pasa al fuego en el hogar rompe cualquier mostración de conjunto. En el resto de la secuencia, no se presentará.
 - Habitación de Pedro P. en el viaje con Ana → Plano de situación tras la entrada de Sirgado y Pedro (respuesta a la dirección de mirada de Ana bajo el ventanal).
- El apartamento de Pedro P.
 - Entrada y pasillo → Presentados directamente en plano general.
 - Dormitorio → Máxima fragmentación. No se establece un plano de situación; el espectador se ve obligado a reconstruir el espacio hasta la lle-

gada de Sirgado, en que el *travelling* permite ver el espacio.

- La sala de montaje → Proceso inverso, el espacio aparece de forma fragmentaria (según las posiciones de los personajes) ya muy avanzada la escena. No hay un plano de situación propiamente dicho.
- Vehículo y calle cuando Sirgado va hacia su vivienda à No hay plano de situación.

No nos encontramos, pues, ante un planteamiento canónico: en ocasiones, los espacios presentados guardan zonas ocultas, que más tarde se desvelan; en otras, el hábitat sólo es deducible por la posición imaginaria que concedemos a los personajes en el espacio. Si en el cine de corte clásico el plano de situación habilita el espacio espectral, de manera que le suministra las coordenadas para que los diversos fragmentos se integren en un todo coherente, en el caso que nos ocupa la sutura se lleva a cabo por las direcciones de mirada, pero éstas no necesariamente generan un lugar inequívoco (véase el cambio de plano que se produce en el momento en que Ana mira un objeto en el pasillo de la casa, que no se corresponde con la nueva situación). Así pues, si la fragmentación ya es una contradicción evidente para el cine clásico, en el caso de *Arrebato* podemos hablar de un mecanismo de máxima fragmentación, sobre todo para los espacios protagonizados por la presencia de Pedro P., que le son propios. Este sistema formal estaría rechazando la hegemonía de un espacio pre-establecido y generaría otro de tipo fluctuante, en clara consonancia con el esquema formal general en el que, como ya hemos venido comentando, las suturas se manifiestan como marcas enunciativas.

Puesto que se huye de los planos de situación canónicos (y hay que decir que, cuando aparecen, su presentación vale para el resto de es-

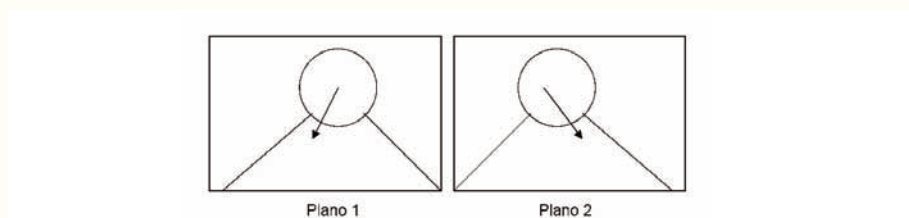
cenar en ese mismo espacio, sin necesidad de reiterarlo), podemos hablar de un mecanismo de reducción que posibilita una mirada minimalista sobre personajes y objetos; por ello, el plano de detalle – poco habitual en el cine más clásico– se prioriza, cobra una dimensión básica y pasa a ser una de las esencias discursivas del film.

Esa mirada minimalista lo es tanto de la enunciación (el meganarrador) como de los puntos de vista de los personajes, a través de los cuales se lleva a cabo el juego de mirada – lo mirado (esencia del plano – contraplano) que, en líneas generales, es un procedimiento discursivo que el film respeta.

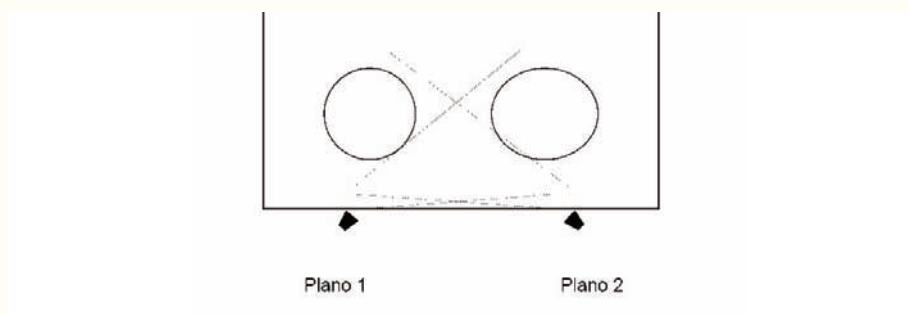
Al igual que podíamos hablar de máxima fragmentación, al referirnos al espacio y su representación, *Arrebato* pone en marcha una batería retórica en el seno de la planificación que consiste en primar la mirada sobre cualquier otro de los elementos narrativos; esto, como es lógico, justifica y refuerza la coherencia de ese carácter minimalista, ávido del detalle. El plano – contraplano no es ya, en consecuencia, un procedimiento capaz de *suturar* la carencia, sino que deviene en coordenada espacial y proyecta la mirada. Esta es una cuestión de radical importancia en la que conviene detenernos:

En el uso habitual del plano–contraplano, un personaje se relaciona con otro (verbalmente o no) a través de una ausencia que es suturada por la contraprestación del otro con el primero; en el plano del personaje A, B está ausente, pero se sabe ahí por el espectador, cuya hipótesis se constata por el contraplano de B, donde A queda ausente; las direcciones de mirada y la presentación discursiva del espacio permiten la plena ubicación del espectador y esta fragmentación no se percibe como tal (una vez acomodados, como estamos, a los códigos cinematográficos más habituales).

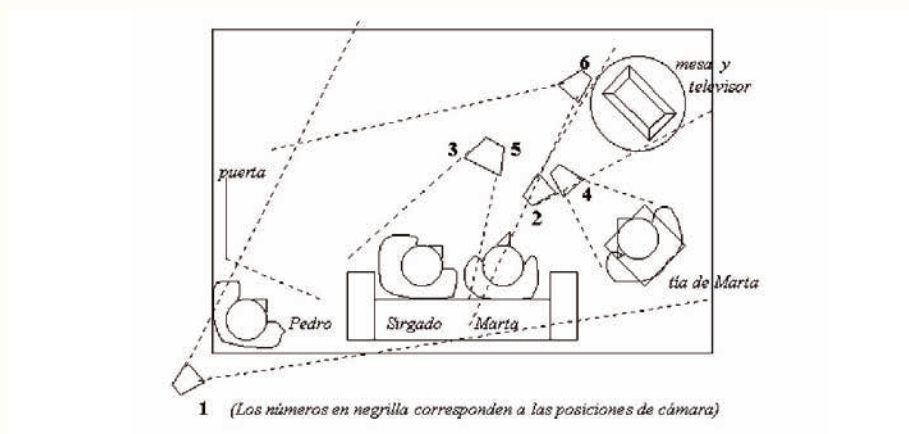
Gráficamente:



Que, en planta:



Tomemos de *Arrebato* la secuencia en el salón de la tía de Marta que, como habíamos visto, responde gráficamente a:



Con independencia de la frontalidad en que se desarrollan las conversaciones entre los personajes (lo que choca abiertamente con el establecimiento de un plano – contraplano del orden a que nos tiene acostumbrado el cine hegemónico), el centro de las miradas es el aparato de televisión, es decir, el contraplano de cada actante devuelve una imagen audiovisual en el televisor y, a través del reflejo, llega a José Sirgado la imagen de Pedro P. La posición de cámara 1, que responde al punto de vista de Pedro, nos muestra de espaldas a Sirgado y de frente el televisor, y esa presencia (la nuca del personaje) no sólo no se elude sino que se refuerza. La imagen de Pedro con el muñeco en las manos no responde a otro punto de vista que el del televisor y tiene el contraplano en un puro reflejo. Así, la conversación fluye desreferenciando a los personajes y haciendo presidir el conjunto al aparato de televisión; de ahí la panorámica en que la taza de café pasa de mano en mano hasta llegar a Pedro (mientras los personajes anclan su mirada en la televisión, Pedro lo hace en la nuca de Sirgado y, éste, conmocionado, se desvincula del contexto). Algo similar acontece en la secuencia en la sala de montaje, cuando el diálogo entre los personajes es mostrado de espaldas a la cámara (lo que se privilegia es el espacio en que se encuentran).

A lo largo del film son muy escasos los movimientos de cámara, si exceptuamos las panorámicas. El *travelling* solamente es utilizado en dos momentos muy concretos: al final de la representación de Ana como Betty Boop y en la llegada de José Sirgado a la casa de Pedro. En el primer caso, el desplazamiento de Ana hacia Sirgado está realzado por una panorámica inicial, que podemos considerar de acompañamiento, pero que entra en clara contradicción con un *travelling* frontal hacia el rostro de José Sirgado: las pretensiones de Ana no son en absoluto las mismas que las de Sirgado; el espectáculo que Ana ha representado tiene como fin el ofrecimiento hacia él

(de ahí el avance frontal desde su perspectiva) pero el plano implica a Sirgado en una dualidad porque la visión de Ana no le aparta de la decisión de ver la película de Pedro (que es el auténtico objetivo que se ha marcado). A este *travelling* corto hacia el rostro de Sirgado seguirá otro más amplio que parte desde detrás de Ana en su avance hacia él y que se refuerza con una nueva panorámica cuando se echa en sus brazos.

Ambos *travellings* actúan así contraponiendo a los personajes, indicando la dualidad de objetivos y de vivencias que acumulan. Algo similar al procedimiento que será puesto en marcha cuando Sirgado llegue al apartamento de Pedro, donde un *travelling* le precede hacia el interior, a lo largo del pasillo de entrada, pero otro le antecede, haciendo patente la lucha interior entre lo que el personaje intuye y la constatación que le volcará indefectiblemente en la repetición del acto.

Téngase en cuenta que, en el caso de la escena en que Ana (re)presenta a Betty Boop, su aparición interrumpe el comienzo de la narración de Pedro P. Se trata de un inciso cuya magia se perderá al quitarse el gorro (la máscara) y volver a ser Ana; en ese momento, Sirgado reinicia la proyección y la voz en *off* de Pedro repite de nuevo su parlamento. La decisión de Sirgado proviene de una escena anterior en la que ya ha considerado rota su relación con Ana; al sacar los aparatos para la proyección (que una y otra vez fallan o se desmontan) está cerrando un capítulo de su vida y esto tiene un carácter definitivo, mientras Ana, en *off*, cuestiona su forma de relacionarse (la droga les une de nuevo pero de forma circunstancial, es otra máscara).

Mención especial merece la sucesión de planos que podemos bautizar como "Secuencia fílmica de Pedro P.":

Imagen	Voz en off
Sobre la pantalla, paso de la cola de inicio.	
Pantalla en blanco	
Visión acelerada desde ventanilla de un tren	<i>Yo creía estar</i>
José Sirgado y Ana. Ajuste del foco	<i>al borde del arrebato total</i>
Vagón	
Campos, más cercano (desplazamiento de izquierda a derecha)	<i>iniciando mi sendero a la gloria</i>
José Sirgado y Ana	
Siguen vistas desde la ventanilla del tren. Campos.	
Edificios	<i>Ya en el viaje en tren</i>
Masa informe	
Estación. Movimiento de derecha a izquierda	<i>me invadió una euforia loca</i>
Salida de un túnel, visto desde el parabrisas de un coche. Vehículos destacados en la zona de luz. Aceleración	<i>Segovia, Madrid</i>
Calle. Aceleración hasta lo alto de un edificio. Leemos "Metrópolis"	<i>resultó Venus, Plutón</i>
Calle muy transitada vista desde lo alto. Plano corto	<i>Las velocidades</i>
Calle, plano más largo. Aceleración	<i>se sumaban, restaban,</i>
Mismo plano, noche. Aceleración	<i>multiplicaban</i>
José Sirgado y Ana	<i>Tantos ritmos, todos distintos</i>
Horizonte, al anochecer. Acelerado	<i>nunca vistos por mí. Sí presentidos. Eran los de siempre, en realidad</i>
Edificio. Fachada repleta de ventanas	
Ciudad. Desde lo alto. Aceleración.	<i>sólo que a</i>
Escultura en un parque. Aceleración.	<i>favor</i>
Cielo azul. Pasa la luna, de izquierda a derecha	<i>no en contra</i>
Edificio, múltiples ventanas (oscuras, como celdas)	
Luminoso con los nombres de los cinco continentes	<i>el caso es que</i>
Plaza. Muchas personas. Aceleración	<i>ahora lo sentía, ocurrían</i>
José Sirgado y Ana	
Plaza. Plano más cercano.	<i>en todo descubría tesoros</i>
Grupo Khrista. Ralentizado	
Superficie vacía. Paso del tiempo por aceleración, constatado por las sombras que avanzan sobre las personas que cruzan	<i>y con cualquier cosa me agarraba un éxtasis</i>
José Sirgado y Ana	<i>o al menos a mí no me cabía la</i>

	<i>menor duda</i>
Pasa la luna. Acelerado. Cuarto menguante, de izquierda a derecha	
Luminoso con las letras "TIZEN"	
Luminoso, más amplio. Leemos "Citizen"	
Primerísimo plano de boca y nariz e un rostro no identificado.	<i>El caso es que me instalé en las alturas de los</i>
Contrapicado del bloque de apartamentos. Aceleración.	<i>apartamentos</i>
Plano cenital sobre la plaza que se ve desde el apartamento de Pedro P. Aceleración	<i>y me dediqué a poseerlo todo</i>
Disco girando en el "pick-up"	<i>Yo no</i>
Etiqueta girando	<i>quería entablar contacto con la</i>
Luces girando (como faro) muy cercano	<i>gente</i>
Ojo en el que se refleja una luz	<i>Tú lo sabes. Quería que mi</i>
Zoom hacia un filamento luminoso	<i>relación fuese exclusivamente a través del cine</i>
Pantalla en blanco	
Pantalla en negro	
Parte de filamento en el margen izquierdo de la pantalla	
Algo inidentificable, como humo. Se suceden una serie de fotogramas aislados, por corte	<i>filmando y proyectando</i>
José Sirgado y Ana	<i>Pero claro, a medida</i>
Sigue lo no identificable	<i>que fui</i>
Sucesión de tiras de heroína que son esnifadas. Aceleración	<i>necesitando nuevas presas, no tuve más</i>
Desaceleración	<i>remedio</i>
José Sirgado y Ana	<i>que hablarlas</i>
Esniando resto de tiras	<i>convencerlas</i>
Imagen en blanco y negro de joven mirándose en un espejo (probablemente tomada de vídeo)	<i>citarme</i>
Rostro camavalesco en margen inferior (también de vídeo)	<i>con</i>
Mismo rostro, más amplio	<i>ellas</i>
Rostro de mujer (vídeo)	<i>invitarles</i>
Virgen (vídeo)	
Ojos (vídeo)	<i>a</i>
Luces no identificadas (vídeo)	<i>beber</i>
Rostro aterrado (vídeo)	
Explosión luminosa (vídeo)	<i>comer</i>
Rostro en primer plano (vídeo)	
Explosión luminosa (vídeo)	<i>en fin</i>
Nuevo rostro en primer plano (vídeo)	<i>que</i>
Cartel en color, dibujándose. Aceleración	<i>como tú sabes, yo no puedo hacer esas cosas sin cierta ayuda</i>
Plano de detalle, girando de una masa poco definida que puede ser un ombligo	
Pene relajado que entra en leve erección. Levemente acelerado	<i>Bueno. No nos engañemos, la verdad es que</i>
Ceniza de cigarrillo que se yergue	<i>necesitaba placer</i>
José Sirgado y Ana	<i>y no necesitaba ninguna ayuda</i>
Sigue el cigarrillo	

Detalle de jeringuilla inyectando en el brazo	<i>Placer adicional</i>
José Sirgado y Ana	
Detalle de manos que extraen la jeringuilla y brota la sangre	
José Sirgado y Ana	<i>Total</i>
Mosca ahogándose en una masa líquida	<i>a lo tonto,</i>
Mosca atrapada	<i>a lo tonto me vi atrapado</i>
Gelatina deslizándose sobre la superficie de un televisor que no reproduce sino la señal luminosa	<i>por mil chorradas que absorbían toda mi energía, sin saber qué iba a pasar luego</i>
Nubes en el cielo. Aceleración	<i>Como venga a dar vueltas a lo mismo y olvidándome por completo de a lo que había venido</i>
Sombras chinescas tejiendo un tapiz sobre la superficie blanca. Siguen números	
Tarta de cumpleaños con las velas encendidas	<i>Por fin llegó</i>
Encadenado: Unas jóvenes avanzando por el pasillo con la tarta y sus luces (apartamento de Pedro)	<i>un día que no tenía nada nuevo que ver</i>
José Sirgado y Ana	<i>que me sorprendiese o maravillase</i>
Tarta ocupando todo el cuadro. La cámara la sigue por la casa	<i>ni fuerzas para filmar ni nada</i>
José Sirgado y Ana	<i>Mi voz se había agravado</i>
Pedro llevando la tarta, hacia la cámara	<i>definitivamente, mi aspecto también</i>
Pedro en plano medio, con la tarta	<i>Yo, de pronto</i>
José Sirgado y Ana	<i>me afeitaba</i>
Visión en la pantalla de la casa de José Sirgado de Pedro avanzando por entre sus invitados, en el pasillo de la casa. La cámara le sigue con panorámica. Entran otras personas.	<i>comía y estaba todo el día rodeado de gente que me estorbaba. La última película me había salido negra. La cámara me la utilizaban los demás y yo no la quería ni ver</i>
José Sirgado y Ana	<i>Solo trataba de olvidarme de mi cine o llámale H. Y tal vez suicidarme.</i>
Visión en la pantalla. Abriendo los regalos	
José Sirgado y Ana	<i>¿Qué había sido de tanto éxtasis, magia y arrebató?</i>
Visión en la pantalla. Pedro besando a sus invitados. Mujer maquillándose	<i>¿De aquel estado de gracia que iba a recuperar? ¿Dónde estaban mis puntos de fuga? No me lo podía ni plantear</i>
José Sirgado y Ana	<i>Me lo había cargado todo</i>
Primer plano de mujer, jovial, riendo	
Plano de la tarta, deshecha. Manos que cogen porciones	
Plano medio de mujer vestida de negro, fumando contra una pared blanca. Ocupa el margen derecho el encuadre y mira hacia un fuera de campo a la izquierda.	
Barrido hacia un afiche en blanco y negro de un comic: hombre disparando una pistola hacia el objetivo	
Movimiento frontal a un rostro. Sucesión de rostros	
De nuevo la mujer de negro. Junto a ella está	<i>Me desesperé por completo</i>

Pedro, encendiéndole un cigarrillo. La besa.	
Pedro le baja el vestido y le succiona y toca el pecho.	<i>eché a todos, amigos y amantes</i>
José Sirgado y Ana	<i>y lloré como nunca</i>
Primeros planos de los invitados en diversas posiciones y relaciones entre ellos	<i>nunca, ni en mis peores días, ni en mis peores pases privados de antaño, había llorado</i>
José Sirgado y Ana	
Grupo de personas saliendo por el pasillo hacia la puerta de la casa. Se despiden con la mano (hacia cámara).	
José Sirgado y Ana	<i>Al cuarto día caí dormido</i>
Sobre la pared blanca, Pedro, apoyado, se deja deslizar hacia abajo	<i>con la intención de no despertar nunca jamás.</i>
Visión en la pantalla de la casa de José Sirgado. Sigue la caída de Pedro, que acaba de deslizarse hacia abajo	<i>pero sorprendentemente</i>
Visión en la pantalla. Una luz azul en el centro del cuadro, resto en negro.	<i>se produjo un arrebato</i>
Pantalla en blanco	

Se dan cita aquí los fantasmas del personaje (Pedro P.) en su condición de *alter ego* de José Sirgado y, más allá, del propio Zulueta: aceleraciones, ralentizaciones, referencias cinéfilas, imaginaria, dibujo de carteles, vivencias... Un universo al que difícilmente podemos tener pleno acceso. Se trata de un bloque narrativo con dimensión propia que se aparta del mecanismo enunciativo del film para proponer sus propios enunciados; así, una vez que la capacidad para el éxtasis ha sido quebrada, la cámara pasa de la mano de Pedro a la de una alteridad no identificada y Pedro se constituye en protagonista, al tiempo que el conjunto de la narración se compone de imágenes que van ilustrando el *off* sonoro, hasta que, finalmente, es la propia cámara la que asume el protagonismo (imagen de Pedro en la cama que sigue inmediatamente al fragmento reseñado) Aunque muchas serían las posibilidades, eliminando las apariciones de José Sirgado y Ana –como espectadores–, podríamos subdividir:

1. *Viaje* → Este pasaje no es el mismo que sigue al “Quieto mundo, que voy”, momento en que el personaje

toma la decisión de buscar – mirar. Aquel, de alguna forma, obedecía tanto al proyecto como a la alucinación, y se engarzaba directamente con la ensoñación de Sirgado en su sillón (que será cortado por la manipulación de Ana en el tocadiscos); es decir, era un fragmento más ilusorio que real; éste, por el contrario, responde a la visión efectiva de Pedro (dentro del mecanismo narrativo, por supuesto), es un viaje iniciático que le lleva a terrenos para él inexplorados (no tanto los lugares, cuanto la forma de mirarlos y, sobre todo, el alejamiento). Pasará del tren al vehículo y de la oscuridad a la luz (utilización de imaginería metaforizada, constante en todo el pasaje), viajando hacia la ciudad de lo desconocido (Metrópolis) a través de constantes referencias (cinéfilas, en la mayor parte de los casos).

2. *Nueva mirada* → La nueva mirada es la resultante de ese uso constante de aceleraciones y ralentizaciones; la cámara es capaz de plasmar en imágenes constelaciones de nuevas sensaciones y la pausa es rellenada (ritmada) por nuevos enfoques, más allá de la realidad del mundo tangible: paso del tiempo, anochecer, las sombras sobre las personas, la nueva visión desde el apartamento (ahora luminosa). El eco de *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983) sería patente, si no fuera por la fecha de producción, además del que obedece a una cierta experimentación de la vanguardia norteamericana de los años 60 y 70. Para Pedro, se trata del descubrimiento de una vida microordenada, sólo asequible a través de la cámara (y esto tiene mucho que ver con las concepciones iniciales del mecanismo cinematográfico, más orientadas hacia la captación de la naturaleza y el avance de la cien-

cia que hacia la ficción narrativa).

En la fase final, se produce la confusión del logo *Citizen* (reloj) con la referencia a *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), confirmada por el primerísimo plano de la boca. No es una cita gratuita porque se está iniciando el vuelco del éxtasis; la voz (no audible, pero recordando el objeto perdido –*Rosebud*–) se constituye en amenaza, en anuncio de la pérdida irreparable que acontecerá de inmediato.

3. *Ruptura del éxtasis* → Se produce cuando la posesión no es mediada por el aparato cinematográfico. En una rima visual sin precedentes, la imagen del tocadiscos girando (la misma que había roto previamente la ensoñación de Sirgado) simboliza la quiebra del placer sensitivo encontrado y remite a la búsqueda de nuevos placeres, físicos, vampirizadores. La confusión enunciativa es absoluta: hemos de suponer que es Pedro el que ha generado el discurso del fragmento que Sirgado ve; no hay posibilidad ninguna de que esa imagen del tocadiscos esté ahí, pero con ella se tiende el puente entre ambos personajes y, además, se radicaliza la ruptura como algo provocado por una intervención ajena. A Pedro los placeres irán gradualmente llevándole a la pérdida del objetivo cinematográfico (que es un placer de otro signo, espiritual, cósmico).

Al disco girando le seguirá una especie de faro y unos filamentos luminosos: advertencia y fin de la luz. Lo que aparentemente es una doble integración entre imagen y sonido, una reiteración innecesaria, puesto que aquella refrenda a éste, nos parece que debemos extrapolarlo al conjunto del discurso de *Arrebato*: es, por supuesto, la

insistencia en lo evidente, huyendo de la etiqueta de hermetismo; el film no juega a la confusión, todo lo contrario, muestra (hace patente).

4. *Búsqueda de placer* → Transcurso desde las imágenes de vídeo, con abiertas citas al cine y la televisión, a la necesidad de la droga y la autodestrucción. Las imágenes hacen referencias explícitas al sexo y al consumo de heroína en una sucesión que adquiere su significación en la lectura a primer nivel: cigarrillo que se consume, sangre que fluye, mosca atrapada y, finalmente, gelatina deslizándose sobre la superficie inerte del televisor (la gelatina como metonimia del propio actante, ya sin salida) Desde el momento de la ruptura, las imágenes ya no responden a la experimentación inicial; el flujo de la película ha ido quebrantando sus propios códigos y la nueva sucesión ya no es de efectos de aceleración o ralentización, sino de detalles, de vivencias (si la enunciación está en Pedro, su objetivo es hacer partícipe al espectador de su estado de ánimo, ya no se trata de un trabajo de creación).

5. *Decadencia* → La tarta de cumpleaños elimina cualquier posibilidad de reconciliación con el tiempo del éxtasis. Ni siquiera es ya Pedro quien filma, puesto que aparece en imagen (algo totalmente imposible según el planteamiento previo). Se trata de una sucesión que ilustra la pérdida de la esperanza del narrador, el regreso a la gris cotidianidad, al placer de lo grotesco, de lo familiar, de lo inocuo, pero también la toma de conciencia y el rechazo, que le llevará a pensar en el suicidio, en el final definitivo ya que, de algún modo, ha traicionado al cine.

Al decir que expulsó a todos y al cuarto día quedó dormido, Pedro ha reencontrado un camino equivocado –el de la muerte– del que le sacará la cámara al impedirle el suicidio (aunque esto pertenece a una secuencia posterior, conviene tenerlo presente). La soledad de Pedro queda representada por esa imagen sobre la pared blanca, deslizándose sin remedio, que comparte la visión de José Sirgado en la casa, y que nos lleva a preguntarnos quién filma (nadie, si había echado a todos); la imagen sólo tiene sentido en la medida en que está ahí la mirada de Sirgado para constatarla.

6. *Arrebato* → El vacío en la pantalla y el anuncio del arrebato inician la nueva secuencia en la que Pedro, por primera vez, será consciente de actuar bajo la influencia de la cámara, que le vampiriza (mediante la desaparición de los fotogramas).

Por supuesto, serían muchos más los detalles en los que hubiéramos podido detenernos, pero tenemos aquí uno de los nudos del film, con una gran complejidad enunciativa dominada por la indeterminación: la última imagen era la de Pedro deslizándose por la pared hacia el suelo (¿quién filma?), la siguiente es la de Pedro en su cama y llegamos a los fotogramas en rojo (no podemos olvidar que la voz de Pedro pide a Sirgado que se fije, que detenga el proyector, lo que enlaza con la relación mostrado – mirado que antes comentábamos); acto seguido, en el plano 713, Pedro cede la enunciación a un ente no ubicable (que tampoco es el meganarrador, aunque actúa como tal), cuando pasamos de la posición de la cámara a un plano más alejado en que vemos a Pedro manipular la cámara (el plano conserva la dirección del aparato de Súper-8 mm., pero lo integra en su encuadre).

La secuencia final transcurre entre los planos 988 y 1072, es decir, 84 planos para tan sólo tres puntos de vista: el de José Sirgado, el de la cámara y el de la pantalla sobre la que se proyecta la película en Súper-8 mm. (la posición intermedia corresponde a Sirgado, que pasa al final a ocupar la cabecera de la cama). El montaje se convierte aquí en maestro de ceremonias al diseccionar literalmente todos y cada uno de los movimientos, tanto más cuanto que el único personaje es José Sirgado, ya que Pedro aparece en un fotograma y el otro actante es la cámara (los puntos de vista de estos dos son inamovibles).

Tan sólo dos planos están filmados desde la posición de la cámara (y no se trata de una focalización explícita), el resto obedecen exclusivamente a las miradas de José Sirgado hacia 1) la pantalla de proyección en que aparece la imagen de Pedro, 2) la cámara, y sobre él desde 1) la pantalla de proyección, 2) su punto previo de anclaje, antes de situarse sobre la cama. Esto quiere decir que se mantiene, en toda la secuencia, la enunciación del meganarrador y la focalización espectadora o interna.

Como podemos comprobar, esa linealidad, esa geometría triangular, responde perfectamente a la base del edificio, presentada tantas veces a lo largo del film y, por qué no, a la relación triangular establecida entre las enunciaciones. Por ello, esta fase final se cuida muy bien de situar en el punto de vista de la cámara una focalización interna, ya que ese mecanismo enunciador sólo podía corresponder a la relación con Pedro.

En *Guía para ver y analizar Arrebato* (Gómez Tarín, 2001) hemos desarrollado otros aspectos del film y llevado a cabo una interpretación global del mismo.

La mirada de Ulises

(*Le regard d'Ulysse*, Theo Angelopulos, 1995)

La complejidad que conlleva enfrentarse al cine de Angelopulos se multiplica cuando nos encontramos ante una obra como *La mirada de Ulises*, al tiempo fresco histórico, reflexión metadiscursiva e incluso metáfora sobre la condición humana anclada en el referente clásico griego de *La Odisea*. En nuestro criterio, se trata de un film que es suma y compendio de la obra de este realizador, lo que le confiere una insólita categoría ejemplificadora.

Siguiendo el documentado estudio de Andrew Horton (2001: 18-26), se pueden establecer doce características esenciales del cine de Angelopulos:

1. Con cada película, Angelopulos ayuda a reinventar el cine, dada su concepción del cine como estética y como medio cultural.
2. A lo largo de su carrera Angelopulos ha estado fascinado por la historia.
3. Angelopulos siente una profunda fascinación por la cultura y mitos griegos y por los ecos del pasado griego: clásico, bizantino y posteriores.
4. Podríamos describir las películas de Angelopulos como cine de meditación.
5. Angelopulos tiene su propia concepción del "personaje".
6. Por lo que se refiere a la localización, Angelopulos se somete voluntariamente a una odisea para explorar a sus personajes y narraciones a través de la lente de la Grecia rural, en especial de los territorios del norte del Epiro (cerca de Albania), Macedonia (cerca de la antigua Yugoslavia) y Tracia (fronteriza tanto con Turquía como con Bulgaria). Se podría decir, más específicamente, que le interesa el pasado, el presente y el posible futuro de los pueblos griegos.
7. Aunque Angelopulos no busca verdades, mensajes o soluciones simples, su cine sugiere un deseo de trascendencia.
8. Más allá de la propia Grecia, Angelopulos destaca como director y como "ciudadano contemporáneo", profundamente preocupado por el pasado y presente de los Balcanes, en tanto que territorio geográfico, cultural y espiritual.

9. Angelopulos juega con la noción de “reconstrucción” para obligarnos a considerar las limitaciones ficticias de cualquier representación.
10. Se pueden apuntar conexiones faulknerianas entre los temas, personajes y localizaciones de sus películas.
11. En muchos sentidos la fascinación de Angelopulos por los cruces de la historia con la cultura y el mito es un estudio de la naturaleza y peligros del abuso violento de poder.
12. Se podría plantear una misma pregunta para la mayoría de las películas de Angelopulos: ¿Cómo se puede establecer una comunidad en donde los individuos crezcan sin miedo y sin represión?.

Una reclasificación de estos puntos, que claramente se satisfacen en *La mirada de Ulises*, nos permite comprobar: 1) la preocupación permanente por la cultura clásica, no sólo como punto de referencia sino en proceso de actualización mediante la transposición a la actualidad de los mitos del pasado (punto 3), 2) la preocupación y vinculación directa con la historia más reciente de los pueblos balcánicos, Grecia especialmente (puntos 2, 6 y 8), 3) la reflexión ética y metafísica, de carácter trascendental y que se perfila como implícita en los diversos films del cineasta (puntos 4, 7 y 11), y 4) la metadiscursividad, el cine y el teatro –la representación– como eje principal sobre el que se construyen las historias (puntos 1, 5, 9 y 10). El punto 12, por su parte, participa tanto de la relación con los acontecimientos históricos como del afán por buscar un camino de esperanza moral para la humanidad (nivel ético).

Nuestro análisis, por razones obvias, es parcial e interesado. No se trata aquí de profundizar sobre los notables aciertos del film en cuestión sino de entroncarlo con el conjunto de nuestro trabajo para extraer de él las consecuencias más vinculadas a nuestro objetivo. Por ello, el eje esencial sobre el que desarrollamos este texto gira en torno a tres secuencias muy concretas: la inicial, que comienza tras la cita de Platón y se prolonga hasta la aparición de los títulos de crédito; el plano secuencia más largo del film, que corresponde a los

recuerdos familiares de "A", el protagonista, y que dura casi quince minutos; y, finalmente, el también largo plano secuencia en que "A" pasea junto al río con la familia de Ivo Levy, casi al final del film. Para las dos primeras hacemos un *découpage* e incorporamos fotogramas; para la tercera, nos limitamos a la descripción, habida cuenta de que el motivo imperante es la niebla y la imagen es prácticamente nula (salvo las esporádicas siluetas de los personajes).

Permítasenos, antes de proseguir nuestros comentarios sobre el film, inscribir en estas páginas los citados *découpages* y sus correspondientes fotogramas, a los que hacemos referencia en posteriores ocasiones, tanto aquí como en el capítulo destinado a las conclusiones.

Découpage de la secuencia anterior a los títulos de crédito:

Toma	Fig.	Imagen	Sonido
1	1322	Película primitiva. Plano de conjunto. Tejedoras	Paso de proyector
2	1323	Ibid. Plano general ligeramente picado de una de las tejedoras (en la izquierda del encuadre) RACCORD	Sigue el paso del proyector Entra over de A: "Tejedoras... en Avdella..."
3	1324	Ibid. Plano de conjunto, como 1	Sigue el paso de proyector Sigue el over: "un pueblo griego, 1905. La primera película de Miltos y Yannakis Manakis. La primera película hecha en Grecia y los Balcanes. Pero, ¿es eso verdad? ¿Es la primera película? ¿la primera mirada?"
4	1325	Ibid. Como 2. Hay una mirada a cámara de la tejedora. Encadenado lento	Sigue el paso del proyector
5	1326	Plano general. El mar. Panorámica hacia la izquierda	Off otro personaje: "Fue en el invierno de 1954"
	1327	La panorámica llega hasta un plano americano de Yannakis de pie junto al equipo fotográfico	Off: "Yannakis vio un barco azul en el puerto de Salónica. En esa época, me enseñaba la profesión. Decidió esperar y vigilarlo"
	1328	El movimiento de cámara sigue evolucionando hacia atrás, a un plano general en que están Yannakis y el personaje que permanecía como voz en off, ambos en la izquierda del encuadre	Off: "Quería filmar el barco cuando zarpase. Y una mañana el barco se fue"
	1329	Por la derecha entra el barco, desplazándose de un lado a otro del encuadre. Yannakis se tambalea y el personaje le ayuda a sentarse	
	1330	El personaje se desplaza hacia la derecha y la cámara le sigue en panorámica hasta descubrir la ciudad al fondo y a su interlocutor, A	Personaje: "Murió esa noche. Hablaba de un material que nunca se reveló. Ya sabe, tres bobinas. Esa película, no sé por qué, nunca se reveló. Tantos años"
	1331	Ambos se desplazan hacia la izquierda y la cámara deshace su recorrido haciendo también panorámica hacia la izquierda	Personaje: "Fue rodada a principios de siglo. Entonces no le di importancia"
	1332	El personaje se detiene y sigue A solo, la cámara evoluciona también a su lado. En la zona en que estaba Yannakis, no hay nada, pero el barco sigue ahí	Off A: "Las tres bobinas, las tres bobinas. El viaje"
	1333	La cámara sobrepasa a A y sigue en zoom hasta un plano cercano del barco, que sigue desplazándose hasta salir de cuadro por la izquierda. Fundido	Entra banda sonora
6		Títulos de crédito	Sigue banda sonora, que cube de tono.



Fig. 1322



Fig. 1323



Fig. 1324



Fig. 1325



Fig. 1326



Fig. 1327



Fig. 1328



Fig. 1329



Fig. 1330



Fig. 1331



Fig. 1332



Fig. 1333

Découpage del plano secuencia correspondiente a los recuerdos de "A":

Toma	Fig.	Imagen	Sonido
1	1334	Plano general. Vestíbulo. Entran A y la madre A (niño) se ha ido adelantando hacia su abuela	<i>Criado</i> : "Buenas noches, señora" <i>Abuela (off)</i> : "¡Por fin!" <i>Abuela</i> : "¿Qué tal el viaje?, estábamos preocupados" <i>Madre</i> : "Ya sabes, los trenes" <i>Abuela</i> : "Sí" <i>A</i> : "Abuela" <i>Abuela</i> : "Un abrazo, mi niño"
	1335	La abuela coge del brazo a A y le desplaza hacia la izquierda, a otra habitación. La cámara les sigue en panorámica y la combina con <i>travelling</i>	<i>Abuela</i> : "Dime, ¿te gustó Bucarest?" <i>Abuelo</i> : "Por fin habéis llegado" <i>A</i> : "Abuelo"
	1336	A la altura del plano medio, llega la madre	<i>Madre</i> : "Buenas noches, abuelo" <i>Abuelo</i> : "Buenas noches, hija"
	1337	Acaba el desplazamiento de la cámara para fijar el extremo de la habitación y a toda la familia en plano general	<i>Personaje femenino</i> : "Que tarde, Katerina" <i>Madre</i> : "Tenía miedo de no llegar"
	1338	La cámara sigue desplazándose en la línea del personaje de la madre, que saluda al grupo	<i>Personaje femenino</i> : "Se lo llevaron en Nochevieja, ¿verdad?" <i>Madre</i> : "Prefiero no pensarlo" <i>A</i> : "Es tía Eva" <i>Otros personajes</i> : "Abrieron los otros campos hace mucho... Pero Matthausen es diferente" <i>A</i> : "Y está tío Vangelis" <i>Vangelis</i> : "Bienvenido" <i>Otros personajes</i> : "¿Has tenido buen viaje?" <i>A</i> : "Tía Jenny de Vraila"
	1339	El desplazamiento en paralelo de la cámara ha colocado frontalmente a A y al fondo una nueva dependencia. A saluda con su cuerpo de hombre pero es un niño. Llegan corriendo las niñas y le arrastran hacia el fondo del salón	<i>A</i> : "Tío Nikos de Galatz" <i>A</i> : "Las niñas" <i>Niñas</i> : "¿Qué has visto?, cuéntanoslo" <i>A</i> : "Toda la familia"
	1340	El desplazamiento de la cámara deja desplazados a los niños. Entran en campo la criada y la madre. Caminan hacia la zona del vestíbulo. El plano que queda compuesto es idéntico al inicial.	<i>Madre</i> : "¿Todo está preparado?" <i>Criada</i> : "Sí, señora. La sopa ya está. El segundo plato está a punto... he puesto el tercero"
	1341	Entra corriendo un personaje El plano se fija. Entra el padre, la madre corre hacia él y le abraza, el resto permanece en grupo a la izquierda del encuadre A entra en cuadro, al tiempo que los padres se avanzan	<i>Nuevo personaje</i> : "¡Ya viene!" <i>Voces</i> : "Ya está aquí" <i>Se oyen cánticos en off.</i> <i>A</i> : Padre, cuánto tiempo <i>Madre</i> : ¿No vas a besar a tu padre?
	1342	Ligero reencuadre que amplía ligeramente el campo y lo centra. La abuela, en el margen derecho, mantiene unas copas en su mano	<i>Padre</i> : "Ha crecido, es muy alto. Tiene tus ojos" <i>Abuela</i> : "Feliz año" <i>Todos</i> : "Feliz año 1945. Felicidad y prosperidad"
	1343	Bailan desangeladamente A intenta bailar con su madre	<i>Sonido de piano y canción que entonan los presentes relacionada con el paso del tiempo y la necesidad del olvido</i> <i>A</i> : "Pierdes el tiempo, madre, no sé bailar el vals"
	1344	El criado abre la puerta al fondo. Las miradas se dirigen hacia allí y los cantos van apagándose. Las parejas se separan y dejan vacío el centro. Los recién llegados, de la milicia popular, bailan entre sí. La mujer que toca el piano sigue en su lugar y una pareja que baila a la derecha del encuadre.	<i>Acaban los cantos pero sigue el piano</i>
	1345	Los dos policías toman por los brazos al hombre y le arrastran hacia la puerta, bailando.	<i>La música del piano va desacelerando su ritmo hasta cambiar por completo a la melodía de fin de año.</i> <i>Hombre</i> : "Feliz año 1948"

Toma	Fig.	Imagen	Sonido
	1346	Salen por la puerta. En el encuadre queda la mujer al piano y entran A y sus padres, en diferentes posiciones. Los padres bailan de nuevo, entran otras parejas. A se acerca a su madre. El espacio se llena de parejas que bailan	Madre: "Marchémonos de aquí, Spyro, no aguanto más" A: "Madre, nunca he bailado contigo" <i>El piano vuelve a interpretar la melodía de fin de año y esta vez todos la cantan</i>
	1347	Se detienen para que Spyros enseñe el permiso para poder abandonar el país. Los demás aplauden A sale de los brazos de su madre y de cuadro. Se reúnen de nuevo los padres bailando	Voz: "¿Ya tienes el permiso?, ¡enséñalo!, ¡enséñalo!" Abuelo: "¿Os vais muchos?" Spyros: "Unas 80 familias griegas, judíos y armenios también" Voz: "¿Qué sola se quedará Constanza... ¿estás contento de poder marcharte a Grecia?"
	1348	La criada va a abrir la puerta. Entra el mismo personaje de antes con un grupo de camaradas socialistas. Suben las escaleras mientras los grupos van separándose. Se reúnen a bailar de nuevo mientras el comité va llevándose objetos. Finalmente incluso se llevan el piano	Criada: "Señora, ha venido el Comité de Confiscación" El piano cesa de tocar Spyros: "Ignorémosles. Sigamos bailando" El piano suena de nuevo y todos cantan
	1349	Spyros se sitúa en el centro. Todos van confluendo para componer el cuadro, frontal a la cámara, interpelativo. A, ahora niño, sale de la línea de cámara y se sitúa en el centro.	Spyros: "Una fotografía. La última fotografía. Vamos. ¿Qué dijiste abuelo? Aquí fuimos felices durante siglos" Madre: "Vamos. Te esperamos" A: "Ya voy, madre" (<i>voz adulta aunque aparece un niño</i>)
	1350	La cámara avanza lentamente. Al fondo suben las escaleras de nuevo los del comité, pero el desplazamiento se cierra sobre el rostro de A niño.	<i>Silencio</i>
2		Fundido	

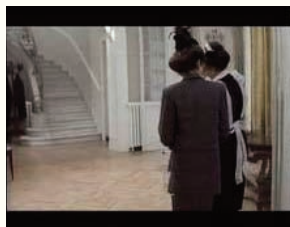


Fig. 1340



Fig. 1341



Fig. 1342



Fig. 1343

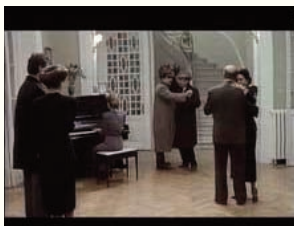


Fig. 1344



Fig. 1345

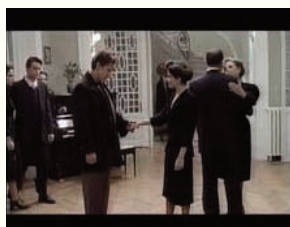


Fig. 1346

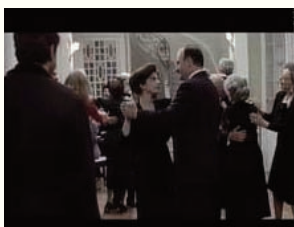


Fig. 1347

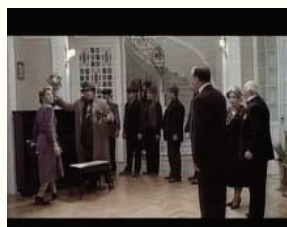


Fig. 1348



Fig. 1349



Fig. 1350

Découpage relatado del plano secuencia en la niebla:

Se inicia con un plano frontal del grupo avanzando en la niebla, sólo pueden verse sus siluetas; los niños, en primer término, hablan entre ellos. Paulatinamente la cámara se va situando en paralelo a los personajes; los niños salen de campo por la izquierda del encuadre y éste queda vacío (sólo la niebla), aunque el movimiento de cámara no cesa y se sigue desplazando también hacia la izquierda mediante *travelling*. La madre de los niños cruza el encuadre, entrando y saliendo, de derecha a izquierda, llamando a los niños; acto seguido hace otro tanto el padre y luego la abuela. Penetran en campo, por la derecha del encuadre, "A", Ivo Levy y su hija. Ella parte por la izquierda para buscar al resto del grupo; "A" e Ivo Levy siguen andando y conversando. En *off* se escuchan las canciones de los niños e, inmediatamente, el motor de un vehículo, puertas al abrirse y cerrarse, pasos... Ivo y "A" se detienen, expectantes; se escuchan en *off* instrucciones y voces. Ivo pide a "A" que no se mueva y sale por la izquierda del encuadre a la búsqueda de sus familiares. "A" sigue caminando y la cámara se coloca prácticamente a su altura; cuando él se detiene, le sobrepasa. Sobre un plano completamente fijo de la niebla se escuchan disparos y gritos, los cuerpos que son arrojados al río, otros disparos y una ráfaga, comentarios de los asesinos, las puertas del vehículo, ruido de motor, aceleración y alejamiento... "A" entra de nuevo en campo y avanza hacia la niebla, descubre los cuerpos de Ivo y su hija, llora y grita con desesperación.

La inscripción en el propio título del film del concepto “mirada” deviene esencial cuando el personaje, al inicio, se pregunta por la existencia de esa primera película, que equipara con una primera mirada. Angelopulos “establece por “mirada” no sólo un medio de contacto entre dos personas, sino también que “conocer”, en sentido filosófico, es mirar dentro del alma y, lo que es más, que el cine en sí mismo es un proceso del mirar. El cine, concebido platónicamente, puede llegar a ser, por tanto, una forma de conocimiento de otras almas” (Horton, 2001: 156). Al dotar al cine de tal dimensión, convirtiéndolo en un aparato que puede servir a la *resistencia* frente a la homogeneización cultural, promueve una concepción estilística absolutamente dispar a la hegemónica y muestra en la práctica la solidez de su elección. Esta revolución formal se ancla en un pasado cinematográfico –la propia obra de Angelopulos y de otros realizadores– que tiene su soporte inicial en el cine de los orígenes y, en este caso concreto, en las supuestas películas realizadas por los hermanos Manakis. La consecuencia es un modelo estético, fruto de una enunciación no disimulada, que utiliza la cámara como testigo y al tiempo partícipe –que busca, privilegia y desplaza– de unos acontecimientos ligados a las fuentes históricas pero que se proyectan a través de representaciones (y estas se manifiestan abiertamente como tales).

Diferenciamos así entre la “mirada” y la “narración”. “A” – Ulises se convierte en eje focalizador de todo el relato, narrador en *off* por momentos (a veces de la historia y de su pensamiento o sus reflexiones más profundas), en *alter ego* del propio Angelopulos, pero *alter ego* ficcional, como si el realizador buscara estar al tiempo en el interior y en el exterior del film, puesto que su condición de meganarrador o autor implícito se mantiene inexpugnable. De ahí los constantes movimientos de cámara y los largos planos secuencia –estilema del cineasta– o la negación sistemática del contracampo, que sólo se

descubre a condición de que un desplazamiento de la cámara lo posibilite; de ahí, como es lógico, la sistemática frontalidad.

La superposición de focalizaciones –“A” y omnisciente– queda plasmada en el plano de la niebla, cuando “A” es superado por la cámara y los puntos de vista del personaje y el narrador omnisciente se confunden durante unos instantes (confusión que afecta también al dispositivo espectral, situado en la línea del objetivo). No obstante, la condición de “testigo” de la cámara debe ser reinterpretada en la medida en que el realizador interviene radicalmente sobre el material profílmico; todos los desplazamientos, los *travellings*, grúas y panorámicas, están supeditados a un constructo previo de carácter pictórico que afecta a las masas (sean objetos o personajes) en el interior del cuadro y es la suma de ambas capacidades formales –los movimientos de cámara y la composición– la que deviene en fragmentos fílmicos difícilmente etiquetables como “planos”.

Los largos planos secuencia (pensemos, por ejemplo, en el que tiene lugar a la llegada de “A”, durante la proyección de uno de sus films) se convierten en barrocas evoluciones de la cámara que desautomatizan la lectura (imposible la identificación espectral, pero inevitable el goce estético) mientras recorren unos decorados en cuyo interior todo evoluciona milimétricamente dotando al conjunto de una considerable fuerza expresiva. Ahora bien, esta expresividad no se traduce en una imposición de sentido; por el contrario, la interpretación permanece abierta gracias al constante juego con el fuera de campo (ahí una de las pruebas del carácter discursivo que éste tiene).

Este camino nos conduce inexorablemente a la aparente contradicción entre plano secuencia y tiempo real. Puesto que la sutura desaparece, todo indica que un largo plano que se desarrolla en un tiempo determinado sirve para relatar un acontecimiento que tiene

lugar en ese mismo tiempo. Esto es cierto en muchos casos, siempre que no hayan elementos discrepantes en el interior del cuadro o en el desarrollo de la acción, pero, como podemos apreciar por los *découpages* que anteriormente hemos efectuado, tal idea se quiebra cuando confluyen en el interior del encuadre distintas temporalidades, distintos espacios o diversas combinaciones de elementos procedentes de entornos conceptuales alineales (onírico, imaginario, mundos ficcionales). La importancia de estas consideraciones es capital para nuestro trabajo, por lo que podemos individualizar diferentes tratamientos a lo largo del film:

- En la secuencia inicial, mientras la voz en *off* de un personaje que no vemos, pero que más tarde se actualiza, narra la espera de Yannakis Manakis para fotografiar el gran velero azul en 1954, lo que le cuesta la vida, la imagen nos permite compartir los elementos del pasado (velero y fotógrafo con su cámara) y los del presente (personaje que narra, "A", espacio físico al fondo). Sin embargo, no se trata de una sobreimpresión, toda vez que el espacio –presente– es compartido hasta tal punto que los personajes de ambas temporalidades interactúan entre sí (el narrador sostiene en sus brazos a Manakis cuando éste se desvanece).

Se afecta aquí al espacio-tiempo y se hace mediante la superposición de dos temporalidades sobre un mismo eje espacial. Por lo tanto, podemos hablar de una transgresión de la transparencia de carácter pleno por la permanencia al unísono de ambas temporalidades, lo que remite a mecanismos de elipsis no estrictamente habilitados por el tiempo sino en el seno de un concepto más amplio que respondería al sistema tiempo-espacio.

Esto nos lleva a replantearnos las tipologías que hasta

aquí estábamos desarrollando, al menos por lo que respecta a la inclusión como fuera de campo de un término que bautizábamos como “elipsis nocional o por abstracción”, y adjudicar este parámetro al contexto de la elipsis siempre que lo comparta con el del fuera de campo. Abundando en lo anterior, y volviendo a la escena que comentábamos, en la panorámica que regresa sobre el mar, con “A” caminando hacia la posición en que se encontraba el cuerpo de Manakis, podemos comprobar que el cuerpo ha desaparecido –por lo tanto sólo restan elementos del presente– pero, al seguir en su camino, entra en campo el velero azul que, en teoría, corresponde a 1954. La cámara sigue hasta él y deja que salga de campo por la izquierda.

- Algo similar acontece cuando el primer personaje femenino que proviene del recuerdo de “A” (siempre representado por la misma actriz) camina por la calle y se detiene delante del cordón policial que intenta contener las dos manifestaciones (velas y paraguas). “A” habla con la mujer desde un *off* que viene de su pensamiento, pero la presencia de ésta es etérea, es una representación del deseo de “A”, por ello no le presta atención y desaparece caminando por una de las confluencias entre calles. No hay aquí distintas temporalidades pero sí la incorporación de un segundo nivel narrativo que procede de un mundo imaginario en el que se combinan los recuerdos de “A” y sus deseos.
- A la llegada a Monastir, el plano sobre la fachada de la Filмотека pasa a blanco y negro y una voz en *off* de un personaje que se supone está hablando con “A” narra sobre

imágenes supuestamente documentales (pertenecientes a los Manakis) las vicisitudes de los comienzos de siglo y la incorporación al cinematógrafo de aquellos hermanos dedicados hasta entonces a la fotografía. Estas imágenes aportan también elementos históricos. La voz en *off* está desplazada de la imagen ya que sigue cuando el documental ha terminado y "A" está en el interior del recinto.

- Cuando se produce el problema con los pasaportes, sin solución de continuidad el personaje de "A" asume la personalidad de Yannakis Manakis y tienen lugar interrogatorios y condena a muerte por fusilamiento (pelotón que nunca vemos) que es conmutada en el último momento por el exilio. Hay aquí un desplazamiento doble: por un lado, "A" es al mismo tiempo Manakis y, conservando su cuerpo, se sitúa en una época pretérita (hasta el control del pasaporte, en que vuelve a ser él mismo); de otra parte, todos los interiores corresponden al tiempo pasado, donde es precisamente el cuerpo de "A" el que no se corresponde con los acontecimientos.

¿Cómo se encaja esta escena en el relato? A nuestro entender, tiene lugar una "suspensión temporal" en el momento en que "A" va a pasar el control de pasaportes; desde ese instante, deja de ser él para convertirse en Manakis y, de esta forma, incorporar al film una información importante con respecto a su exilio obligado (que justifica, a su vez, el paso de la frontera). La "suspensión" se cierra con la llegada de "A" de nuevo al control de pasaportes y el visto bueno para que siga su camino. Ahora bien, cuando el personaje femenino (segunda imagen) le pregunta por qué ha tardado tanto, una indeterminación queda sembrada y la elipsis resulta imposible de identificar.

- A la llegada a Bucarest tiene lugar una nueva transformación de "A" en niño, aun conservando el cuerpo adulto. El segundo *découpage* que hemos desarrollado nos ayuda a comprender el mecanismo de esta secuencia que corresponde a recuerdos familiares de "A" que son extrapolables a las familias en el exilio (por tanto, de alguna forma, también a las vicisitudes de los Manakis aunque los tiempos sean diferentes).

Sin cambio de plano, "A" está en la plataforma del vagón y llega su madre (en ese momento deja de ser adulto para convertirse en niño), es decir, se produce un salto temporal sin que haya un corte; cuando ambos entran al vagón, el tren no es el mismo, ha cambiado la estructura, los asientos, ha desaparecido el corredor... En el interior de un mismo plano hay dos temporalidades que han actuado consecutivamente, a modo de *flash-back*. Este es un efecto retórico de gran elaboración que corresponde al estilo discursivo de Angelopulos pero crea un evidente extrañamiento y, sobre todo, ayuda a deshacer el *tempo* clásico en aras de otro de carácter estrictamente cinematográfico que apunta hacia la semejanza y la reiteración (esa "historia que nunca acaba", según dice el propio "A" al final del film y que no es otra que la del género humano).

Ya en la casa, y conservando "A" el cuerpo de adulto –pero actuando como niño–, la sucesión tiene lugar gracias al movimiento de cámara (se trata de un largo plano secuencia) y los desplazamientos de los personajes. Una vez fijada la cámara sobre el vestíbulo, el carácter de representación se radicaliza y se producen tres elipsis que corresponden a sendos fines de año: 1945, 1948 y 1950. Estos son saltos temporales sin cambio del espacio escé-

nico pero con una evidente trasgresión respecto al modelo hegemónico, tanto más cuanto que los personajes que irrumpen bailan (1948) o se comportan con rudeza pero en silencio absoluto (1950). La música, por su parte, juega un papel esencial, variando según las vicisitudes, es decir, acomodándose lentamente a las nuevas situaciones.

La foto familiar final tiene en el centro la presencia de "A", esta vez niño en el cuerpo de un niño, que sale desde el lugar de la cámara para ocupar su territorio en el centro del encuadre. La cámara avanza hacia su rostro.

- Antes de llegar a Sarajevo, el personaje femenino (tercera aparición) le conduce hasta su casa a través de los ríos yugoslavos; al llegar encuentran la destrucción y la muerte del marido, Vania, que es representado simbólicamente más tarde por "A" gracias a la conversión a través del vestuario que ella le ofrece.

En su ruta hacia Sarajevo (plano general de la barca en el agua, con "A" oculto en su interior) se produce una intervención en *off* de "A" que habla en pasado y narra precisamente lo que vemos, pero se produce un desplazamiento cuando su relato progresa y el plano se mantiene (nunca vemos la continuación en imágenes). Hay en este caso una voz intradieгética que proviene del espacio del narrador y que, al mismo tiempo, entra en colisión con la imagen: pasa de decir aquello que vemos a decir algo diferente.

- En Sarajevo la niebla permite salir a las calles. Mientras "A" e Ivo Levy pasean, la cámara evoluciona por encima de la barrera que separa a los músicos del resto. Con este movimiento, el aparato cinematográfico pone de mani-

fiesto su capacidad para salvar cualquier tipo de obstáculo físico en el desarrollo de su función mostrativa, lo que resulta especialmente relevante en un entorno de guerra y, sobre todo, en un espacio dominado por la falta de nitidez (la niebla es el auténtico protagonista).

- Más tarde, cuando “A” baila con el personaje femenino en su cuarta manifestación, ahora como hija de Ivo, la variación de la música transporta a un entorno de indeterminación sus cuerpos: ya no son “A” y la hija de Ivo sino los amantes de antaño; se fusiona así pasado y presente, recuerdo y deseo. Lo más interesante es que ambos personajes responden a su nuevo papel, hay una congelación del espacio-tiempo que les permite mantener una conversación más allá del mundo real que les rodea porque no son ellos mismos sino representaciones del deseo íntimo de “A”. De nuevo el cambio de la música produce la vuelta a la temporalidad normal y su interpretación se modifica hasta volver a los seres de origen.
- La máxima expresión del fuera de campo la tenemos en el paseo en la niebla, más arriba desarrollado con detalle, aunque sin imágenes, ya que nada se ve salvo las siluetas. El sonido se convierte en el gran medio expresivo; a través de él, cada espectador está capacitado para reconstruir el espacio y los acontecimientos. Ahora bien, la elección de Angelopulos es importante porque, dejando a cada mente su opción interpretativa, las experiencias personales generan un mundo afín y se produce una respuesta más contundente. En este sentido, la mostración de los asesinatos hubiera obligado a una toma de postura (impone una dirección de sentido) y mostrado un es-

pacio concreto; tal como lo vemos, con la niebla, espacio y hechos acontecen en la mente de cada espectador. Indudablemente la fuerza expresiva resultante es mucho mayor y, al mismo tiempo, el efecto de extrañamiento se mantiene y con él la condición crítica; esto no quiere decir que tales escenas no tengan carga emotiva, al contrario, la tienen incluso superior, lo que en realidad se evita es el mecanismo de identificación.

- Finalmente, "A" llora ante la pantalla en que por fin puede ver los tres rollos "perdidos" de los Manakis, ahora revelados. Nosotros, como espectadores, no podemos acceder a la visión de ese material –aunque sí a una imagen previa de la pantalla iluminada y vacía– porque el plano se mantiene en el rostro de "A", que inicia su último monólogo y conecta por completo el film con la tradición helenística, acumulando así la dimensión metafísica que lo preside.

El propio Angelopoulos ve, según sus declaraciones, el origen de su utilización del fuera de campo en la tradición griega: "forma parte de la antigua tradición griega. Nunca vemos, sobre el escenario, una muerte o violencia. Siempre queda `fuera`. Lo mismo ocurre en el teatro japonés y chino y, también, en muchas de las cosas de Brecht" (Horton, 2001: 173). Su cine, muy ligado a la metáfora o, dicho de otra manera, que hace gala de múltiples referencias metafóricas, subsume en este caso el viaje de Ulises en el relato del film; con ello un contenido cultural previo se inscribe en la película y nos deja apreciar constantes referencias cuyo disfrute depende del nivel de conocimiento de las grandes tragedias griegas con que cuenta el espectador (en este caso el eco de Homero es evidente):

Las películas de Angelopoulos están llenas de ecos y fragmentos del gran pasado clásico griego. La intersección con

dicho pasado tiene lugar en tres niveles:

1. Rastros visuales, como el de esa enorme mano de mármol que se alza desde el mar en *Paisaje en la niebla*.
2. Rastros verbales, como en la utilización de la cita de George Seferis "Me desperté con esta pesada cabeza de mármol en las manos y no sé dónde dejarla"
3. Rastros narrativos, como en la utilización de la *Oresteia* de Esquilo y la *Odisea* de Homero en muchas de sus películas (Horton, 2001: 39).

Para nosotros, parece evidente que lo que obtenemos es una conciencia clara del carácter de representación del propio film, lo que contribuye a la distancia crítica del espectador, y esto se consigue tanto por las elipsis y el fuera de campo como por los desplazamientos de la cámara, que integra el ojo humano del público en la sala de forma individualizada. Pero Angelopoulos no duda en poner en boca de sus personajes homenajes al cine en general y a algunos realizadores en particular (Welles, Dreyer, Griffith, Eisenstein, Bergman,...), e incluso Ivo Levy habla de la Filmoteca como el lugar en que se conserva "nuestra memoria" y se define a sí mismo como un "coleccionista de miradas desvanecidas" (incluso hay un chiste privado en la enumeración de las películas que conserva: la mención a *Persona*, de Bergman, remite a su condición de actor bergmaniano y amigo personal del realizador).

La *mirada* final de Ulises – "A", tan deseante con respecto a los films perdidos, se dirige hacia su propio interior porque el mundo que ha visto está repleto de muerte y desolación (Ítaca no existe), es un mundo trazado por los hombres alrededor de fronteras (en los films de Angelopoulos la frontera es un elemento central, denominada como "la puerta del infierno" en *La eternidad y un día*) y de acuerdo con intereses que están muy alejados de los colectivos y cotidianos. Sin embargo, hay una esperanza que es la narración constante del "viaje", la representación que impide el olvido, porque sólo a través de la memoria cabe la reflexión.

***Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997)**

Con *Tren de sombras* nos situamos deliberadamente en el límite del tipo de materiales enmarcados en el cine de ficción narrativa. La película de Guerín es una perfecta muestra de la falsa dicotomía entre documental y ficción, puesto que utiliza lo que parecen viejos films familiares de comienzos de siglo –cumpliendo los requisitos del modelo primitivo– y que son, en realidad, simulaciones a partir de filmaciones actuales que han sido tratadas convenientemente para aparentar su antigüedad.

Los títulos aparecen con un indicativo en cuanto al rescate de viejo material familiar (lo cual es falso, por supuesto) en *Le Thuit*; ya en ellos, se insertan fotogramas de vieja película pasando, roturas y veladuras (una constante a lo largo de todo el film). Para comenzar, como más tarde analizaremos, vemos viejos fotogramas del fantasma y su contexto, de su vinculación a una antigua cámara. Se produce desde ese momento una sucesión de imágenes en blanco y negro, muchas veces veladas, otras avanzando entre roturas, que muestran a la familia y su entorno, sus excursiones, sus fiestas, sus comidas, la presencia del tío (que practica la magia y el *escamotage* –elemento decisivo en el film–). El color nos trae al presente, a la misma población, los mismos entornos; una sucesión de planos ¿documentales? nos hacen partícipes de las marcas del pasado y el cambio producido; como veremos, se da una cadencia desde los elementos más abiertos a los más cerrados, hasta llegar al viejo caerón; allí el tiempo queda como suspendido y se produce el paso de estaciones, lo que nos permite penetrar al interior a través de –esencial– las ventanas (por cuyo reflejo puede después salir el fantasma a realizar su último viaje cinematográfico); en el interior, la noche se liga a los objetos del pasado, que cobran vida gracias a la luz exterior de los automóviles y, fundamentalmente, del rayo y la tormenta

(aquí es capital la intervención de la banda sonora musical). Las viejas bobinas parecen cobrar vida propia y las imágenes renacen, conectando con el bloque inicial, pero, en esta ocasión, lo que vemos es la exposición a través de una moviola; lentamente, paso a paso, dos cadenas de fotogramas van intentando encajar la una con la otra, construyendo una historia allá donde no parecía haber nada; esa historia se crea a partir de los cruces de miradas (al más puro estilo Kuleshov) hasta alcanzar el clímax en el desvelamiento de un *escamotage* narrativo que sitúa en línea a los personajes implicados para desvelar la historia implícita y la marca enunciativa (posteriormente tratamos esta cuestión); el cambio a color en este momento resulta esencial, así como la utilización de la voz, única en el film: *ils nous ont vu*. Generada su historia a través de esa moviola indeterminada, el fantasma puede liberarse del suplicio de no saber cuál es el relato oculto en sus viejas bobinas y abandona la casa para internarse en el lago con la protección de su vieja cámara, mudo testigo de cualquier evento. De ahí a la cadencia de lo cotidiano, inmune al cine, que cierra en esa dirección prohibida, largamente mantenida.

Vista en la gran pantalla (hoy no tan grande), la fotografía estalla y los sentidos se multiplican; los fantasmas atraviesan la oscuridad de la noche y se abren paso con la luz de la tormenta hacia esa otra luz –la del proyector– que desde la tela blanca nos dice que la ficción es *más que real* (lo que es decir que la realidad, la cotidianidad, es ficción). Ahí está el cine, todo el cine: el conocido, el ya visto, pero también, y sobre todo, el que nunca veremos, el de acceso imposible: el que pierde su imagen en los húmedos sótanos de viejas mansiones, el que se destruyó en los incendios, en los derribos de viejos locales de cinematógrafo... el Cine, con mayúsculas.

Dejando a un lado el proceso discursivo global y la presencia enunciativa de su autor (en apariencia, ya que todo el film es pura enun-

ciación), podemos encontrar diversas partes claramente diferenciadas (aunque en el fondo dirigidas a un proyecto inequívoco). Primero, la **mostración**: una serie de viejos films familiares que (re)representan a esa mansión y la apacible vida familiar de sus habitantes; dentro de ellos, múltiples referencias que funcionan como homenaje a los grandes del cine pero que se articulan con su propia entidad en el seno del discurso gueriniano: Lumière y sus escenas familiares (sin olvidar *El regador regado*), John Ford y Bergman (implícitamente las sombras recortadas de *El séptimo sello*), y, sobre todo, Renoir, el magnífico Renoir de *Une partie de campagne* (el columpio, las damas, la lluvia, las barcas, el paseo... los amores)

Tren de sombras nos introduce de lleno en esta primera reflexión (esencial). La *mostrativa* primera parte (en blanco y negro, asimilada al cine de los orígenes, a las películas familiares de principios de siglo), es precedida por cinco planos:

- 1) (plano 8) Rostro del fantasma que mira evidentemente al espectador, congelado en el tiempo.
- 2) (plano 9) Foto de familia, que introduce el recuerdo: nuevo factor temporal (no olvidemos que la reflexión sobre el tiempo se constituye en uno de los ejes del film, como muy bien ha señalado Juan Miguel Company en un apreciable texto aparecido en la revista *Trama y Fondo*)
- 3) (plano 10) Encadenados que resitúan la foto del fantasma (filmador y, en consecuencia, falso meganarrador de las historias del pasado) con sus aparejos cinematográficos.
- 4) (plano 11) Transposición al exterior del fantasma, dispuesto a comenzar un nuevo rodaje.
- 5) (plano 12) Nuevos encadenados: el entorno y la

barca (introducción del elemento espacial, indesligable del temporal)

A partir de este momento, el celuloide se vela y comienza la sucesión de imágenes primitivas (sic). Claro: mostración. Pero la propia estructura del film desmiente la posibilidad de esa mostración; puede haber una "voluntad mostrativa" que difícilmente puede desligarse de una vocación narrativa.

La barca espera un fantasma que la habite desde Renoir, procedente del pasado, y después, tras el paréntesis, de nuevo el color y la nueva mostración, pero ahora Guerín ya dice algo explícitamente: plano general, largo, fijo... la calle (el sonido ambiente). Un coche rojo. De pronto la mostración nos habla: cambio de eje al contraplano del anterior, también general, también largo, pasa el coche rojo (raccord indiscutible, pese a que Guerín, humildemente, hable de casualidad, lo que poco importa ya que el espectador se ha apropiado de la construcción de sentido de la obra); allí enfrente, donde se ofrecía antes la mostración, no hay cámara alguna. Ambos planos, interconectando las partes del film, nos hablan: el punto de vista ya es discurso, ya implica enunciación: Mostración + montaje = Narración. Son concretamente los planos 248 y 249, que consiguen desvirtuar el supuesto discurso objetivo del llamado cine documental al poner de manifiesto la inoperancia de la distinción documento / ficción; todo es ficción, todo es construcción, todo es discurso. Tren de sombras se configura a sí mismo como un relato de ficción que no necesita de personajes que hablen, sólo precisa de objetos, entorno, naturaleza y, claro está, voluntad narrativa.

Partiendo de esa premisa, y ya en tercer lugar, Guerín riza el rizo, genera una narración sin ficción aparente, sin personajes, construida exclusivamente con los planos generales, cada vez más cortos: el

pueblo, el río, las afueras, los campos... poco a poco los planos van acercándose a la mansión, lentamente, perfilando la distancia temporal a través del espacio narrativo: Narración pura que se confunde con la descripción (catálisis en términos de Roland Barthes), pero que es privilegiada como la esencia ficcional de *Tren de sombras*, porque un discurso implícito, subterráneo, pero abierto, transporta el flujo de imagen de la pantalla al espectador. Los planos traspasan la verja de la mansión (¿Xanadú?, ¡evidentemente!, como la señal de dirección prohibida que cierra el film, ciñendo otra verja: la de la cotidianidad); la casa, el jardín, ahora inhabitados, mecidos por el viento. Se ha dado así un brillante proceso discursivo:

- 1) Desde el exterior, hacia el exterior de la casa: hacia el espacio externo familiar.
- 2) Desde el interior, a través de las ventanas (marcos), vemos el exterior. Ya estamos dentro.
- 3) Desde el interior, vemos el interior. Pasa el tiempo. La noche.

El interior se hace ínfimo: los detalles. El tiempo se congela. Los espejos... los relojes... los espejos... los relojes... Las luces de los vehículos en la noche que alumbran sombras fantasmagóricas en la casa... los rollos de películas familiares... los espejos... los relojes... las fotografías... Cortinas, celosías, velos... Lo "velado" se (re)vela. Los fantasmas llegan convocados por esa magia de los objetos, de las cosas inanimadas en cuyo seno anida el aliento de sus propietarios de antaño: las cosas son las personas, sus vivencias, saben de ellos. Y es la luz quien les hace cobrar vida, la luz como quintaesencia de la imagen fílmica: luz de tormenta (naturaleza) y luz de artificio (los vehículos).

De pronto, el montaje, la búsqueda. Las películas familiares se revisitan a sí mismas: debajo de lo mostrado hay una historia, múltiples

historias. Las miradas: A mira a B, pero en realidad B miraba a C (fundamentales los planos 672 a 687). El sentido de las miradas cambia, hay una implicación, una propuesta de interpretación que automáticamente se desvela como inválida para generar una nueva: las miradas son las mismas (presencia de Kuleshov).

Pero, ¿quién narra?, ¿es el fantasma el que actúa sobre el material o hay un ente no definido por su presencia que se convierte en enunciador?.

Será esta colisión del *narrador filmográfico* con el *megamostrador fílmico* (resultado a su vez de una colisión entre el *mostrador perfil-mico* y el *mostrador filmográfico*) la que habría creado esta instancia que llamo el *meganarrador fílmico*, y que sería fundamentalmente responsable de la comunicación del megarrelato fílmico... Así se habría efectuado el paso de un modo de consumición fílmica a otro, de un cine (el de los orígenes) que suponía una relación de *confrontación exhibicionista* entre el espectador y la pantalla, a otro, siempre dominante desde que existe, que presupone más bien, de la parte de la instancia espectadora, una forma de *absorción diegética*, una absorción en ese universo que le presenta esa sucesión de imágenes animadas que, habiendo encontrado un cierto equilibrio y una cierta autonomía, han podido desembarazarse de esa figura, pesada y agobiante, del presentador, verdadero “explicador de films” (Gaudreault, 1988: 170-171)

Tren de sombras está precisamente desvelando, por contraposición, la capacidad manipuladora del cine que tradicionalmente hemos considerado como clásico; está poniendo de manifiesto los engaños de la transparencia. Al abrirse, al hacerse polimórfico, rebate la idea generalizada de un sentido en la obra de arte, un sentido que el espectador se ve obligado a buscar para su comprensión, y que pa-

rece depender en exclusiva de la voluntad de su “autor”, lo que consideramos una falacia muy oportuna y útil para una industria que genera beneficios gracias a los procesos de identificación de los espectadores. Es evidente que el borrado enunciativo sienta las bases para que se dé una *dirección de sentido* en el film, pero debemos optar por la ampliación de las posibilidades críticas del espectador y esto es posible exclusivamente mediante la marca de enunciación que rompe la sensación de realidad.

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

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

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

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

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

Debajo del barniz familiar y vetusto, esas películas que aparecen en blanco y negro a lo largo de la primera parte de *Tren de sombras*, están encubriendo una historia de amores. A través de una moviola movida por un enunciador indeterminado (autor implícito), los personajes cobran vida y nos muestran una nueva (re)representación - que no (re)construcción- mediante salidas atrás que desvelan una verdad no visible antes: patrimonio del fotograma, del celuloide (testigo mudo). La casa sabe: sobre la filmación inocente queda el espejo enmarcado que refleja en el fondo la historia real, la *otra ficción*. Ese espejo enmarcado se duplica: es necesario comprender que los objetos tienen vida y, a través de las luces y las sombras, se expresan. El espejo devuelve la imagen de una supuesta realidad que no es sino otra ficción.

Es en el plano 876 cuando se pronuncia la única frase de la película: *ils nous ont vu (nos han visto)*. Esta frase actúa como respuesta a una cadencia preestablecida en los planos 843 a 867, en los que el color ha suplantado al blanco y negro y la imagen ha sido repetidamente congelada (planos 855 a 867) como prueba inequívoca de su carácter de representación y de *embalsamamiento* temporal (Bazin), pero, al mismo tiempo, como manifestación del uso de los materia-

les por el aparato cinematográfico para la creación de un artefacto, el film. Es precisamente el cambio de eje de 180º el que produce la conciencia de espectacularización, de constructo: en el plano 854 la cámara filma, pero es filmada por otra cámara (la del film propiamente dicho); sin embargo, en el plano 856 tenemos lo que filma la cámara del actante, y, sobre todo, en el 859, la mirada exterior de un personaje no visto anteriormente y del que el filmador no es consciente, pero que da sentido a todo el constructo del montaje previo: lo que mira este personaje (la doncella) responde al discurso de la cámara que filma (la de la enunciación) pero forma parte de su conjunto mostrado. Es significativo que la frase obligue a la traducción *ellos nos han visto*; no podemos hacer elíptico el *ellos* porque ese *ellos* somos los espectadores y también los mecanismos que filman (testigos presenciales de una realidad más allá de la visible), de los que aparecen como mudos entes constatativos los objetos: marco de ventana y cristal que actúa como espejo (plano 879).

Finalmente, la vuelta al exterior (y no olvidemos esa lluvia, ese agua que se agita y reclama a Renoir): el fantasma que busca de nuevo, ahora sobre la barca, en el río, la filmación imposible; planos pausados, amplios, el entorno, la casa, el pueblo... la calle, la calle que nos muestra otra pequeña calle al fondo, simétrica, que conduce al río, surcada por una avenida pequeña y tomada desde el interior de otra calle espejo de la primera. Al fondo el símbolo de la dirección prohibida. Plano fijo, largo... necesario. No hay contraplano, no puede haberlo; en él está precisamente la enunciación: el cine está allí porque esa calle prohibida es la encarnación de todo el cine que se ha perdido, donde hay tantas y tantas historias que ya nunca conoceremos...

La circularidad se convierte en otro de los elementos básicos porque manifiesta la irrelevancia del eje *orden – trasgresión – vuelta al orden*. En *Tren de sombras*, no hay vuelta al orden, no hay vuelta a

la realidad. No hay regreso. Tampoco ese regreso es posible puesto que la reflexión se ha establecido en torno a un cine que ahora parece lejano y desconocido, pero, sobre todo, en torno a los elementos discursivos del medio, poniéndolos de manifiesto. Más que cine sobre cine, *Tren de sombras* es una muestra palpable de que la realidad es inalcanzable, supuesta, manifiestamente polisignificante; y lo pone de manifiesto a través de su propia entidad física como film, con la multiplicidad de formatos y la constatación en la pantalla del carácter transitorio y efímero del fotograma (como la vida).

Con todo, para llevar a cabo una película de esta envergadura, Guerín ha necesitado de una potente truca en 35 mm. que generase los efectos necesarios para simular un film de época -pese a ser familiar-, una gran habilidad manual, imaginación desbordada y más de un año de trabajo. Pero, esta misma contradicción -la del efecto- queda patente en la propia fisicidad del fotograma, presente a lo largo del film: el celuloide que se desplaza vacío, rasgado, por la pantalla. Que se rompe y vuelve a cobrar vida.

No podemos dejar de denunciar el tratamiento que *Tren de sombras* ha sufrido por parte del mercantilismo cinematográfico. Tampoco podemos, en modo alguno, culpar a los espectadores, porque es la propia industria la que decide que ciertos productos no son comerciales y los relega a segundo término; es la propia industria la que decide y define los gustos del público, al que impone las direcciones de sentido, las lecturas y, cómo no, las interpretaciones, generando un imaginario que le hace acomodaticio en la búsqueda de pasar el tiempo como ocupación de su ocio. Precisamente el carácter abierto de *Tren de sombras* le suministra garantías más que suficientes para poder acceder al disfrute de espectadores de diferente signo y condición; aquí no hay imposición de sentido, no hay transmisión de imaginario, pero sí hay reflexión, lucidez y, sobre todo, *resistencia* ante una

mercantilización que nos hace dudar del futuro de la representación cinematográfica.

Ni que decir tiene que la película posibilita un amplio abanico de reflexiones, de las que el presente texto no es sino una ínfima parte. Un *découpage* plano a plano nos permite calibrar el gran esfuerzo llevado a cabo por Guerin para, narrando, dejar abiertas las múltiples direcciones de sentido y, sobre todo, las sensaciones. Efectivamente, *Tren de sombras* es un film cargado de sensaciones, que no necesariamente están ahí sino que son aportadas por cada espectador (cada lectura una interpretación, una vivencia), desde esa primera que se inscribe en el propio título y que nos remite al texto de Gorki que, al concluir diciendo que ese tren (el de la estación de La Ciotat de los Lumiére) es un tren de sombras, deja ver bien a las claras cuál es la visión que del cine tuvo el naturalismo y, por supuesto, advierte involuntariamente de las maniobras que llevaría a efecto la industria para conseguir que esas sombras (la ficción abierta, sin tapujos) se convirtieran en una luz aparente, una claridad que en su interior (la sombra real) lleva inmerso el veneno de la persuasión, capaz de calar en los espíritus merced a los mecanismos de identificación y de convertir a millones de espectadores en recipientes para un imaginario que sólo busca, despiadadamente, su homogeneización.

¿Y la elipsis y el fuera de campo? Puesto que nos encontramos ante un film basado completamente en el montaje (tanto por la composición como por la yuxtaposición de los planos) y en el que no hay transiciones (todos los cortes son netos), no hay ningún intento de sutura que pueda equipararse al mecanismo formal del modelo dominante y esto se hace más inquietante al comprobar que la relevancia de espacios y de objetos es pareja a la de los personajes. Elipsis, pues, entre cada plano y el siguiente, pero indeterminadas,

ya que no hay marcas temporales que permitan identificar el tiempo transcurrido, salvo tres excepciones:

1. Planos 248 y 249, ya comentados antes, que son campo-contracampo y funcionan como plano-contraplano. En este caso la sutura se pone en evidencia y entra en contradicción con la categoría “documental” de las imágenes. Nos enfrentamos a una autocomplacencia que inscribe en el significante la constatación de que no puede haber mirada sin mediación y que toda mediación conlleva ausencia de realidad: el esquema documental aplicado al film se descompone desde el interior del propio artefacto cinematográfico.
2. Planos 854 a 867, también comentados pero que retomamos ahora para extraer su valor profundamente didáctico:
 - a. El plano 854 fija un campo y desvela la presencia de una cámara diferente a la del personaje, es decir, el punto de vista no tiene correspondencia con las posiciones de los actantes, tanto más cuanto estos aparecen “congelados”, con lo que se refuerza el carácter de irrealidad y, en esencia, de construcción voluntaria.
 - b. El plano 855 amplía por salto hacia atrás en el eje el campo previamente señalado y muestra al fondo al personaje que filma y en primer término, en escorzo, a la muchacha que saluda.
 - c. El plano 856 es de la muchacha, frontal, mirando a cámara, pero el punto de vista sigue siendo del enunciador, omnisciente.

- d. El plano 857 repite el 855, e inmediatamente el 858 hace otro tanto con el 856. Las posiciones están fijadas y también las diferentes direcciones de mirada.
- e. El plano 859 sigue saltando hacia atrás en el eje para situarse detrás de la doncella que, de espaldas a la cámara, observa. En este caso la cámara que filma sigue siendo la que corresponde a la enunciación y el punto de vista es omnisciente.
- f. El plano 860 repite el contenido del 855 pero ahora hay una mayor distancia entre los personajes, es decir, se resalta la profundidad de campo; en consecuencia, el punto de vista parece haberse trasladado a la mirada de la doncella (en nuestro criterio, se produce una dualidad de ocularizaciones, ya que coinciden la de la doncella y la omnisciente y no es posible hacer una elección entre ellas)
- g. Los siguientes planos repiten estas posiciones y se insertan en 862 y 863 imágenes en blanco y negro que proceden de las viejas películas y que, en realidad, suponen el único contracampo efectivo.
- h. El plano 865, que hemos fragmentado en tres fotogramas para evidenciar que se trata de una toma en movimiento, declara explícitamente la trama enunciativa puesto que nos permite ver las dos direcciones de mirada de la muchacha (hacia la cámara del personaje que filma y hacia la cámara del meganarrador), siempre desde el punto de vista del ente omnisciente.

Esta escena tiene como previa la que se inicia con el plano 843, donde se produce el único movimiento de cámara del film, mediante *travelling*, para evidenciar el campo y el contracampo por desplazamiento semicircu-

lar que salta, inmediatamente, 180°. Sin embargo, no podemos hablar de una constatación del tiempo transcurrido porque los planos se efectúan sobre imágenes congeladas, con lo cual el mecanismo de sutura es desvelado pero las elipsis no pueden establecerse.

3. La sucesión de planos 884 y 885 también responde a un plano – contraplano (quien mira, lo que ve) en sucesión, pero hay un matiz que resulta estimulante: el contraplano, al ser un espejo, devuelve la imagen del campo inicial, esta vez sin el personaje que filma y acercando el fondo, con lo que se evidencian las características tecnológicas del propio aparato por la utilización de una focal más corta o un *zoom*.

La relación entre las dos partes del film es muy significativa. Las imágenes en blanco y negro, o con virados, remiten al cine de los orígenes y pretenden corresponder a una época pretérita; las imágenes en color apuntan hacia el presente, salvo las que contienen personajes. En ambos casos se dan pasos de tiempo indeterminados, sea por las diferentes actividades, en el caso de los films antiguos, o sea por el marcado paso de las estaciones, el día y la noche, la lluvia, etc., en los actuales. El tiempo es el hilo conductor de todo el film y, gracias a él, la sucesión de imágenes no queda limitada a la mostración y deviene narración: espacio, tiempo y luz son los tres grandes mecanismos que hacen posible el milagro de la imagen en movimiento.

De otra parte, el cine de los orígenes tiene también su refrendo en los planos en color con los personajes (saltos en el eje, profundidad de campo) y en las múltiples miradas a cámara. Sólo la fuerte intervención enunciativa hace posible que esos personajes aparez-

can en color y sean tratados desde el cine del presente con un movimiento de cámara semicircular y congelaciones de imagen, aunque en este caso se trata de “representaciones estáticas” y no de auténticas repeticiones del fotograma aislado, con lo que se consigue reincidir en el carácter ficcional. En realidad, el meganarrador no se limita a ordenar los fragmentos sino que con su voluntad trabaja sobre la moviola y filma su experimento; el fantasma es el pretexto, la imagen que trasciende su amor al cine más allá del tiempo y el espacio (la llamada de la luz sobre su corazón en el retrato, otro medio de representación por la imagen, le devuelve a sus viejas películas).

Así las cosas, el fuera de campo se limita a la constatación de dos mundos ficcionales paralelos (el real y el del fantasma) y queda marcado en las tres escenas que hemos señalado al hablar de las excepciones en que se producen continuidades en plano – contraplano. En la parte final, plano 1032, ambos mundos confluyen hasta que la verja sella la evasión del fantasma entre la niebla, con lo que se recupera el mundo real y se inscribe una duda sobre su verosimilitud. Pero hay otro fuera de campo que se puede constatar: el espacio de la postproducción del film, el que existe más allá de la ficción –habilitado por la moviola y los seres que la usan- y que nos llega marcado por la presencia física de los fotogramas.

En esencia, *Tren de sombras* nos permite confirmar que todo material fílmico es susceptible de narrar una historia, sean cuales sean sus componentes, y que su manipulación permite construir infinitos relatos.

***Funny Games* (Michael Haneke, 1997)**

Deliberadamente hemos huido de la acumulación de interpretaciones a través de las publicaciones especializadas, así como de entrevistas con el director, Michael Haneke, con el fin de evitar influencias en nuestros análisis, aunque, evidentemente, no renunciamos a ello en un futuro para desarrollar cualquier otro tipo de trabajo global.

Tampoco se ha pretendido establecer un *découpage* tradicional, servidor fiel de la acción representada, sino que se han anotado en él algunos aspectos tangenciales que pueden ayudarnos en nuestras reflexiones y solamente breves apuntes de los diálogos. Los elementos gráficos que se incluyen -esquemáticos- se utilizan para constatar las indicaciones que hacemos en cuanto a la concepción geométrica de la puesta en escena, rubricada a la perfección por la planificación.

Funny Games conlleva la propia materialidad del título, sobre la que debemos detenernos. Una traducción inmediata nos haría fijarlo como *Juegos divertidos*; ahora bien, ¿por qué no *Extraños deportes*, si pretendemos cierta ironía, o *pasatiempos*?, ¿por qué no insertar el elemento temporal?. Efectivamente, no sería tanto el adjetivo (extraño, gracioso, grotesco, divertido) como el sustantivo: *juego*, sí, en la medida en que 1) corresponde a una dimensión temporal, y 2) se rige por normas específicas. En tal caso, el juego es también un deporte.

Desde esta perspectiva, hemos secuenciado el film, ateniéndonos a la estructura del juego, según el siguiente esquema:

1. **Presentación** → Espacio y personajes. Se subdivide a su vez en otras tres partes: *El juego institucional*, que enmarca desde un inicio la figura del juego como eje, di-

versificando los modos; *el entorno*, que nos permite constatar el ambiente en que se desenvuelven los personajes: media o alta burguesía, grandes propiedades en Salzburgo, junto al lago, relaciones distantes; *antromorfización y marcaje presencial*, que nos permite penetrar en el interior de la casa y descubrir sus dependencias a través de los movimientos del perro, puente entre los individuos y la propiedad, que designa a todo el conjunto como humano o para-humano.

2. ***Las reglas del juego*** → Etapa en la que se plantea la *situación* (lugar para iniciar el juego), se forman los *equipos* (Paul y Peter frente a *la familia*), se lleva a cabo una *partida de prueba* (primera confrontación que concluye con el golpe a Georg), y queda establecido el tipo de *ganancias y pérdidas* que conllevaría el resultado (asesinato del perro).
3. ***Espectadores / Nuevos jugadores*** → Secuencia de transición que subraya el aislamiento de la familia amenazada y su indefensión, refuerza el estatus como grupo social que tienen los habitantes del lugar, y permite fijar un nexo para que se puedan producir juegos futuros.
4. ***El juego*** → Es la parte fundamental de la película, donde tiene lugar lo que podríamos calificar como *partida*. Desde unas *posiciones de inicio*, que se explicitan por la acomodación de los personajes en el salón (metafóricamente, en un juego de naipes, podríamos denominarlo el *reparto* de las cartas, *dar*), tienen lugar una serie de *escaramuzas* (*manos*) cuyo cierre sólo es posible en el momento en que la familia comprende que la amenaza

que se cierne sobre ellos es mortal. En consecuencia, el juego queda prácticamente perdido al producirse *pérdidas irreparables* (humillación de Anna y muerte del niño: *pérdida de los triunfos*). El nuevo factor de transición, con la salida de Paul y Peter de la casa y la huida de Anna, responde a unas *espectativas* que no pueden cumplirse habida cuenta del uso de *trampas y engaños* que determinan un irremediable *final del juego*.

5. **Epílogo / Reinicio** → Lógicamente, el final no es sino una vuelta a empezar, incluso con la excusa de la petición de huevos a los vecinos (previamente identificados en el embarcadero de la casa de Georg). Se trata de un final abierto que simplemente cierra un círculo donde ya no hay un principio y un fin: hay un devenir.

Si bien la estructura global responde a los mecanismos de un juego, la reducción a elementos mínimos también reproduce como isotopía este componente, motivo central a nuestro entender. Así, podemos distinguir entre los juegos internos, explícitos, y el externo, que se produce entre film y espectador (plasmado a través del aparato enunciativo).

Juegos internos: La secuencia inicial, que está transversalmente segmentada por los títulos de crédito (acompañados por la ruptura brutal en la banda sonora musical -intervención enunciativa-), presenta inmediatamente el juego entre Georg y Anna: deben adivinar el intérprete vocal de una grabación musical de corte clásico; es lo que hemos denominado el *juego institucional* porque coloca a los personajes en el seno de la alta cultura (elemento que se añade al entorno, dicción, aspecto, vestuario, vehículo y remolque con el velero), siendo muy significativo el *plano 9* en el que las manos de

Georg y Anna se han juntado cerca del reproductor de CD's y su mirada enmarca la del hijo, en el asiento de atrás, de tal forma que, presentado el plano desde el parabrisas del vehículo, ofrece una imagen idílica de *la familia*, como institución. Y es precisamente en ese momento que se produce el cambio en la banda sonora y la irrupción tajante del tema musical –mezcla de *trash* y *heavy*- *Water*, absolutamente brutal. Este es otro juego, un juego que supone 1) la irrupción de *lo siniestro* en el entorno familiar (por otra parte, su contexto esencial), y 2) el establecimiento de un nuevo juego, también siniestro, entre la enunciación y el espectador, cuyo pacto se constata en las escenas siguientes.

Entre Paul y Peter hay también un juego, el de la identidad, no desvelada en ningún momento. Los nombres son un factor aleatorio del que hacen uso sistemáticamente, cambiándolos; Paul suele llamar Tom a Peter y, en alguna ocasión, éste le responde denominándole Jerry (referencia a los *cartoon* 's y, a través de ellos, a los *media*); asimismo se identifican como Beavis y Butt-Head, personajes de dibujos animados y comics procedentes de Estados Unidos que son una mezcla entre The Simpson 's y South Park pero con mayor dureza y radicalidad. Independientemente de estas identificaciones nominales, Paul y Peter establecen roles (gordo y flaco, listo y tonto, eficiente y torpe) que escenifican ante los demás hasta el punto que bromea sobre su actitud, generando expectativas que satisfacen la curiosidad espectral pero negándolas de inmediato (*planos 108 a 130*) porque sus personajes no responden ni pueden responder a un cliché establecido socialmente.

Para Juan Miguel Company y José Javier Marzal, Peter y Paul son "dos psicópatas asesinos en serie cuya fría acción de exterminio se vincula a la pura *banalidad del mal* en su fruición: reiteran, pues, una inmovilidad; insisten en una persistencia. La locura es una forma

de *permanecer* en el mundo” (Company y Marzal, 1999: 119). Nos permitimos discrepar de esta explicación, probablemente acertada desde la perspectiva narrativa, por cuanto deja de lado la capacidad de metaforización de que el film hace gala. Si Georg, Anna y el niño, en el antedicho *plano 9*, se presentan como una iconización de la institución familiar, traspasada por la presencia amenazadora -desconocida en ese momento- de lo siniestro, Paul y Peter son la encarnación de un monstruo generado en el entorno cotidiano (no podemos olvidar los acontecimientos: ascenso de los neonazis en Austria y en Centroeuropa, multiplicación de los juegos de rol, con algunas muertes en su haber, fuerte presencia de la violencia indiscriminada), en el fascismo de lo cotidiano; un monstruo que representa y (re)presenta la violencia de quienes lo han generado. Paul y Peter no son ni pueden ser reales, son *más que reales*, porque en la cultura del simulacro y la virtualidad (sobre la que ellos mismos conversan al final, en el velero) lo real sólo puede ser la muerte. A riesgo de desviarnos un tanto del trabajo que estamos desarrollando, la importancia de la reflexión sobre la violencia nos lleva a reproducir una larga cita correspondiente a un trabajo previo:

Reflexionando sobre FREUD, escribe TERRY EAGLETON: *Una vez que el poder se ha inscrito en la forma misma de nuestra subjetividad, cualquier insurrección contra él parecería suponer una autotransgresión*. Si bien EAGLETON ve en estas indicaciones una inspiración idealista que conecta con la posición de GRAMSCI sobre la cultura y visión del mundo y las relaciones de poder, nosotros proponemos un giro de 180° a la expresión de FREUD en torno a la sublimación: Si la cultura dominante (como imaginario colectivo) se inscribe en nuestra subjetividad (es sublimada) no se producirá ninguna transgresión, porque la norma, lo establecido, lo políticamente correcto, estará en relación directa con esa visión de mundo.

El *enmascaramiento*, como dinámica del sistema para invisibilizar los procesos de dominación, ha repercutido en todos los discursos, desde el histórico al científico, desde el ideológico al epistemológico o al puramente convencional. Puede considerarse un microsistema de impregnación que llega a

los textos (relatos) a través del oscurantismo y esto se parece especialmente en las áreas de la cultura de élite (no popular ni masiva), de la educación, de la investigación...

La riqueza del momento que vivimos estriba precisamente en la capacidad para tener una visión múltiple del mundo que nos rodea. Desde nuestra perspectiva, la tesis del pensamiento único como nueva ideología del sistema neoliberal, no es más que un mito, una necesidad ontológica del sistema para regenerarse. Ahora bien, las prácticas de producción signica, la industria de la cultura - arropada en la tecnología -, como consecuencia inmediata de un sistema dominante que controla los medios a través de los costes de producción, son reproductoras de ideología y transmisoras de cultura. En consecuencia, las alternativas a ese sistema navegan en la utopía. La duda, una vez más, estriba en la concepción del concepto dialógico: diálogo entre qué y quién, y en virtud de qué. Quizás la honrada perspectiva democrática, no violenta, esencialmente vivencial, sea un modo de tránsito lento hacia la consecución de parcelas del poder hegemónico o de cambios estructurales en el mismo; pero ese poder, mucho nos tememos, sólo puede llegar a un cambio real y efectivo a través de un proceso violento: Una contradicción insalvable (para los que creemos (?) *todavía* en la fuerza del diálogo y el conflicto ideológico) o una tesis totalmente diferente: El caos como alternativa.

Lo cierto es que, si en el ejercicio de nuestras reflexiones amparadas en la duda permanente, concluimos que se ejerce desde el poder una violencia ilimitada sobre el ciudadano (concedamos al sistema el beneficio de la etiqueta), es lógico deducir que el propio mecanismo sistémico, en su jerarquización, legitima el ejercicio de la violencia frente a él, tanto más cuanto hay una evidente descompensación de los medios, sean físicos, materiales o virtuales / simbólicos. La interiorización del rechazo a la violencia en los individuos se ha constituido históricamente en un medio de la hegemonía ideológica del sistema dominante, que no duda en ejercerla en aras de un bien común que satisface plenamente sus ansias de enriquecimiento.

El poder se ha constituido a sí mismo a través de un relato vehiculizado en el discurso hegemónico que ha ejercido permanentemente en el seno de la sociedad. Ese relato no es sino una ficción más (*story vs history*) que se mantiene gracias precisamente a su fuerte impresión de realidad (verdad). En él confluyen el poder económico-social, el político

y el cultural, actuando en círculos concéntricos cuya conexión es precisamente la establecida a través de los mecanismos de representación, los relatos, y, hoy en día, con la aparición de las nuevas tecnologías y los sistemas masmediáticos, las formas de representación simbólica, esencialmente la televisión. Hay ahí todo un paradigma de la violencia, ejercida sin escrúpulos, abierta e ilimitadamente. En el polo opuesto, una violencia desorganizada, que arrastra el caos como alternativa y que brota inesperadamente en los momentos de crisis generalizada, ante la carencia de perspectivas y la anulación de las esperanzas (Argentina, Argelia, Venezuela...y tantos otros ejemplos), o bien organizada en la creencia ideológica, fe ciega en sistemas alternativos las más de las veces viciados por la estructura del hegemónico (terrorismo, guerrillas, fundamentalismos). Violencia frente a violencia, legitimada por la institucional y que interioriza su propia ilegitimidad porque se ha construido a partir de las estructuras discursivas del poder (Gómez Tarín, 2001a: 46-47)

Trasgredimos, pues, el nivel narrativo para considerar que *Funny Games* amplía su discurso a una visión metafórica de la violencia en nuestra sociedad occidental, donde el cruce ficción - realidad ha dejado de constituir una dicotomía para convertirse en una imbricación. El juego entre Paul y Peter suprime cualquier marca que pudiera identificarles: su papel es innombrable e irrepresentable (como veremos).

El otro juego, que forma el grueso del film, es el que Paul y Peter imponen a Georg, Anna y el niño; un juego cíclico cuyo fin es la muerte y que se retroalimenta de sí mismo (cada víctima es la puerta de acceso a la siguiente). Ellos imponen las normas y ejecutan los castigos; mienten, traicionan, falsean, para *pasar* por las vidas de los *otros* y destruirlas (ese *permanecer* de que hablan Company y Marzal).

Juegos externos: Es en la relación film - espectador donde se produce el juego esencial. Paul duplica su personaje para dirigirse al contexto

de la representación y, al tiempo, a un supuesto público (que somos los espectadores); identifica como película el devenir de la acción (*plano 323: La ficción es real, ¿lo ves?. Es una película*), y ha ido puntuando a lo largo de todo el film las diversas secuencias. Esta intervención enunciativa, que comienza en el *plano 9* con la trasgresión musical, resulta demoledora no sólo para el M.R.I. sino también, y sobre todo, para la representación de la violencia, hoy normalizada; y aquí sí coincidimos plenamente con Company y Marzal cuando indican que Haneke “define su postura mediante la oposición a ese sector mayoritario de la industria del espectáculo. Y sus estrategias de sentido, basadas en la interpelación a la mirada (cómplice, cobarde) del espectador, nos parecen en el buen y amplio sentido de la palabra, didácticas en extremo” (Company y Marzal, 1999: 122).

El personaje de Paul es transfigurado en *enunciación delegada* a través de un proceso de asunción paulatina de su rol. Ya hemos dicho que en el *plano 9* la enunciación actúa suprimiendo la banda sonora naturalizada que proviene del reproductor de CD's; posteriormente, en el *plano 36*, un leve *travelling* -aparentemente de corrección de encuadre, pero en realidad más definitivo- fija la atención sobre algo anormal que sin duda va a acontecer; como podemos observar, establece el cambio de secuencia y el comienzo del epígrafe que hemos denominado ***Las reglas del juego***. Estas reglas no son exclusivamente aplicables al desarrollo narrativo, con ese travelling se ha incorporado también el desvelamiento de los códigos que el film va a explotar para hacer manifiesta la intervención enunciativa y superar los engaños a que habitualmente nos somete el discurso hegemónico del audiovisual. A partir de ese momento, se incorporan los aspectos formales a la enunciación, de tal forma que las correcciones de encuadre mediante leves *travellings* -escasas a lo largo del film- y, sobre todo, los saltos de eje, puntúan y subrayan los engaños. De esta forma, *Funny Games* no solo

establece un dispositivo discursivo de una gran coherencia sino que actúa radicalmente contra las convenciones narrativas y los mecanismos de identificación del cine dominante.

En el *plano 87* Paul mira abiertamente a cámara y guiña un ojo, al igual que ocurre en el último plano de la película, cuando la imagen se congela sobre esa interpelación. En este momento de la representación puede haber una duda sobre a quién mira (quizás Peter se ha desplazado y está detrás de él, en la posición de la cámara), pero inmediatamente constatamos que Peter está en el interior de la casa y, en consecuencia, la mirada se dirige a nosotros (y el guiño). La relación Paul - espectador queda abierta a partir de ese instante. Así, en el *plano 138*, Paul pregunta: *¿Tienen alguna posibilidad?. ¿Estáis de su parte?*, lo que supone una interpelación definitiva hacia el espectador, le está pidiendo materialmente que participe; igualmente, en el *plano 284*, no duda en afirmar: *¿Hay bastante? Quieren un desarrollo con un final creíble, ¿no?*, con lo que delata la construcción clásica que busca el "final feliz" como clausura.

En un ejercicio radical que hace imposible cualquier tipo de concesiones que satisfagan el voyeurismo del espectador y sus procesos de identificación, los *planos 292 a 303*, en los que Anna aprovecha un descuido de Paul para coger la escopeta y disparar sobre Peter, son contestados por la utilización del mando a distancia para "rebobinar" literalmente el celuloide y regresar a la situación de partida: especificación del material fílmico -ahora asimilado al videográfico por las posibilidades digitales- y denegación de la gratificación espectral.

Como decíamos, este juego trasciende la diégesis y se establece directamente entre la enunciación, que debemos entender tanto desde la perspectiva del meganarrador -*grand imagier*, en los términos propuestos por André Gaudreault- como de la enunciación delegada en

Paul, personaje inserto en la diégesis que se desdobla, y que François Jost, citando a Casetti, identifica como la *configuración del mensaje*, en la que “el Yo, el enunciador, se introduce en el *Él* que constituye el conjunto del enunciado para interpelar al *Tú*, el enunciatario-espectador” (Gaudreault y Jost, 1995: 67).

Ya hemos propuesto que tanto el lugar y su entorno como los personajes sean considerados como un microcosmos en el que hay desatada una violencia irracional; el hecho de “no saber” implica la apertura del discurso, que no pretende fomentar una dirección unívoca del sentido.

No el significado, encerrado en el signo que “hace signos” significa, sino el *signo abierto* en un movimiento hacia el sentido de la obra entendido como ese *abismo sin fondo* a que aludía Schiller hablando de “contenidos sin determinación precisa”. Sentido de la obra que supera el “límite del signo” y se determina indeterminándose como principio permanente de disolución ideológica. Sentido de la obra que está en la búsqueda, no en la verdad del resultado; en la interrogación y no en la respuesta; en el problema que se propone de nuevo siempre en la obra, no en la solución dada para siempre. (Toti, 1971: 155)

Ahora bien, ¿no saber o no querer saber?. Si nos encontramos en un microcosmos, estamos ante una metáfora de nuestra sociedad y de la violencia física y simbólica que en ella se ejerce (naturalizada a través de los medios de comunicación, esencialmente la televisión, cuya referencia en el film es explícita, tanto por su presencia física como por el “rebobinado”); como espectadores somos partícipes de tal comunidad y, por lo tanto, responsables de cuanto en ella acontece. Paul y Peter no son sino nuestro *alter ego* y su monstruosidad puede tener lugar precisamente por el “no querer saber” que aísla y compartimenta nuestras formas de vida, haciéndonos vulnerables y, eso sí, homogéneos. Los recursos formales del film refrendan esta interpretación, al mar-

gen de su utilización enunciativa. Desde un primer momento accedemos a un mundo organizado de acuerdo con una férrea estructura: enormes y aisladas parcelas con su propio embarcadero, casas excesivas en su tamaño, cubículos rectangulares en que cocinar, comer y dormir... espacios cerrados y compartimentados sellados por verjas y alambradas. Junto a todo ello, los inútiles -por su fragilidad- materiales tecnológicos: mando a distancia, teléfono móvil. Paul y Peter responden a este mismo esquema con sus vestidos blancos y sus guantes permanentemente inmaculados. Pero la mostración de estos espacios obedece asimismo a un proyecto geométrico (permítasenos la expresión de geometría visual) que pone un especial énfasis en la linealidad de las aristas y en la inmersión de los personajes en ese contexto cumpliendo los requisitos de objetos integrados: así, la significativa composición del *plano 9*, que construye un rombo cuya parte inferior es la unión de las manos de Georg y Anna; o del *plano 126*, en que la familia es enmarcada por las siluetas de Paul y Peter; o el *plano 143*, con sus cuerpos a través de los huecos entre Georg, Anna y el niño.

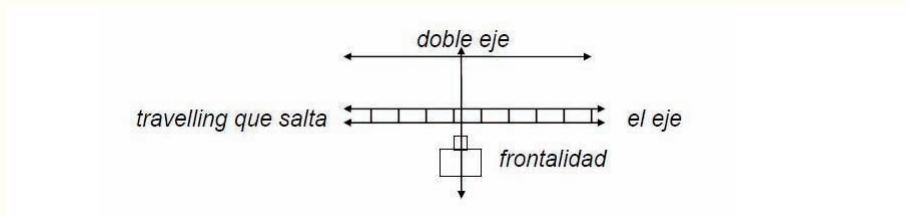
Frente a ese espacio tan organizado, la cámara apenas evoluciona; algunos ligeros reencuadres, muy pocos *travellings* -siempre muy cortos- y, sobre todo, eso sí, panorámicas; panorámicas laterales y verticales: nuevamente linealidad, geometría visual. Los objetos son minuciosamente presentados, aislados de su contexto, que se recupera mediante panorámicas (sea el seguimiento del perro, en la fase inicial, cuya presencia se marca expresamente, o el de los personajes al entrar o salir de las distintas habitaciones); ahora bien, los ángulos de visión y los encuadres efectivos son mínimos (se repiten una y otra vez, e incluso los reencuadres y las panorámicas actúan como recuperación del espacio en las mismas condiciones en que fue presentado), lo que supone una reiteración agobiante de los enmarcados y las líneas de fuga.

Todo lo anterior nos lleva a pensar en dos elementos críticos, *frialdad* y *distanciamiento*, a los que se suma una interpretación brechtiana. Los personajes no responden a una profundidad psicológica ni hay un intento por patentizar los sentimientos a través de ellos; muy al contrario, se perfilan según sus roles y mediante parámetros de orden conceptual (lo que refuerza la interpretación desde una perspectiva metafórica): la *distancia* genera una actitud de rechazo en el espectador (el *extrañamiento* de los formalistas) que implica la ruptura de cualquier posible proceso de identificación personal y, a cambio, lanza desde la pantalla una ola de sensaciones que bullen en la mente del público y se adaptan a su mundo experiencial para transformarse de inmediato en pensamientos y/o sentimientos. Esto es esencial porque quedan desvelados, cuestionados y aniquilados los mecanismos de fruición del espectáculo cinematográfico; el discurso es tanto sobre la violencia como sobre el audiovisual y sus trampas (efectos de verdad). Partiendo de una situación de hecho -la normalización de la violencia en nuestras vidas, presentada sin escrúpulos a través de los medios audiovisuales- *Funny Games* establece una situación de derecho: *no ver* la violencia en el film la hace insoportable (veremos que aquí el uso del *fuera de campo* es una pieza esencial).

Así pues, *distancia*, una inmensa distancia que convierte al espectador en actante y le niega cualquier satisfacción. De ahí que la cámara se constituya en testigo, esté más cerca de lo mostrativo que de lo narrativo; la acción se narra mientras la planificación fluye suavemente como un refrendo, como una presencia fantasmática a través de cuyo estatuto penetramos todos en el film y nos convertimos en asesinos y, lo que es más sintomático, asesinos de nuestros propios roles, de nosotros mismos y nuestras familias; esto, que dicho así suena tan terrible, no es sino la constatación de que el monstruo engendrado no es un *otro*, sino un *como yo*, conocido y familiar (clara actualización de *lo siniestro*).

El cierre de los espacios, esa geometría visual de que hablábamos antes, no sólo genera frialdad y distancia sino que impone una planificación del mismo signo, atípica en el seno del M.R.I; la frontalidad, en tal caso, se convierte en un mecanismo determinante. En *Funny Games* son los saltos de eje los que abren una y otra vez el discurso formal y hacen entrar en contradicción a la trama argumental (entendida como historia) con el relato; es la enunciación la que se evidencia para hacer plurisignificante al enunciado. Esto se manifiesta nítidamente precisamente antes de que se produzca el primer enfrentamiento físico (*plano 62*), donde el eje se desplaza en 90°, y, sobre todo, al enmarcar los discursos de Paul hacia Georg y Anna sobre la causalidad de los acontecimientos y para desdoblarse como actante / enunciación delegada al dirigirse al espectador (*planos 114 a 118 y 243*). Los gráficos del *découpage* sobre la composición de algunos planos y las anotaciones pertinentes, dan cuenta de estos mecanismos discursivos. Esta forma narrativa (o mejor, de representación) nos remite a precedentes muy significativos, también con fidelidades brechtianas, como Fassbinder o Syberberg, realizadores para los que el espacio constituye un elemento esencial y casi antropomórfico cuya presencia actúa sobre los personajes como si se tratara de un actante más.

HANEKE apenas utiliza en este film el recurso del *travelling*, pero cabría plantear la hipótesis –desde una perspectiva de desvelamiento del mecanismo fílmico– de la utilización de saltos de eje constatados por la propia planificación –sin abandonar el relato y su coherencia– de tal forma que ésta hiciera posible un esquema gradual que partiera de la fijación de un eje, lo quebrara en 90° para pasar a la frontalidad, y lo trasgrediera mediante un *travelling* imposible (como punto de vista) que pasara de uno a otro extremo a gran lentitud; los espacios serían idénticos y los personajes quedarían encerrados de forma similar, en la línea de otra posible geometría visual.



De otra parte, el tiempo también tiene un especial tratamiento. Sin pretender una equivalencia tiempo del relato - tiempo de la historia, las distintas secuencias respetan, en líneas generales, tal planteamiento, incluso a niveles extremos, como es el caso de la que estudiaremos más en detalle. En consecuencia, las elipsis están explícitamente marcadas, y el paso del tiempo se da en los mismos diálogos (avanza el juego gradualmente y hay una relación inequívoca entre sus fases y el horario prefijado), a excepción del *plano 32* que rompe abiertamente con el precedente.

En cualquier caso, *Funny Games* genera un clima de indeterminación que traspasa lo narrativo para acceder a lo sensorial y, en este mecanismo, el tratamiento espacio - temporal reviste una importancia capital. La indeterminación, a la que se añade la inexistencia de un principio y un final clausurante (toda la representación es un *in media res*), posibilita una lectura abierta que niega la pulsión escópica y privilegia la acción (actividad) hermenéutica del espectador. Esto, claro está, se sitúa en las antípodas del M.R.I. y supone un buen ejemplo de lo que podemos entender por *resistencia* en el marco cultural de la producción audiovisual.

Dedicamos un espacio específico al tratamiento que en *Funny Games* se hace del fuera de campo, donde se convierte en una pieza clave del discurso. El esquema clásico de un fuera de campo físico, tocante a lo que se encuentra más allá del marco, que puede o no ser actualizado, según lo ha formulado Noël Burch y posteriormente ha

matizado Pascal Bonitzer al reflexionar sobre la cuarta pared (la del aparato), supone reconocer *cuadro* y *marco* como dos elementos de un todo unitario (aspecto este que ya hemos tratado en nuestro marco teórico). La utilización del fuera de campo en *Funny Games*, aun ajustándose a la tipología Burch-Bonitzer en lo que respecta a la concepción física del espacio cinematográfico, permite que indagemos en la relación discurso - fuera de campo; es decir, nos posibilita para afirmar que el fuera de campo (lo ausente) puede ser en muchos casos el elemento discursivo, privilegiado sobre el plano y encuadre enmarcado (lo presente), muy lejos de la concepción del M.R.I. y significativamente opuesto a ella. Creemos que hay ejemplos muy notables de esta concepción, entre los que destaca con luz propia la filmografía de Theo Angelopulos. Ciñéndonos a *Funny Games*, nos parece pertinente señalar:

- 1) que la cuarta pared es derribada por la actitud de Paul en su calidad de enunciador delegado;
- 2) que el aparato de producción es evidenciado como "medio audiovisual", permitiendo incluso el "rebobinado" de una acción;
- 3) que el desvelamiento del espacio físico es sistemáticamente invertido, dejando los planos de conjunto (más-ter) en un nivel secundario o inexistente en ocasiones; y
- 4) que el fuera de campo se constituye en la "constante" del discurso.

En este sentido, resulta de gran claridad la secuencia que hemos bautizado como ***Ic. Antropomorfización y marcaje presencial***. Si observamos el *découpage*, los *planos* 26 y 27 muestran los espacios del salón y el vestíbulo, con la escalera que conduce al piso superior, pero no presentándolos como maestros de un entorno sino como resultado del seguimiento del perro; el perro "recorre" el espacio y las

panorámicas lo desvelan como consecuencia, azarosamente. Más evidentemente, en los *planos* 28, 29, 30 y 35, el contexto está claramente elidido, los planos de detalle van mostrando espacios mínimos e indeterminados cuyo eje unificador es precisamente el perro, protagonista en todos ellos; ahora bien, la continuidad queda establecida por las voces en *off* de la actividad desarrollada por Georg, Anna y el niño, y es precisamente ese *off* lo determinante del discurso. Por otra parte, el perro se constituye en un elemento esencial, puesto que su presencia se mantiene hasta su muerte, bien físicamente o bien a través de los ladridos en *off* y las referencias a él de los personajes.

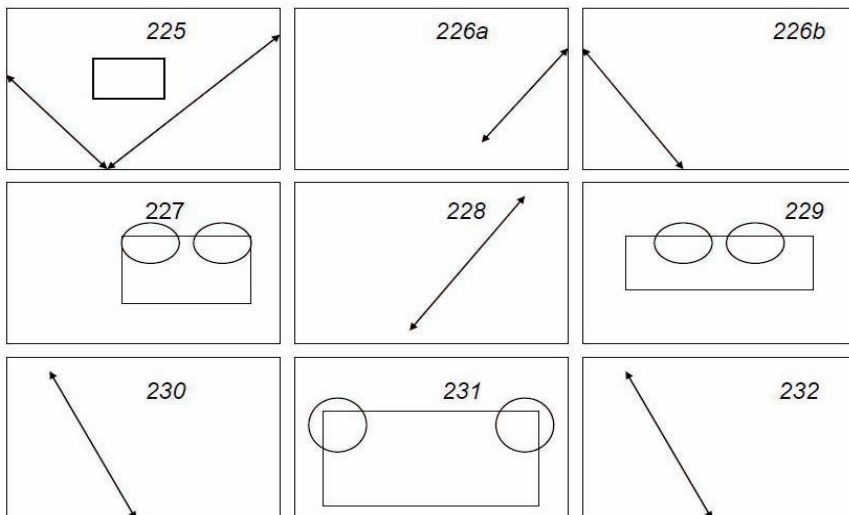
Según este ejemplo, lo presente y lo ausente resultan indistinguibles, pero la reflexión que nos permite es mucho más radical: el discurso que se asienta en la ausencia es mucho más potente, con una amplia riqueza de connotaciones que se multiplican a lo largo y ancho de todo el film.

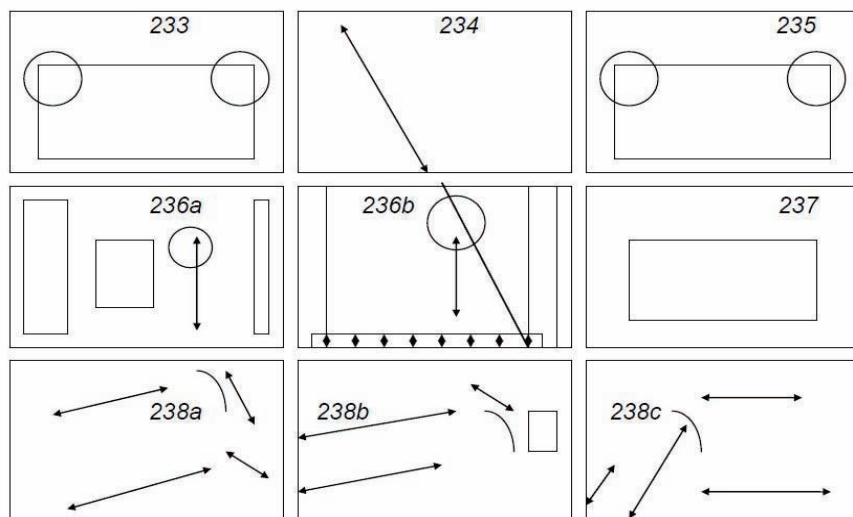
En ***IVc. Pérdidas Irreparables***, estimamos que hay un compendio del film. Esta secuencia, que vamos a analizar, creemos que encierra en sí misma toda la estructura de la película. Comenzamos por constatar los elementos espaciales, de acuerdo con la propuesta anteriormente perfilada de geometría visual.

Podemos observar cómo se privilegia desde el primer momento una distribución rectilínea de los contornos y puntos de fuga. Así, en el *plano inicial*, el 225, enmarcan el rectángulo de la pantalla del televisor los cuerpos de Peter y Anna, situados en diagonal y confluyentes en la dirección de la cámara; rectángulo y diagonal pasan a ser los elementos determinantes. En el *plano* 226, la entrada del niño - al que sigue en panorámica la cámara - va precedida del umbral del salón, cuya puerta se sitúa en diagonal respecto al eje del objetivo,

justo en la línea que la panorámica rompe para llevar a un encuadre final de Anna con el niño que es precisamente otra diagonal en sentido inverso; juntas ambas, reproducen una confluencia triangular, ya presente en el plano anterior. De esta forma, la panorámica se integra a la perfección en la opresión geométrica ambiental al tiempo que contribuye a impedir los mecanismos de fruición.

Desde ese momento, y hasta el *plano* 236, el montaje recurre a la confrontación del dominio de las diagonales (Anna y Georg) y los rectángulos (Paul y Peter). La salida de Paul (*plano* 236), está seguida por una panorámica que le enmarca en la cocina, donde las formas rectangulares son dominantes: quicio de la puerta, nevera, e incluso el mismo personaje, en pie; el *travelling* de corrección, que le encuadra en *plano americano* mientras prepara su bocadillo y escuchamos el *off* violento de los acontecimientos que tienen lugar en el salón, inserta un efecto diagonal que refuerza la importancia de ese *off* externo, refrendado por el siguiente plano (solamente el televisor y la sangre).





Finalmente, las tres posiciones de cámara del *plano* 238 acumulan vectores diagonales pero, por su amplitud, hacen constatable su sometimiento a un entorno rectangular de mayor envergadura, lo que provee un excelente marco para la representación del máximo (insostenible) dolor e impotencia de los personajes. Es, como veremos, esta "distancia" o "frialidad" la que hace posible que ese dolor sea transmitido al espectador como pura abstracción, alejado de la historia en sí, correspondiendo a un mundo que es más que real porque no es el de la ficción audiovisual -engañosa, como se ha comprobado- sino el de su propia realidad experiencial, a la que se engarza de forma inequívoca y de la que no es posible zafarse (de ahí los múltiples abandonos de la sala que se suelen producir a esta altura de la proyección).





Por lo que respecta al tiempo, ya hemos comentado la ausencia de elipsis generalizada en el interior de las secuencias; es decir, el film privilegia la relación duración historia = duración relato para cada segmento, de tal forma que llega a crear una sensación de *ralentización* temporal. Interviene aquí la reflexión metadiscursiva, puesto que los medios audiovisuales nos han venido acostumbrando a una crispación rítmica del tiempo en el seno de la representación, comprimida hasta el punto de eliminar todo elemento no asimilable a la acción; así, hoy en día, la supresión de tiempos cinematográficos llega al extremo de despreciar la continuidad narrativa clásica en aras de la velocidad, incluso con peligro para la sutura y, en consecuencia, para el funcionamiento de los procesos de identificación espectral, siempre deseados por la hegemonía ideológica y cultural. Precisamente por ello, la mostración de “todo” el tiempo narrativo no se visualiza como “lo presente” sino como un retardo e incluso una suspensión.

Así, ciñéndonos a la secuencia que nos ocupa, el plano inicial se recrea en la selección del canal de televisión por parte de Peter y son solamente los sonidos que provienen del exterior los que descentran su atención y le ponen en relación con ese otro espacio, al igual que sucede con Anna. El corte solo se produce como consecuencia de la llegada del niño y Paul. Ni siquiera se suprime la carrera del niño desde la puerta a los brazos de Anna (panorámica de seguimiento), que hubiera sido una lógica elipsis propia del M.R.I.

Esta estructura se repite en la secuencia y también a lo largo del film. Las panorámicas actúan como seguimiento a la vez que como refrendo de un tiempo no eliminado, reivindicando la importancia del detalle y provocando el *crescendo* del clima de violencia íntima que viven los personajes. La culminación de todo ello se da en los *planos* 236, 237 y 238. En el primero de ellos, Paul cumple hasta el más mínimo detalle su proyecto de hacerse un bocadillo, pese a los acontecimientos -se supone esenciales- que se desarrollan en el salón; una mínima elipsis, casi imperceptible, puede colegirse de las voces en *off* de Paul y Peter en el plano siguiente, pero es absolutamente indeterminada. Finalmente, el último plano enfrenta al espectador directamente con la imagen y la minuciosa evolución de la acción (prácticamente nula); estamos hablando de un plano que tiene una duración total de 10' 16" y en el que únicamente hay focos puntuales de acción (movimiento) en los momentos en que se producen las panorámicas. Podemos constatar, gráficamente, los tiempos siguientes:

1' 10" à 31" à 1' 33" à 38" à 1' 38" à 59" à 2' 4" à Salida.

Cada uno de estos tiempos está indicando actividad por parte de los personajes. Como puede observarse, los espacios estáticos (aparentemente vacíos) son muy amplios (ver *découpage* para más detalle).

Capturados en el interior de esta dimensión espacio-temporal del film, los personajes (¿actantes?) evolucionan como presencias fantasmagóricas que cumplen un rol. Paul y Peter, como verdugos, separan y sojuzgan el núcleo familiar, por lo que no es casual que ambos permanezcan en la primera parte de la secuencia sentados en un sofá, mientras que Anna y el niño están abrazados en el otro sofá y Georg se encuentra en un sillón al otro extremo del salón. A esta altura de la película, los únicos diálogos son posibles en el seno de

los bloques enfrentados; Paul se dirige a Anna y a Georg pero no obtiene respuesta. La familia ha comprendido que el juego es letal y la búsqueda de relaciones causa-efecto imposible, a lo que se suma el refrendo del niño al asegurar que han matado a Sissi.

La dominación de Paul y Peter es absoluta. Están realizando su juego y el oponente (la familia) está vencido. De la imagen idílica del grupo familiar inicial, se ha pasado paulatinamente a la unión en el miedo y a la descomposición absoluta; el centro físico es ocupado ahora por Paul y Peter, mientras que Georg y Anna están precisamente en los extremos y a merced de los asesinos, que, en este momento, siguen el juego como entretenimiento (de ahí la puesta en marcha del televisor -que ancla a Anna entre la banalidad de los deportes retransmitidos y la imagen omnipresente y todopoderosa de Peter- y los diálogos sobre la apuesta).

Georg y Anna, ajenos a la conversación de Paul y Peter e incluso a sus interpelaciones directas, no pueden recuperar la voz hasta quedar solos (*Plano 238*). Un pacto de silencio tácito sella la presencia del cadáver del niño -lo innombrable-, que brota a través de los gritos desesperados de Georg.

Toda la planificación -tanto de la secuencia como del film en su conjunto- subraya, refuerza, delimita. Las panorámicas son sólo aparentemente mostrativas porque, como hemos dicho, contribuyen al diseño geométrico del espacio y suprimen las elipsis provocando una sensación de tiempo real. La mínima utilización de *travellings* (en este segmento únicamente en el *plano 236*) cumple la función de requerir (interpelar) al espectador sobre el ritual de un acontecimiento esencial: la aparición de Peter en la cocina, al inicio del film, o, ahora, el reencuadre de Paul mientras se hace su bocadillo y el *off* da cuenta de graves incidentes en el salón. Hemos hecho uso del

término ritual porque en esta secuencia se produce una sucesión de acciones transcendentales, equiparables a un acto litúrgico:

- Inserción del audiovisual como medio de entretenimiento, a través del encendido del televisor y la búsqueda de canal que lleva a cabo Peter. El televisor se convierte en un elemento contextual esencial que provoca una doble reflexión en torno al medio y la mediación (no podemos olvidar que unos minutos más tarde Paul rebobina la acción del propio film -en el seno evidentemente de una producción simbólica-). Su inserción en el momento más violento de todo el discurso multiplica la fuerza expresiva, precisamente por la aparente inocuidad de las imágenes (flujo que contribuye a la construcción de nuestro imaginario social).

Ciertamente, como sugieren Company y Marzal, no se trata de fijar con la presencia del televisor la influencia de los medios audiovisuales en la generación de mentes psicópatas capaces de llevar a cabo actos criminales sin límite ni motivo (aunque tal punto de reflexión sobre la representación de la violencia en los medios no es ajena al discurso del film), sino de introducir el elemento cotidiano capaz de provocar por contraste un mayor rechazo del espectador; ahora bien, rechazo de lo no rechazado cada día y a cada momento en nuestra civilización actual: la espectacularización de la violencia. *Funny Games* no sólo se sitúa así en el otro extremo de esa espectacularización, sino que lo manifiesta explícitamente. Si el salón es el templo (y por ende, la casa, el entorno, la institución familiar en el seno de una moral burguesa hegemónica), el audiovisual (en este caso, el televisor) es el altar para la inmolación, para el sacrificio.

- Siguiendo el ritual, Paul y Peter son los oficiantes, que llevan a cabo su liturgia independientemente de la participación o no de los presentes (la familia, pero también los espectadores, al otro lado de la cuarta pared, abierta en varias ocasiones por las interpelaciones de Paul).
- El misterio eucarístico -ritualización de la transmutación- se da en un doble plano de presencia - ausencia: mientras Paul "consagra" su bocadillo en la cocina, Peter efectúa el disparo y consume el sacrificio.
- El misterio y la indeterminación quedan plasmados en el *plano 237*, en que el televisor, impregnado por la sangre, sigue su curso de banalidades. Aquí concluyen los oficiantes.
- Finalmente, los espectadores (cual feligreses) presencian el dolor en los cuerpos y las almas de Anna y Georg, obligados a comulgar con su vivencia extrema o a abandonar la sala de proyección por lo insoportable del momento. Es el instante de reflexión, de meditación.

La condición metafórica de la secuencia -y el conjunto del film- asume el riesgo de suavizar el impacto de los acontecimientos para el espectador, por ello hace uso del anclaje de *lo cotidiano* (el televisor), que consigue desmetaforizar parcialmente sin abandonar el objetivo primigenio. Ahora bien, tal parece que nos encontramos ante una contradicción insalvable: hemos hablado de extrañamiento y distanciación, al tiempo que lo hacemos de insoportabilidad y dolor experiencial; si los mecanismos de identificación habituales en el M.R.I. no se producen, ¿cómo explicar ese rechazo, malestar, e incluso vivencia por parte del público?.

Entramos aquí en un elemento fundamental para toda la estructura del film: la utilización del *fuera de campo*. Aun a riesgo de repetirnos sobre aspectos más arriba mencionados, conviene insistir en que esta secuencia tipo ofrece una microestructura del conjunto. Si bien se abre con la presencia de Peter y Anna, ante el televisor, de inmediato queda patente la manifestación del *fuera de campo* a través del *off* sonoro: llegada de Paul y el niño, solamente recogida en el plano por la dirección de mirada de Peter y Anna (que reacciona a ese sonido externo). Este mecanismo se reproduce en los planos siguientes; así, mientras vemos al niño y su madre, escuchamos parte de la conversación entre Paul y Peter, y es precisamente la dirección de mirada de Anna la que provoca el cambio de plano.

A partir de este momento, Paul y Peter son hegemónicos, sus voces se mantienen tanto en campo como fuera de él (superpuestas en tal caso sobre los planos de Anna o Georg), pero no podemos olvidar que el sonido del televisor permanece a lo largo de casi toda la secuencia y a gran volumen. La presencia del medio audiovisual -ausente de todos los planos salvo del inicial- se verifica a través del sonido y llega a ser tan esencial como la de los asesinos.

La planificación ha ido desgranando el espacio y situando a todos los personajes, de tal forma que, sin haber efectuado un plano de conjunto, sabemos perfectamente las posiciones de cada uno de ellos y su relación de proximidad con los demás. Cualquier encuadre al margen de este lugar ya conocido, pero que lo evocase, nos propondría lo que, en la tipología previamente propuesta, sería un *espacio del contexto / previamente mostrado*, y encajaría en la línea representacional del M.R.I. Sin embargo, los *planos* 236, 237 y 238, tienen una fuerza expresiva que va mucho más allá de lo habitual, y ello no tanto por la acción que se narra -y mucho menos la que se visualiza en los dos primeros- sino por 1) lo ausente, 2) la fuerte contradic-

ción entre sonido e imagen y 3) la articulación entre los tres planos que forma un bloque indisoluble.

Lo ausente. La relación entre el contenido de los límites del encuadre (lo visible en pantalla) y aquello que le es externo responde, en el cine clásico, a la construcción de un *espacio habitable* (Burch) que el espectador reconstruye mentalmente gracias a los procedimientos de *sutura* (Oudart). Los procesos de identificación están directamente ligados a esta dimensión del medio y funcionan siempre y cuando la enunciación permanezca borrada, simule no existir, transfiriendo a la cómoda posición de *el que mira* la capacidad omnisciente (el ojo de Dios). Ahora bien, en el juego campo - contracampo y campo - fuera de campo, deben existir marcas que permitan traspasar el límite del encuadre, sean direcciones de mirada, efectos de sonido, o de cualquier otro tipo; lo importante es que esas marcas generen una relación de estímulo - respuesta entre lo presente y lo ausente (no cabe duda de que existen múltiples excepciones, pero, en general, esa es la norma) donde el anclaje del discurso esté esencialmente en el cuadro.

En *Funny Games*, plano 236, Paul va a la cocina para prepararse un bocadillo. La intranscendencia de lo que vemos contrasta muy fuertemente con lo que está ocurriendo en el salón (que solamente oímos). La relación campo - fuera de campo existe, puesto que Paul se dirige a ese espacio en *off* para preguntar si alguien quiere algo antes de que suene el disparo (sonido y mirada articulan esa imbricación). Pero, una vez el disparo ha tenido lugar, un *travelling* corrige la posición de Paul en el seno del encuadre y la imagen se centra de manera insistente en la minuciosidad de su acto doméstico; se produce en ese momento una dualidad del discurso: mientras se nos muestra algo insignificante, el *off* nos está indicando que en el salón se producen acontecimientos de gran importancia, probablemente

un asesinato, peleas... pero no sabemos, Haneke inscribe la indeterminación en la toma y transfiere al espectador la capacidad de construir su propio relato

En tal caso, la sutura entre campo y fuera de campo ha quedado dañada, la omnisciencia del espectador ya no se da ante un espectáculo sino por la posibilidad de generar íntimamente su propio constructo discursivo (tantas historias como personas en la sala de proyección). Esto quiere decir que es en lo ausente donde se encuentra la esencia del discurso, la carga connotativa, y lo presente ha dejado de ser un soporte de su contexto. Así se refrenda en el plano siguiente, en el que la conversación entre Paul y Peter se produce sobre la imagen del televisor y la sangre, donde esa capacidad del discurso de lo ausente se ve incrementada por la fuerza de simultaneidad entre las dos dimensiones: lo que vemos y lo que oímos parecen independizarse.

Contradicción imagen - sonido. La sincronía, o mejor, síncrexis, en los términos propuestos por Michel Chion, uno de los teóricos más empeñados en reivindicar la potencia del sonido en el audiovisual (no como refuerzo sino con la misma entidad que la imagen), ha sido y es la condición hegemónica del cine. Desde la aparición del sonoro, se ha buscado vincular de forma indelible el sonido a la imagen, lo que no era un objetivo inocente puesto que la sutura se perfecciona precisamente con el uso del sonido: muchas de las "irregularidades" en los saltos entre tomas quedan suavizadas por la continuidad sonora, muchas veces a caballo entre dos planos. No digamos nada del uso de la música como soporte de coherencia global.

Tal como podemos apreciar, la música sólo está presente en *Funny Games* 1) con manifestación de su fuente, en los títulos y en la casa de Fred, y, 2) como intervención enunciativa (interpelación), que

rompe la linealidad de los títulos y se superpone sobre el congelado final. A su lado, el silencio, un elemento esencial. Vemos, una vez más, que se está renunciando a las estrategias acomodaticias, a los códigos fácilmente interpretables por asimilados, a la identificación.

Efectivamente, un primer paso consiste en valorar el sonido como algo tan cinematográfico como la propia imagen, pero un segundo - y vital- en adjudicarle la posibilidad de entrar en contradicción con la imagen (ya Eisenstein imaginaba así la utilización del cine sonoro, incluso antes de que este existiera, como contrapunto, *colisión*).

Y es precisamente en la articulación campo - fuera de campo donde la función del sonido puede ser más creativa, porque el fuera de campo es percibido (imaginado) a través de su manifestación sonora. En tal caso, la presencia del fuera de campo es absoluta, primordial y, en algunos casos, determinante (hegemónica); a ello responde claramente el *plano 236*.

Pero el sonido en el campo también puede revestir unas características excepcionales: "Le cri de l'homme délimite un territoire, le cri de la femme renvoie à l'illimité, il avale tout en lui-même, il est centripète et fascinant, alors que le cri de l'homme est centrifuge et structurant. Le point de cri est comme le point de butée des mots, la sortie de l'être" (Chion, 1993: 78).

El sonido nos suministra, en la secuencia que analizamos, la información suficiente para reconstruir desde nuestra posición espectacular todo un universo especulativo, en los *planos 236 y 237*. Y es esencial reivindicar una vez más que la imagen que percibimos no está presente, es la consecuencia del procesamiento de los datos que nos son dados con nuestras motivaciones y vivencias ajenas al film, las de nuestra vida cotidiana. De ahí la fuerza inusitada. *No ver*

obliga a reconstruir: los sonidos en *off* nos están indicando, nuestra mente genera hipótesis, pero estas hipótesis no parten del film sino de nosotros mismos, hacen surgir sentimientos íntimos y los proyectan sobre una acción que ya no corresponde a la pantalla sino que impregna nuestras vidas. La indeterminación violenta nuestra actividad mental.

Articulación. Por ello, no es posible desligar estos tres planos. Todo el *sentido* se juega en su articulación. Si el primero nos indica que algo grave ha sucedido -y nuestra mente ya ha efectuado su hipótesis sobre cuál de los personajes ha sido asesinado-, el segundo lo constata y lo enfrenta a la banalidad de las imágenes en el televisor (seguimos en ese momento sin saber quién o quiénes han sido heridos o asesinados: en realidad no sabemos nada, pero lo suponemos todo); el último, con su extrema longitud, permite que extrapolemos todo el universo personal que hemos venido generando en los anteriores sobre el relato; el discurso se multiplica porque fusiona lo que vemos con lo que sentimos. Nuestras hipótesis nos han llevado a pensar la situación como propia (sin procesos de identificación) y ahora ese *ver íntimo* se cruza y fusiona con la puesta en escena del dolor, del máximo e ilimitado dolor, que ya no es el de los personajes porque se ha transferido a nosotros, interpelados como espectadores por la condición de cobardía con que nos protege nuestro asiento en la sala de proyección.

En consecuencia, hablamos de tres planos que forman un bloque indisoluble. Es necesaria la no mostración de los dos primeros para que la mostración absoluta del tercero nos imponga ese *más que real* que viene directamente de la ficción, del discurso fílmico, y, al mismo tiempo, reivindica la *resistencia*: resistencia al M.R.I., al cine de la ensoñación y su modo de representación, y resistencia a los media, al audiovisual, como portadores de un imaginario social que

ha posibilitado la espectacularización máxima de la violencia. La violencia del espectáculo, no es la violencia real; ésta puede llegarnos a través de *Funny Games*.

Resumiendo: *Funny Games* consigue que podamos reflexionar sobre lo no representable (el dolor y la muerte, la violencia) negándonos sistemáticamente su visión (todo lo contrario a lo que nos tienen acostumbrados los medios audiovisuales), denunciando la espectacularización y banalización con que la violencia se presenta en nuestra sociedad, y transfiriendo a nuestra mente (imaginación + experiencia) la constatación de que un monstruo está ahí (aquí) y no es *el otro*.

4. BIBLIOGRAFÍA.

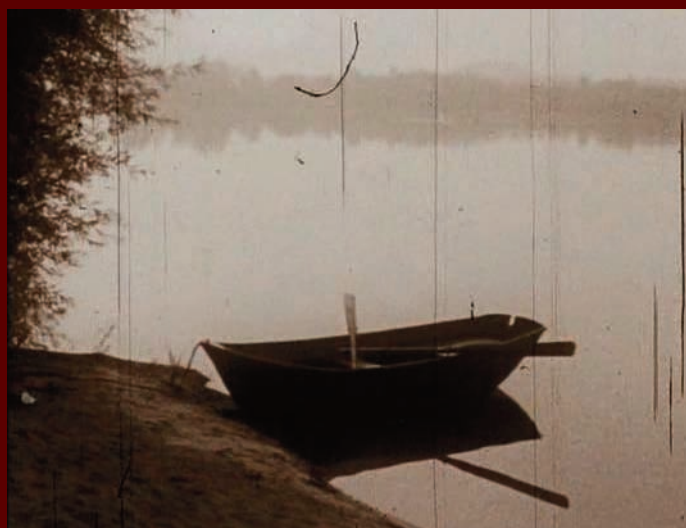
- AUMONT, JACQUES (1983): "Le point de vue", en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil.
- AUMONT, JACQUES (1992): *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, JACQUES (1996): *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier.
- AUMONT, JACQUES ET MARIE, MICHEL (1988): *L'analyse des films*, París, Nathan.
- AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. (1993): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, ROLAND (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, ROLAND (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BETTETINI, GIANFRANCO (1996): *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- BONITZER, PASCAL (1976): *Le Regard et la voix*, Paris, 10/18.
- BORDWELL, DAVID (1996): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, DAVID Y THOMPSON, KRISTIN (1995): *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, DAVID, STAIGER, JANET Y THOMPSON, KRISTIN (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.
- CARMONA, RAMÓN (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASETTI, FRANCESCO (1980): "Le texte du film" en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros.
- CASETTI, FRANCESCO Y DI CHIO, FEDERICO (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- CASETTI, FRANCESCO Y DI CHIO, FEDERICO (1999): *Análisis de la televisión*, Barcelona, Paidós.

- CAVELL, STANLEY (1999): *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- COMPANY, JUAN MIGUEL y MARZAL, JOSÉ JAVIER (1999), *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- CHION, MICHEL (1993) : *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile / *Cahiers du cinéma* 1982.
- DE LA CALLE, ROMÁN (1981): *En torno al hecho artístico*, Valencia, Fernando Torres.
- DE LAURETIS, TERESA (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra.
- ECO, UMBERTO (1987): *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen.
- ECO, UMBERTO (1989): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Madrid, Lumen.
- ECO, UMBERTO (1991), *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino [*I limiti dell'interpretazione*, Milano, Gruppo Editoriale Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1990].
- ESQUENAZI, JEAN-PIERRE (2000): « Le film, un fait social », en ESQUENAZI, JEAN-PIERRE Y ODIN, ROGER (COORDS.), « Cinéma et réception », *Reseaux*, vol. 18 num. 99, Paris, Hermes Science Publication.
- GARDIES, ANDRÉ (1993a): *Le récit filmique*, Paris, Hachette.
- GARDIES, ANDRÉ (1993b): *L'espace au cinéma*, Paris, Meridiens Klincksieck.
- GAUDREAU, ANDRÉ Y JOST, FRANÇOIS (1995): *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2001): *Guía para ver y analizar "Arrebato"*, Valencia, Nau Llibres y Octaedro.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2001a), "La estructura de la ficción y el poder. De la violencia física a la violencia simbólica", en *Revista DISENSO*, núm. 32, Sociedad de Estudios Canarias Crítica, La Laguna.

- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2006): *Guía para ver y analizar "Al final de la escapada"*, Valencia, Nau Llibres y Octaedro.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2009), "Crítica vs Análisis: los límites de la interpretación", en *Cahiers du Cinéma, España* núm. 26 *Septiembre 2009*, Madrid, (pgs. 74 – 75).
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1989): *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal.
- GUBERN, ROMÁN (1994): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HEREDERO, CARLOS F. (1989), *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, Alcalá de Henares, 19 Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- HORTON, ANDREW (2001), *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid, Akal.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE (1977): *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- MARZAL FELICI, JAVIER Y GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (EDS.) (2007): *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo.
- MARZAL, JOSÉ JAVIER (2000): *Guía para ver y analizar "Ciudadano Kane"*, Valencia, Nau Llibres/Octaedro.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Sentido y sinsentido* (1977), Barcelona, Península, [*Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948].
- METZ, CHRISTIAN (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- METZ, CHRISTIAN (1975a): "Le signifiant imaginaire", en *Communications* núm. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil.
- METZ, CHRISTIAN (1975b): "Le film de fiction et son spectateur", en *Communications* núm. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil.
- METZ, CHRISTIAN (1979): *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili.

- METZ, CHRISTIAN (1971), *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, [Hrsg. von Peter Kress], Bochum, Universitätsverlag Bochum, s.d.. También en: METZ, CHRISTIAN (1971): «Propositions méthodologiques pour l'analyse du film» en KRISTEVA, JULIA; REY-DEBOVE, JOSETTE; UMIKER-SEBOEK, DONNA J. (eds.): *Essais de sémiótica*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- MONTIEL, ALEJANDRO (1999): *Teorías del cine. El reino de las sombras*, Barcelona, Montesinos.
- MONTIEL, ALEJANDRO (2002): *El desfile y la quietud (Análisis fílmico versus Historia del Cine)*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1988): *Nietzsche*, J.B. LLINARES (ED.) Barcelona, Península.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (1980): "Fonction de l'analyse, analyse de la fonction" en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros.
- ODIN, ROGER (2000): « La question du public. Approche sémio-pragmatique », en ESQUENAZI, JEAN-PIERRE Y ODIN, ROGER (COORDS.), « Cinéma et réception », *Reseaux*, vol. 18 num. 99, Paris, Hermes Science Publication, 2000.
- RICOEUR, PAUL (1997): "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", en ARANZUEQUE, GABRIEL (ED.), *Horizontes del relato*, Madrid, Cuaderno Gris.
- RICOEUR, PAUL (1999): *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- STEINER, GEORGE (2000): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, (Primera edición en el 1994) [*Language e Silence*, New York, Atheneum, 1976]
- TALENS, JENARO (1986): *El ojo tachado. Lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- TOTI, GIANNI (1971): "La obra y el sentido", en *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza.

- VANOYE, FRANCIS et GOLIOT-LÉTÉ, ANNE (1992): *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan.
- VYGOTSKY, LEV (2006) : *Psicología del arte*, Barcelona, Paidós [*Psicología Iskusstva / Psychology of art*, Massachusetts, The M.I.T. Press, 1971].
- WILLIAMS, ALAN (1980): "Répétition et Variation. Matrices narratives dans *Seuls les anges ont des ailes*", en RAYMOND BELLOUR (DIR.), *Le cinema americain. Analyses de films*, Paris, Flammarion.
- ZUMALDE ARREGUI, IMANOL (2006): *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós.



El análisis de textos audiovisuales
Significación y Sentido

se editó digitalmente
por Shangrila Textos Aparte
dentro de la colección Materiales
en enero de 2010

EL ANÁLISIS DE TEXTOS AUDIOVISUALES

SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO

Francisco Javier Gómez Tarín

Toda materia docente es susceptible de desdoblarse en dos procesos: el aparato teórico de base y su aplicación práctica. Pues bien, el análisis de un texto audiovisual –en cuya raíz situaremos el texto fílmico–, no se adapta a procedimientos estandarizados ni a conceptos teóricos inamovibles. Esto, que es aplicable en su esencia a toda la *Narrativa Audiovisual* –entendida como catálogo de recursos expresivos y narrativos o, si se prefiere, de códigos posibles–, constituye su grandeza y, al mismo tiempo, su más inquietante problemática. En la base de todo análisis deberá haber conocimiento, por supuesto, pero, sobre todo, argumentación, reflexión e imaginación.

Estas páginas son un intento de sistematizar un modelo ecléctico de análisis fílmico con la vocación de que sea aplicable al audiovisual en general. Y cuando se utiliza el término “modelo” somos conscientes de que no se puede pensar en otra cosa que en una herramienta, nunca en una plantilla o norma a seguir.

El objetivo esencial es el de desvelar cuáles son los mecanismos teóricos que están en la base del análisis para su aplicación a los textos audiovisuales y, aunque se parta del film como ente específico, la aplicación práctica debe ser factible para cualquier otro soporte audiovisual. Tal materia, pues, sólo puede entenderse desde la perspectiva del análisis aplicado: una mínima –pero potente– teoría que da paso inmediato a su práctica real y efectiva. El lector interesado deberá obtener herramientas, a ser posible múltiples, y diseñar su propio camino, basado en la coherencia y en la argumentación.

