

## Unidad 8

---

- Comentar, analizar, interpretar.

## CAPÍTULO II

### Comentar, analizar, interpretar

Las páginas que siguen están dedicadas a la presentación y examen de un cierto tipo de discurso sobre el cine: el comentario de textos filmicos. Esto no quiere decir que dejen fuera de sus objetivos los aspectos relacionados con el hecho social «cinematográfico». Los films son productos elaborados por una industria determinada, con intereses económicos e ideológicos concretos, y se venden en un mercado específico; en consecuencia, sus condiciones materiales de presentación, distribución y consumo son las que son en tanto en cuanto surgen *de* y circulan *en* el interior de una institución, socialmente aceptada, que incluye un canon historiográfico, una teoría y una crítica. Ni siquiera el lugar de la sala oscura que le fue propio desde sus orígenes determina, hoy día, su recepción y existencia. El aumento creciente del medio videográfico como lugar de acceso ha cambiado sustancialmente su estatuto discursivo, así como el papel y lugar espectadorial. Lo importante, con todo, es comprobar hasta qué punto todas estas condiciones consideradas externas no lo son en absoluto, sino que están inscritas en el corpus de cada objeto filmico concreto.

Por ello, aunque el tipo de discurso que vamos a estudiar aquí parezca ocuparse ante todo de los films en tanto obras independientes y singulares, no podremos dejar de lado su carácter de eslabones de una cadena históricamente determinada por tipologías genéricas, actores, directores, casas productoras, etc. Tampoco podemos olvidar su carácter de mercancías elaboradas de acuerdo con normas específicas, que circulan en el interior de un

mercado, tanto económico como cultural. Esta circunstancia no sólo explica por qué y cómo se hacen ciertos films, sino, fundamentalmente, cómo son recibidos y consumidos, es decir, que no sólo atañe al objeto filmico en cuanto tal, sino a la constitución misma de un lugar que llamaremos espectadorial; un lugar que, aunque sea ocupado por personas concretas, no es reductible a ellas. La existencia de unos discursos jurídicos, sociológicos e incluso psicológicos sobre el film, que puede proceder tanto del enfoque empleado para llevar a cabo el comentario, como del uso explícito de temas que son objeto de estudio para dichos discursos, como soporte anecdótico del film, no será, por ello, objeto de este libro, pero estará presente en tanto en cuanto dichos discursos existen y forman parte del imaginario colectivo desde donde un film es leído y valorado.

El comentario del film, en la acepción que vamos a otorgarle a lo largo de todo este libro, no es extraño a una problemática de orden político, ideológico, estético o lingüístico. El objetivo del comentario es, pues, múltiple. Por una parte, se trata de aprender a sentir un mayor placer ante los films concretos a través de una mejor comprensión de su estructura y funcionamiento. Por otra, se busca también mostrar cómo la no coincidencia interpretativa o valorativa con el punto de vista de la crítica o la teoría oficialmente reconocidas como tales, no tiene por qué representar un error o una incapacidad por parte del espectador. Siempre que el comentario se base en unos presupuestos correctos —luego aclararemos qué entendemos por «presupuestos correctos»—, la única diferencia entre la mirada de un especialista y la de un espectador de a pie sólo estriba en el aura que acompaña al primero como poseedor de la verdad. Es, en suma, un mito socialmente aceptado, pero no necesariamente real. Finalmente, el comentario puede ayudar a entender la lógica histórica, es decir, construida, del lenguaje cinematográfico, en cuanto dispositivo retórico que nunca tiene como objetivo la dilucidación de la verdad, sino la práctica de la persuasión.

Los métodos de comentario que estudiaremos más adelante pertenecen a este conglomerado de posiciones. En consecuencia, consideraremos el film como un aparato textual que es posible deconstruir por medio del análisis; un aparato que basa su propuesta de significación sobre estructuras narrativas o no narrativas, de género o de tipología dentro del género, sobre bases visuales y sonoras, produciendo así un efecto particular sobre el espectador; un espectador que deja de ser entendido como un mero punto de llegada, una especie de explorador a la busca del

significado oculto tras la maleza de las formas, para convertirse en uno de los elementos esenciales del proceso. No hay film sin espectador. Ello nos obligará a insertarnos en la historia de las formas y estilos y de su evolución.

## 1. LA NOCIÓN DE COMENTARIO

Podemos definir la actividad denominada «comentario textual filmico» como el conjunto de operaciones realizadas sobre un objeto «film» con el fin de describir su modo de funcionamiento estructural y el significado que sirve de base para su articulación como tal objeto, y, por otro lado, para proponer una dirección determinada de sentido, capaz de justificar la lectura producida de forma individual cuando el film es abordado desde el punto de vista de un espectador o espectadora concretos en una situación concreta. Con ello queremos decir que un comentario se separa de la glosa en tanto no busca traducir a un lenguaje diferente lo que un film dice o parece decir; tampoco pretende encontrar ninguna supuesta verdad oculta bajo la superficie aparente de su materialidad. La llamada arbitrariedad espectral, eso que hace que un mismo film represente cosas distintas y a veces contradictorias para personas distintas o incluso para una misma persona en momentos diferentes de aproximación, no queda por tanto fuera del comentario, condenada al terreno de los pecados que no se deben cometer. El comentario valora, no se limita a describir. Por ello, aunque el film sea considerado como un objeto cerrado, una especie de mecano compuesto de piezas cuya organización formal está fijada por el montaje sobre el soporte fotoquímico o electromagnético, según un cierto orden de composición, tanto en la banda de imagen (planificación, encuadre, posiciones y movimientos de cámara, iluminación, color, etc.), como en la banda de sonido (diálogos, música, ruidos diversos, etc.), no lo considera «cerrado» desde la perspectiva del sentido. Este orden de composición, ya fijado y estructurado, supone una cierta lógica organizativa, de acuerdo con unas leyes sintácticas y semánticas histórica y culturalmente determinadas, que hacen «legible», es decir, «comprensible» el conjunto, imponiendo una manera de mirar y, en consecuencia, de entender. El espectador, sin embargo, puede impostar sobre esa estructura ya fijada un nuevo sistema relacional entre las piezas, poniendo en contacto elementos presentes en el objeto, pero sólo secundariamente relacionados desde el punto de vista del significado explícito. Así, un

film que narra una historia familiar determinada puede ser leído como metáfora de una situación social más amplia, o un film de guerra reconvertido, a efectos de sentido, en una plataforma para estudiar una relación amorosa o un problema tecnológico. Que esta segunda lectura no sea prioritaria para nadie más, no la convierte automáticamente en arbitraria ni en necesariamente falsa. No se trata, en definitiva, de descubrir qué quiso o no quiso decir alguien detrás de la cámara (lo que nos llevaría a enfrentarnos con otro problema, el de la «autoría», sobre el que luego volveremos), sino de entablar un diálogo con un texto y hacerlo hablar como resultado de nuestra interpelación. El sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado.

El comentario, en consecuencia, implica el análisis como camino previo, pero no se confunde con él. También implica un trabajo interpretativo pero no se reduce a la interpretación, por cuanto construye algo que antes no existía. En gran medida, toda valoración de un film por parte de un espectador individualizado, sea éste especialista o no, se funda, explícita o implícitamente, sobre un análisis y una interpretación de los resultados de dicho análisis, pero también incorpora ese otro componente intransferible que remite a las resonancias que el objeto fílmico despierta en el mundo privado, sensorial, sentimental o de cualquier otro tipo, de la persona que lo ve.

Nuestra propuesta, pues, no distingue entre el llamado comentario «intrínseco» de un film y el comentario que necesita una confrontación de la obra estudiada con otro tipo de manifestaciones sociales. Pensamos que el componente socio-histórico siempre está presente: como elemento anecdótico de lo narrado; como universo referencial desde el que comprender la lógica de las acciones, los comportamientos de los personajes en el caso de que los haya, y la función de los diversos procedimientos técnicos usados para su elaboración; y como institución social de «ver cine», bien a través del ritual colectivo de la sala oscura, bien a través de la mirada desatenta y fluctuante de la sala amueblada con un televisor. Para poner un ejemplo, el comentario llamado «histórico» de un film, según la hipótesis avanzada por Pierre Sorlin (1977), busca descomponer los elementos de la representación socio-histórica que puedan observarse en su seno. Esta concepción del comentario histórico nos parece en alguna medida restrictiva. Saber cómo, desde qué presupuestos y con qué fines han sido vistos los films, incluso los no históricos argumentalmente hablando, es decir, cómo y desde qué lugar la noción de espectador y la noción misma de film han sido construidos, también es

hacer una aproximación «histórica». Como lo es el estudio de aquellos elementos que no desempeñan ningún papel en el mecanismo de la representación histórica en cuanto tal: por ejemplo, el hecho de que el film sea en color o en blanco y negro, en 16 milímetros o en cinemascope, que use grúas o no.

Pierre Sorlin, por ejemplo, al abordar el problema en su libro *Sociologie du cinéma*, a través del análisis de *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942), estudia todos aquellos elementos que se refieren a la representación de la mujer, la imagen del campo y su oposición a la ciudad, tal como las construye el film. Según su análisis, la ciudad tiene un marco, mientras que el campo carece de él: «Los cineastas no ven el campo, no es perceptible para ellos, sólo lo aprehenden por medio de características periféricas o transitivas (lo que pasa a través de él). Es esta ceguera la que interesa al historiador de las sociedades, puesto que le informa acerca de cómo era el medio productivo cinematográfico en la Italia de 1942.» Esta conclusión no resulta, desde nuestro punto de vista, exterior al comentario del film, ni es en consecuencia competencia sólo del historiador o del sociólogo. Antes bien, construyen un modo de ver y delimitan un espacio desde donde enfrentarse a él.

## 2. COMENTARIO Y ANÁLISIS. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN

Decíamos que el comentario no se confundía ni con el análisis ni con la interpretación, pero que implicaba de una forma u otra ambos movimientos previos. En efecto, si un comentario quiere evitar el defecto de la ligereza o la frivolidad, debe basarse, cuanto menos, en la capacidad de analizar cómo está hecho y cómo funciona aquello que comenta. El análisis implica dos movimientos que, aunque se den de modo simultáneo en la práctica, conviene abordar por separado: reconocimiento y comprensión. Todo análisis, en efecto, requiere la capacidad de reconocimiento de los elementos que componen el objeto. Resultaría más que difícil, imposible, analizar qué dice una frase escrita en una lengua de la que desconociéramos la sintaxis y el vocabulario. Lo mismo ocurre en el caso de un film. Este reconocimiento está ligado a la capacidad de distinguir y ubicar los distintos elementos individuales que aparecen en el desarrollo temporal de la proyección sobre la pantalla: personajes, luces y sombras, colores, sonidos, frases, tonos de voz, etc. La comprensión implica, a su vez, la capacidad para relacionar estos elementos individuales entre sí como partes de un todo más amplio: el encuadre, el plano, la

secuencia, el conjunto del film, etc. Este doble movimiento no es natural, sino cultural, y necesita aprendizaje. El hecho de la imposibilidad de detener el fluir de las imágenes —salvo en la moviola, o en el vídeo, ahora que existe ese recurso tecnológico— constituye una de las características fundamentales del texto fílmico: la imposibilidad de volver atrás para comprobar si tal o cual visión, tal o cual elemento sonoro fueron ciertos o sólo una ilusión producida por el fluir temporal en el espacio de unas imágenes y unos sonidos. La magia y fascinación del fenómeno cinematográfico se basaron, desde un principio, en esta imposibilidad técnica de congelar el tiempo, es decir, de hacer presente y simultáneo lo que sólo existía como sucesividad. El reconocimiento y la comprensión, pues, van asociadas a la posibilidad de múltiples visiones del mismo objeto. Lo contrario implica hablar no del objeto, sino de la memoria auditiva y visual de su desarrollo irreversible en el tiempo. Esta particularidad, que el cine heredó del teatro, puede ser superada en el caso del primero, porque *la irrepetibilidad de la percepción en el tiempo no conlleva la irreproductibilidad del objeto*. A diferencia de una representación escénica, el texto fílmico está fijado en el soporte fotoquímico o electromagnético y puede, en consecuencia, ser revisado. El soporte permite la vuelta atrás. Del mismo modo, la visión continuada de muchos films permite interiorizar mecanismos de funcionamiento textual que en un film individual pasarían desapercibidos. Uno de los principios básicos de lo que Noël Burch (1981; 1987) ha llamado el Modo de Representación Institucional, propio del cine clásico de Hollywood, consistía, de hecho, en el establecimiento de unas normas técnicas que, por el mismo carácter del film como proyección en el tiempo, impidieran reconocer en el objeto su carácter de artefacto, haciendo que el fluir de las imágenes resultase «natural», borrando así su estatuto de construcción retórica. Se trata, en último término, de establecer la inteligibilidad del objeto, lo que implica no sólo comprenderlo, sino comprender de qué manera y desde qué presupuestos se le comprende, una comprensión de la comprensión (Metz, 1971; Heath, 1975; Odin, 1977; Bellour, 1979).

La doble capacidad anotada del proceso analítico —reconocimiento y comprensión— conlleva, como corolario, la capacidad de describir la organización global de los elementos (ya reconocidos y comprendidos como partes de un todo) en forma de estructura, y, paralelamente, la interpretación de su significado.

El proceso de descripción es, de hecho, la base de la interpretación. En efecto, las distintas aproximaciones y valoraciones de un film radican no sólo en el diferente punto de vista adoptado

para enfrentarse a él, sino *en que dichos puntos de vista construyen diferentes objetos filmicos como resultado de su operación*. Tomemos el ejemplo del discurso del cinéfilo. Dicho discurso se basa en una cierta relación amorosa con el objeto y es de dos tipos. En primer lugar, existe la variante «fetichista», la de las publicaciones y revistas basadas en el culto al actor o a las actrices, o incluso a films concretos, los denominados *Cult Movies* —un ejemplo clásico es el de *The Rocky Horror Picture Show*, proyectado en algunas salas americanas desde hace más de una década la medianoche de todos los sábados del año para un público que corea todas y cada una de las frases de la banda sonora y acude al ritual disfrazado de alguno de los personajes del film—; en el otro extremo, está la variante «artística» en la que se basan las aproximaciones a los films como «obra de arte». Esta última variante no sólo permite mezclar nombres y épocas de manera indiscriminada, sino que elimina en algunos casos la radicalidad de muchos films, al presentarlos bajo la pátina de la sacralización. Es el caso de las publicaciones y revistas basadas en la denominada «política de autor» y de conceptos tan etéreos como «el toque Lubitsch», «la maestría de Visconti», etc. No es necesario decir que ambas variantes asumen que el deseo de conocimiento implícito en el análisis es un obstáculo con relación al goce, que se supone intuitivo y autojustificado.

Ello no implica, sin embargo, que la cinefilia evite la descripción de los films, sino que ésta es elaborada de una determinada manera, subrayando unos aspectos en detrimento de otros, valorando «el aura» en lugar del objeto que parece desprenderla. ¿Quiere eso decir que la actitud del cinéfilo es entonces una variante de la del analista? Responder a esta pregunta nos obliga a clarificar qué entendemos por descripción.

Hemos dicho que describir un objeto implica un movimiento doble: descomposición y recomposición. El problema ahora es aclarar en qué consiste y de qué pasos depende ese doble movimiento. Hay dos posibilidades de partida: que lo que entendemos como «objeto» exista como presencia no sólo física sino, fundamentalmente, significativa, ya definida y fijada, y de lo que se trate sea de descubrir las reglas que rigen su estructura, y que lo que entendemos por «objeto» físico —el film— sea abordado como una propuesta relacional susceptible de alteración y manipulación.

Detengámonos un momento para ello en la consideración de cuatro conceptos fundamentales para nuestra argumentación: *información, comunicación, significación y sentido*.

Umberto Eco exponía en su *Tratado de semiótica general* (1975) las siguientes consideraciones: todos los procesos culturales son abordables, desde el punto de vista semiótico, como procesos de comunicación; cada uno de estos procesos es sólo posible por la existencia previa de un sistema de significación. Un proceso de comunicación vendría definido por el paso de una señal (no necesariamente un signo) desde una fuente a un destinatario. En una transmisión de máquina a máquina (fax, modem, vídeos o computadores conectados entre sí), las señales no tendrían el poder de significar, en la medida en que no determina ninguna acción por parte del destinatario, al que sólo le haría llegar una serie de estímulos. En este caso no habría significación, aunque sí pase de cierta información. Cuando el destinatario es humano, y aunque no lo sea la fuente, siempre que emita siguiendo un sistema de reglas conocidas por el destinatario humano, estamos ante un proceso de significación, por cuanto la señal no es sólo un estímulo, ya que provoca una respuesta en el destinatario. Este proceso es posible por la existencia de códigos.

Un código, así, puede ser definido como un sistema de significación en tanto en cuanto articula entidades presentes con elementos ausentes. Cuando algo ofrecido a la percepción de un destinatario humano representa otra cosa, existe significación. Desde esa perspectiva lo importante no es la presencia de un destinatario humano sino el que un código establezca una correspondencia entre representante y representado, válida para todo destinatario, incluso aunque no exista ni llegue a existir ningún destinatario.

La distinción expuesta por Eco resulta metodológicamente importante, aunque deja algunos cabos sueltos. Por una parte, resulta difícil creer en la existencia de un código que se construya a sí mismo; por otra, fuente y destinatario no son necesariamente *entidades distintas*, sino *funciones que coexisten en el interior de una misma entidad en dos momentos diferenciados del proceso*. Quien emite un mensaje (en el caso de que sea humano) es su primer destinatario, el que primero recibe y decodifica lo que acaba de emitir y eso es lo que le permite establecer una coherencia en su emisión, a menos que se acepte la falacia surrealista de la escritura automática (de otra forma no se entendería que pudiésemos corregir un escrito o reorganizar una frase que acabamos de pronunciar). La existencia, por otra parte, del discurso paranoico puede implicar una absoluta falta de control de lo que emite por parte del emite, pero ello no significa que el código desde el que es posible descifrarlo haya nacido *ex nihilo*, por generación

espontánea. En una palabra, el que un mensaje signifique, al margen de que exista cualquier destinatario real, no implica más que lo que la frase dice: que un mensaje significa al margen de que exista cualquier destinatario real. El código no entra en la propuesta. Un código siempre es el resultado de una convención surgida desde alguien y para alguien, es decir, sólo existe sobre la base de una relación dialógica entre dos polos. Por lo demás, la existencia de un mensaje emitido por una máquina inteligente que jamás llegase a ningún destinatario humano (por ejemplo, un computador programado para reaccionar de manera determinada ante situaciones determinadas, el HAL que coprotagoniza *2001, una odisea del espacio* [Stanley Kubrick, 1968] hablándole a una nave que estuviese ya vacía de presencia humana) siempre sería entendido, y en cierta medida *recibido*, por la propia máquina, que de otra forma no lo habría podido articular.

Lo importante, sin embargo, para nuestro propósito es otra cosa. Eco establece la distinción entre información, comunicación y significación sobre la base de tres posibles parejas de emisión-recepción: de máquina a máquina (información); de humano a humano (comunicación) y de máquina a humano (significación). La información era definida, en oposición a la comunicación, por el hecho de no implicar paralelamente una significación, por cuanto los estímulos no provocaban una respuesta. Eso quiere decir que no hay proceso comunicativo posible sin la previa existencia de un sistema de significación. ¿Qué sucede entonces con las señales emitidas desde un humano o un texto (un film, por ejemplo), cuando éstas no están fundamentadas en ningún sistema de significación establecido, como en el caso del llamado discurso estético definido en términos de emisión de «mensajes sin código»? El estímulo que provoca una determinada textura de la imagen, o las asociaciones sensoriales o sentimentales provocadas en un espectador por la música de una película no serían estrictamente *información*, puesto que sí provocan una respuesta, pero tampoco significación, por cuanto no hay un código previo compartible hasta ese momento con otros espectadores. Es ese tipo de mensaje lo que definimos como *sentido*.

David Borwell y Kristin Thompson (1986) proponen distinguir entre *emociones representadas* en un film y *emociones experimentadas* por un espectador. Si un actor o actriz gesticulan mostrando síntomas de agonía, esa emoción es una *emoción representada*. Si un espectador o espectadora ríe al ver dicha gesticulación, se trataría de una *emoción experimentada*. La primera es una inscripción textual; la segunda, no. Ambas, sin embargo, im-

plican la existencia de lo que ellos definen como *forma de objeto*. Un objeto apela a nuestra experiencia vivida de las convenciones discursivas e interactúa con ellas. De la misma manera que determinadas convenciones formales nos permiten suspender la incredulidad respecto a acciones o ideas que no aceptaríamos fuera de dichas convenciones, también pueden hacernos superar nuestras respuestas emocionales cotidianas. En efecto, todos nos hemos encontrado alguna vez en situaciones parecidas: una tipología de persona que nos repele en la vida real puede llegar a ser atractiva cuando es enfrentada como personaje en un film o una novela. Desde esa perspectiva, la emoción experimentada proviene de las relaciones formales, tal y como son percibidas, aunque dicha percepción no sea compartida por nadie más. El sentido, pues, por oposición a la significación, no surge de un desciframiento, sino que es producto de una elaboración individualizada.

Volviendo ahora al problema del comentario, podríamos decir que una lectura *significativa* de un film consistiría en la aplicación, por parte de un espectador, de una serie de códigos y subcódigos que le permitiesen decodificarlo, de modo que la información de llegada fuese equivalente a la información de salida. Este planteamiento, parafraseado aquí de manera simple, conlleva, por tanto, la idea de lectura como traslado o trasvase de un determinado contenido previo, ya existente, desde un lugar a otro, del lugar desde el que se emite al lugar desde donde se recibe. La «descripción» del objeto, en este caso, se basaría en el descubrimiento de un sistema objetivo de relaciones, al que la lectura se debe someter. En gran medida, todos los comentarios basados en la noción de autor o en consideración de los films como textos autónomos y autosuficientes —comentario cinefílico incluido— parten de estas premisas de un modo u otro.

Desde la perspectiva del sentido, cualquier objeto puede ser significativo, siempre y cuando sea abordado o se reciba como tal. El contenido o mensaje, aquí, no depende de una existencia previa ya codificada, sino que surgiría, a posteriori, como resultado de una determinada forma de recepción y apropiación. En el caso de un film, el espectador no sería un punto de llegada, sino una especie de coautor, es decir, un elemento activo en el proceso de construcción de ese nuevo tipo de significado que hemos denominado *sentido*. La descripción, desde esta otra perspectiva, es una actividad diferente de la anterior, por cuanto también lo son la forma de descomponer y la forma de recomponer las piezas de un todo no previamente constituido como tal. Posteriormente, dicho sentido puede ser aceptado como tal por otros

espectadores y pasar a formar parte del horizonte general de convenciones espectatoriales. Esa codificación a posteriori convierte el *sentido* en *significado*. Ello explica por qué la influencia de las diversas lecturas de un film previamente realizadas condicionan nuestra recepción. No hay lecturas originarias ni en estado puro. Siempre se parte de un objeto que lleva adherido el proceso histórico de sus sucesivas lecturas como parte integrante de su sistema de significación. Volveremos sobre este punto más adelante.

### 3. DESCOMPONER, RECOMPONER

El doble movimiento mencionado parece tener cierta semejanza con el juego infantil del rompecabezas. Se trataría de saber qué elementos deben separarse, formando qué tipo de conjuntos y con qué lógica interna, para más tarde ser capaces de volver a articular las piezas. Pongamos que desmontamos el mecanismo de un reloj. Recomponerlo puede tener dos finalidades: hacer que tras el trabajo de reorganización, el reloj funcione como antes de la operación de desmontaje, sabiendo qué lugar ocupan todas y cada una de las piezas, sin preocuparnos de por qué; o conocer las razones que expliquen el porqué, puestas las piezas de esa forma y no de otra, el reloj da puntualmente la hora. El primer tipo de aproximación consiste en una reduplicación de la estructura. El segundo sería una descripción del significado lógico de la estructura. En ambos casos, sin embargo, se acepta que el significado del objeto (dar la hora) es objetivo e igual para todos. A menudo, el comentario de textos en general, y el de textos fílmicos en particular, está basado en una concepción de la lectura similar a la aquí anotada. Se trataría, en suma, de saber por qué un texto significa lo que significa, dando por supuesto un significado fijo y estable. Un film, sin embargo, no es un reloj, y no da la misma hora para todos, y es ahí donde empiezan los problemas. En efecto, uno de los errores que, en nuestra opinión, suele acompañar a la noción de comentario radica en la creencia de que la descomposición-recomposición no sólo «descubre» sino que «agota» las «leyes» de funcionamiento del objeto.

La primera etapa de la descomposición consiste en *segmentar* un objeto en sus diferentes partes, o lo que es lo mismo, en individualizar fragmentos que permitan ser entendidos como partes orgánicas de un todo. Este trabajo se realiza sobre la linealidad de la cadena temporal del film y es del orden de lo sintagmático.

Una segunda etapa consiste en *estratificar* tanto los segmentos

independientes como los grupos de segmentos, estableciendo una cierta jerarquía relacional entre ellos. Se trata de saber cuáles son centrales y cuáles secundarios respecto a los anteriores, cuáles forman el armazón o esqueleto y cuáles se incorporan a dicha armazón para formar el cuerpo definitivo. El trabajo, en este caso, no se realiza sobre la linealidad, sino sobre la transversalidad, y es del orden de lo paradigmático

La recomposición parte de estos dos movimientos para volver a montar los pedazos separados. Este segundo momento busca encontrar una lógica interna al sistema que relaciona las piezas y constituir con ello una totalidad estructurada.

Dicho de este modo simple, parecería que dicha lógica existe de antemano y que el trabajo del comentarista es el de encontrarla mediante sucesivos tanteos y pruebas. En nuestra opinión, dicho presupuesto es equívoco por cuanto olvida que *la división en partes se establece ya sobre la base de una hipótesis previa de recomposición*.

Tomemos el ejemplo de un film de género. Da lo mismo de qué género se trate, un *western*, un musical o un *thriller*. La elaboración histórica de cualquiera de ellos se basa en la repetición de unos determinados esquemas compositivos, de unas tipologías temáticas y de personajes o, incluso, de unas determinadas características técnicas —por ejemplo, el blanco y negro, la presencia más o menos constante de ambientes claustrofóbicos y los fuertes contrastes en la iluminación en el cine negro, así como los espacios abiertos, el saloon como marco escenográfico o el duelo a revólver en el *western*. Cuando nos acercamos a un film que se nos presenta ya encuadrado o que decidimos encuadrar dentro de una de dichas categorías de género, es posible seguir los pasos que descubran una lógica inscrita de antemano en el film. Si el comentario tuviese por objeto sólo ese descubrimiento, el film sería como el reloj del ejemplo citado antes. Con diferente formato, y un color y aspecto también diferentes, cada film no haría otra cosa que ofrecernos una misma cosa, infinitamente repetida y recurrente. El comentario no sería otra cosa que el redundante reenvío a la obviedad de un modelo omnipresente. Sin embargo, todo espectador sabe que un film, no sólo es diferente a otro, sino que visto en lugares y momentos distintos, aparece siempre también como diferente. Claro está que dicha capacidad de renovación continua difiere de unos films a otros. Es posible, por ello, establecer unas ciertas jerarquías que distingan films significativamente más ricos que otros. La pregunta que hay que hacerse, llegados a este punto, es si esa riqueza radica en el propio film

o en su capacidad de establecer diálogos diversos con espectadores concretos. La visión de un *western* desde una manera de entender el desarrollo de la historia del mundo occidental difiere de la visión de ese mismo *western* para un espectador que se sitúe en una perspectiva histórica diferente. Los polos de positividad/negatividad, bondad/maldad cambian de lugar, dependiendo desde dónde se habla y desde dónde se escucha. En el *western*, desde el punto de vista del colonizador, el indio es el enemigo de quien defenderse; desde el punto de vista del indio, es el colonizador el enemigo a quien resulta justo y necesario destruir. Para una cultura basada en las leyes de mercado libre y competitivo, una familia rica, por ejemplo, denotaría un grupo de personas que han sabido recoger el fruto de su esfuerzo, y una familia pobre otro grupo de personas que no habría sabido hacerlo. Para una cultura basada en la conciencia de que la riqueza de unos es el resultado del trabajo de otros, los primeros serían explotadores y los segundos, explotados. Por el contrario, para un punto de vista típico de las culturas teocéntricas, unos y otros sólo ocuparían el lugar previamente designado para ellos por la voluntad divina y el orden natural de las cosas. El enfrentamiento de pobres contra ricos sería visto, en consecuencia: en el primer caso, como una cuestión de revancha y envidia, en el segundo caso, como un acto de justicia, y, en el tercer caso, como algo equivalente a una blasfemia. Sea cual sea el punto de vista hegemónico en la lógica narrativa de género a la hora de estructurar un film concreto, es posible leer la historia desde el otro lugar. Ese otro lugar, espectacular, no se reduce, pues, a descubrir lo que existe en un film sino que puede, sin cambiar nada de lo que hay en él, conectar significativamente las piezas según una lógica distinta, de modo simultáneo a como aparecen físicamente engarzadas, cambiando por completo la dirección del sentido del film. Puede, por ello, *construir* otro orden diferente del que corresponde a la lógica del género, un orden que, pese a todo, sea también operativo y sirva para explicar la forma de organización del material fílmico desde otro ángulo, incluso aunque la nueva organización resultante sea contradictoria con la que aparentemente sirve de fundamento al film. Podemos hablar, por tanto, de dos paradigmas organizativos distintos, uno que proviene de la inscripción del film en una tradición discursiva determinada, imponiendo unas reglas morfológicas y sintácticas y, en consecuencia, un modo de ver y leer, y otro que proviene de la proyección sobre el film de la mirada de un espectador concreto. Al primero lo llamaremos *principio ordenador*, y al segundo *gesto semántico*.

Entre estos dos conceptos, y el trabajo que implican, se establece una relación y una independencia simultánea. El *principio ordenador* puede ser definido como objetivo y objetivable. Por objetivo no entendemos una «presencia metafísica» en sentido derrideano, sino la existencia de unas reglas aceptadas de manera convencional por una comunidad, e inscritas de manera explícita o implícita en el film. Es decir, lo que hace, por ejemplo, que un film respete unas normas determinadas de montaje, unas reglas de sincronización entre la banda imagen y la banda sonora tendentes a producir un determinado efecto de realidad, etc.

Lo que hemos denominado *gesto semántico*, por el contrario, tiene su origen en el «exterior» del objeto «film», pertenece al ámbito de lo espectral, y sus límites de pertinencia ni siquiera tienen que venir marcados por su asunción de aquellas reglas establecidas, cuyo carácter de constructo, sin embargo, pueden ayudar a desvelar. El comentario, por ejemplo, de films como los de Frank Capra, Dorothy Arzner o Douglas Sirk, varias décadas después de su realización, permite realizar lecturas que, de modo indirecto —caso de Capra—, o de modo explícito —caso de Arzner o Sirk—, invierten el aparente mensaje articulador de su filmografía. Un film como *The invasion of the Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, Don Siegel, 1955) puede dejar de ser un ejemplo de género de terror para engrosar las filas del cine político mccarthista, y así sucesivamente.

#### 4. COMENTARIO, CRÍTICA Y TEORÍA

La actividad del comentario, tal y como aquí ha sido definida, se distingue asimismo de la crítica y de la teoría. La crítica, como dispositivo, *realiza* en la práctica los mismos pasos que el comentario; sin embargo, su función social le otorga un valor pragmático que el simple comentario no tiene por qué asumir.

En efecto, la crítica busca informar de las características del film, evaluar sus resultados de acuerdo con un cierto criterio de valoración, y de ese modo, promover o bien desaconsejar su difusión y consumo. Su papel es, en consecuencia, del orden de lo práctico y posee una finalidad también práctica. No es casual si su desarrollo se vincula al de plataformas y cauces institucionalmente dedicados a crear y difundir opinión: periodismo diario o semanal y revistas especializadas. Su lugar está directamente ligado a la cercanía de la aparición del film en el mercado. Se hace crítica de los films recientes, coincidiendo con su salida a las

pantallas de los cines o de su reciclaje dentro de un proyecto de nuevo lanzamiento comercial o de su pase por televisión.

El aspecto evaluativo tiene una presencia mayor en el ejercicio de la crítica especializada, la de las revistas de periodicidad mensual o superior; el aspecto informativo, por el contrario, predomina en la crítica relacionada con la actualidad más inmediata: la prensa diaria escrita, la radio y la televisión.

En ninguno de ambos casos se exige a la crítica un análisis pormenorizado del objeto ni, en consecuencia, un comentario exhaustivo de sus implicaciones. Existen, sin embargo, ejemplos de crítica cuyo rigor le ha permitido sobrevivir más allá de los límites temporales de la actualidad. El caso de André Bazin en Francia o de James Agee en Estados Unidos son ejemplos paradigmáticos. Su trabajo diario o semanal, realizado al filo de la noticia, ha podido así ser posteriormente recogido en volumen con valor de comentario. Esto quiere decir que, en última instancia, lo que distingue un comentario de una crítica no es una cuestión estructural, sino pragmática: un comentario es una crítica no sometida ni al criterio de actualidad ni a las funciones institucionales de evaluar y/o promover.

Jacques Aumont y Michel Marie (1988) han definido el perfil del crítico en términos de «militancia cultural». El crítico sería «la mayor parte de las veces profesional de la enseñanza» o estaría «implicado en alguno de los sectores de la distribución y exhibición de films». El crítico especializado desempeñaría «la ingrata y siempre renovada tarea de multiplicar las informaciones sobre las cinematografías más desconocidas y abordar los films más minoritarios y difíciles, de los cuales raramente habla la crítica diaria. La parte reservada al análisis más profundo de una obra», que también sería «una de sus vocaciones, se reduce la mayoría de las veces a su más mínima expresión. La reciente evolución tanto de la prensa especializada como de la distribución cinematográfica de investigación y de “arte y ensayo” acentúa estas dificultades: a menudo es más urgente dedicar varias páginas a un film que puede desaparecer rápidamente de la cartelera, que desarrollar un estudio detallado de uno de esos grandes films de autor del año que todo el mundo ha reconocido como tal y que, por tanto, ya habrá encontrado su público». De acuerdo con este criterio, el crítico tendría, además, una función publicitaria y canonizadora, que el comentario, no sometido a sus limitaciones institucionales, puede obviar o contrarrestar. En la medida en que la crítica, como actividad que se realiza paralelamente a la aparición de los films en el mercado, no suele trabajar de cara al pasado, difícilmente

puede revisar juicios, clasificaciones o lecturas realizadas desde un sistema de valores que, en su momento, hizo pasar inadvertidas determinadas propuestas textuales. Desde esa perspectiva, el comentario puede facilitar la recuperación y recanonización tanto de films concretos como de modelos genéricos así como a la rehistorización y periodización de su desarrollo evolutivo.

El comentario se diferencia también de la teoría, aunque la implique de un modo u otro. En efecto, siempre se habla desde una determinada concepción del mundo y del discurso. Detrás de cada elección, tanto de un objeto como del punto de vista con el que se busca abordarlo, hay siempre una toma de postura previa, sea ésta consciente o no. Sin embargo, a diferencia del comentario, la teoría pretende elaborar una reflexión amplia sobre el fenómeno cinematográfico en general o sobre el discurso fílmico en particular, es decir, parte, como el comentario, de los films concretos, pero no se reduce a ellos, y puede elegir determinados aspectos comunes a diferentes films o grupos de films con el fin de ofrecer unos principios rectores de índole general.

## 5. QUÉ ES UN FILM

Todo film puede dar origen a infinidad de comentarios. La pertinencia o no de éstos depende, decíamos páginas atrás, de la aplicación de «presupuestos correctos» por parte del comentarista. Se trataría, en efecto, de asumir la multiplicidad de resultados sin incluir lo que podríamos definir como «lectura delirante». Roger Odin (1983) propone el propio film como garante de la validez del comentario: *«No solamente un film no produce sentido alguno en sí mismo, sino que todo lo que puede hacer es bloquear un cierto número de apuestas significantes.»* Estamos de acuerdo con esta formulación, siempre que se hagan algunas aclaraciones. Basar la pertinencia de la lectura en la necesidad de no «salirse» del propio film puede resultar, así formulado, una propuesta ambigua. ¿Qué significa no «salirse» del film? Por una parte, puede implicar definir el film como «presencia» estable, es decir, como objeto cerrado que impone de una manera u otra el significado resultante. La lectura sería, en este caso, un simple trabajo detectivesco en busca de las claves que ayuden a descubrir quién es el asesino (en este caso, el significado); por otra, puede definir el film como «lugar» donde la exterioridad (el espectador) y la interioridad (el sujeto enunciativo que habla en

el film en forma de reglas de correspondencia) se encuentran para dialogar.

El problema no es en absoluto baladí, ni tampoco nuevo. De hecho, forma parte de la historia de la teoría de la interpretación desde, al menos, los sofistas, Aristóteles y el mismo San Agustín, para quien los signos se caracterizaban por el hecho de producir un idea en la mente de sus receptores. A lo largo de los siglos el debate sobre la interpretación ha seguido tres líneas diferentes: la búsqueda de la *intentio auctoris*, la búsqueda de la *intentio operis* o la imposición de la *intentio lectoris* (Eco, 1990). Dado que, en el caso del film, la noción misma de «autor» resulta problemática, como veremos enseguida, se trataría de analizar la relación existente entre las otras dos alternativas, o lo que es lo mismo, preguntarnos si lo que encontramos es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y el sistema signifiante que le sirve de base, o lo que el espectador es capaz de ver en virtud de su propio sistema de expectativas. Esto nos obliga a preguntarnos en qué consiste lo que llamamos «film».

Dos son los tipos de problemas que debemos abordar para dar una definición: el primero es de orden tecnológico, el segundo, de orden socioeconómico.

Por lo que atañe al primero, un film se diferencia de un cuadro o una diapositiva por el hecho de que nos presenta imágenes en movimiento, y de una representación teatral, por el hecho de que dicho movimiento, en el film, es producido como efecto, es decir, consiste en una ilusión. Para que exista un film es necesario que una serie de imágenes estáticas se sucedan en serie ante los ojos de un espectador, mediante un mecanismo que las mantenga en el campo de visión durante un pequeño periodo de tiempo insertando entre ellas intervalos de oscuridad. Cuando esto ocurre, diferentes imágenes de un mismo objeto, tomado en posiciones distintas y en momentos distintos, producen la ilusión de movimiento. Ello implica que un film es un artefacto construido, donde la realidad no funciona como presupuesto, sino como resultado. Este efecto retórico, a su vez, depende de unos ciertos factores de orden tecnológico. En primer lugar, las imágenes deben estar distribuidas en series sobre un determinado soporte (una fila de cuadros en el Mutoscope, tiras de papel en el Zoetrope, película de celuloide en el cine, cinta magnética en el vídeo). En el caso del cine, se necesitan además tres tipos de maquinaria para producir dichas imágenes y desplegarlas sobre una pantalla. Estas tres máquinas son: la cámara, la máquina de revelado y el proyector. Las tres controlan el paso intermitente de la luz sobre el film, pero

mientras la cámara recibe la luz desde el exterior y, a través del objetivo, la dirige hacia la película, el proyector actúa en sentido inverso, produciendo una luz que atraviesa la película y expone sus imágenes sobre una superficie plana exterior. La máquina de revelado combina ambos procedimientos. Al igual que el proyector controla el paso de la luz sobre la película expuesta (el negativo o positivo original, según se trate de una máquina de revelado óptico o por contacto, respectivamente); como la cámara, usa la luz para formar una imagen. Esto quiere decir que, normalmente, un film utiliza como medio una tecnología derivada del campo fotográfico: hay una base transparente que sirve de soporte para una emulsión sensible a la luz. La luz actúa sobre los componentes de la emulsión e imprime en ella imágenes latentes. Un proceso químico convierte las imágenes latentes en visibles, bajo la forma de granos negros sobre fondo blanco. Con éstas (generalmente el negativo) pueden hacerse luego copias impresas fotográficamente. Un film también puede estar formado por imágenes no fotográficas. Esto sucede cuando se manipula la película con otros medios, rayando, coloreando, agujereando, etc. Es el caso de los primeros films coloreados de Georges Méliès o Segundo de Chomón, o de los experimentos filmicos en determinados momentos de la vanguardia de la década de los años veinte.

Para que la película, ya revelada, pueda pasar sin problemas por el proyector, debe cumplir ciertos requisitos. La película lleva unas perforaciones, a uno o a ambos lados, y de ese modo puede adaptarse a una rueda dentada en el proyector, que le hace avanzar según una velocidad y un ritmo uniformes (en casi toda la etapa del cine mudo, esta velocidad era de 18 imágenes por segundo; en el cine posterior al establecimiento del sonoro, de 24 imágenes por segundo).

Las dimensiones físicas del film pueden asimismo ser variables, aunque las medidas estándar aceptadas internacionalmente sean, por lo general, 8mm, s/8mm, 16mm, 35mm y 70mm. La cualidad de la imagen difiere de una medida a otra. Cuanto mayor es el milimetraje, mayor será la definición de la imagen. El paso de una medida a otra puede cambiar el espesor del granulado, alterando la nitidez, así como la globalidad de la imagen en cuanto tal. Dado que el campo de visión varía de un tamaño a otro, el paso de una película de 16mm a 35mm, por ejemplo, altera la disposición de los elementos en el encuadre, o bien debe eliminar aquello que no quepa o sobre en el trasvase. (El problema es muy evidente cuando se trata del pase de un film hecho para cine al soporte televisión: las imágenes forzosamente mutilan el encuadre).

dre por uno o ambos lados o bien deforman la composición para hacerlos entrar en el campo de visión de la pequeña pantalla.)

La película suele ir acompañada de una banda óptica o magnética de sonido que emite, de modo normalmente sincronizado con las imágenes, el contenido sonoro del film (voces, ruidos, música, etc.). Dado que las condiciones sociales de recepción imponen casi sin excepción la necesidad de comprender los diálogos, desde el punto de vista lingüístico, en la lengua del espectador, existe lo que se denomina *doblaje*, operación que funciona bien sustituyendo las voces originales por otras, usando la nueva lengua, o bien manteniendo las voces originales y añadiendo por sobreimpresión una traducción escrita, por lo general, muy resumida, del contenido de los diálogos. Esta segunda forma se llama *subtitulado*. El doblaje, sin embargo, no se limita a traducir y adaptar (a menudo también a mutilar y normalizar) el componente verbal, sino que, en multitud de ocasiones, altera la jerarquía sonora, cambia los tonos, elimina acentos o formas de habla y redistribuye o elimina parte de la música, cuando la hay, o la añade cuando no la hay (costumbre, por cierto, muy común en España en el caso de RTVE).

Si el acceso a un film por parte del comentarista se hace a través de copias que no se corresponden con el formato en que aquél fue realizado (y es lo que ocurre la mayoría de las veces), ¿cómo entender que el film es el garante de la pertinencia del comentario, tal y como propone Roger Odin? ¿De qué film estamos hablando? Cada mínima alteración en los elementos de una estructura cambia la estructura en cuanto tal. Sólo podemos actuar, en consecuencia, por aproximaciones. No es una cuestión de pérdida de «aura», a través de lo que Walter Benjamin llamó la «reproductibilidad técnica», sino de que el film es accesible en un modo que asume como norma un enorme grado de inestabilidad del significante mismo. Decir que siempre puede uno acudir a la fuente primigenia no soluciona el problema, entre otras cosas porque no es verdad que uno pueda siempre acudir a las fuentes primigenias. La forma que adopta la distribución y acceso a un film es, por tanto, parte integrante del concepto de film.

Los problemas tecnológicos no agotan, sin embargo, la cuestión. Los films no se hacen solos. La producción de un film no implica únicamente la existencia de maquinarias altamente sofisticadas, sino, paralelamente, un trabajo humano de grupo, sea éste artesanal o industrial. Esta circunstancia conlleva que en la base (y en el resultado como objeto) de todo film está también actuando toda una serie de factores de necesaria consideración: quién y

cómo se financia la realización, qué decisiones se toman y por quiénes respecto al guión, a los técnicos, al reparto, etc.

Cualquier persona puede hacer un film con tal que se procure el acceso al equipo que se precisa para llevarlo a cabo. No es lo mismo, sin embargo, abordar un proyecto contando con todos los medios, y con el control absoluto del proceso, que trabajar en cooperativa, donde todos los miembros implicados tienen derecho a opinar, o trabajar a sueldo para un productor o un estudio de producción.

La producción de un film puede, por ello, dar como resultado tres tipologías diferenciadas: el film individual, el film colectivo y el film de productora (no entramos ahora en el problema de quién firma. La autoría es un problema sobre el que volveremos luego). El primero implica un trabajo artesanal, y aunque pueda haber otras personas implicadas (actores, técnicos, etc.), tanto la financiación como las decisiones finales son responsabilidad de una sola persona. Es el caso de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) o de los llamados films independientes españoles de la década de los años sesenta y setenta (*Sega cega*, de Casimir Gandía, por ejemplo). El segundo introduce una variante de importancia. Tanto el trabajo como la financiación son asumidos colectivamente por las personas implicadas en el proyecto (*Contactos*, de Paulino Viota, o el grupo americano *Newsreels*).

El film de productora (sea ésta un estudio como los que fundamentaron el cine americano de la década de los años veinte y treinta: Warner Brothers, Paramount, Columbia, Radio Pictures/RKO, etc., o una empresa unipersonal, como Elías Querejeta en España) difiere sustancialmente de las dos tipologías anteriores. Los trabajadores a sueldo de quien produce no son dueños en ningún momento de los medios ni de las decisiones que determinan el proceso final de articulación del film. El desarrollo se establece sobre la base de una serie de etapas (pre-producción, rodaje, montaje y post-producción) cuyo control, en último término, es asumido por un aparato que, aunque posea un nombre individual, no puede reducirse a un individuo. La necesidad de incluir a un actor o una actriz en el reparto puede obligar a inventar sobre la marcha un personaje que justifique su presencia; la necesidad de suavizar una visión en exceso corrosiva puede llevar a añadir, cortar o cambiar secuencias o finales para adecuar el producto a las expectativas de un público masivo (caso de *El cuarto mandamiento*, [Orson Welles, 1942] o de *Siempre hay un mañana*, [Douglas Sirk, 1956], por citar sólo dos ejemplos conocidos) o incluso a interrumpir un rodaje a mitad del guión, por considerar

que ya existe material suficiente para hacer un film de metraje normalizado (caso de *El sur* [Víctor Erice, 1982]).

El proceso de producción de un film se compone de varios estadios: preparación o pre-producción, rodaje y post-producción (montaje, sonorización, revelado y copiado del producto final). La primera, a su vez, consta de tres fases, una de tipo financiero (que incluye presupuesto, financiación y organización económica de todo el proceso), otra de tipo «literario» (que incluye tanto el guión literario como el guión técnico) y una tercera que atañe a la elaboración del reparto y la distribución de papeles, tanto técnicos (cámaras, iluminadores, montadores, equipos de sonorización, etc.) como artísticos (diseñadores, vestuario, maquillaje, compositor o recopilador para la banda sonora, etc.).

Durante la segunda fase, en la que materialmente se lleva a cabo el rodaje, imágenes y sonidos son grabados en el film. El trabajo de coordinación corre a cargo, normalmente, de quien o quienes asumen, con su firma, la función de dirección. Por problemas de costes (aprovechamiento de actores que aparecen en varias secuencias, decorados o exteriores utilizables en momentos diferentes del desarrollo etc.), un film raramente es rodado en continuidad, de modo que la estructura, tal y como es recibida por la audiencia, es el resultado de un trabajo posterior de rearticulación. Puede darse el caso de que un film se ruede en orden inverso al que ofrece la lógica narrativa, o incluso que, caso de rodarse en continuidad, se haga cuando aún no está totalmente claro, ni siquiera en el estadio del guión, cuál será el desarrollo posterior de la historia. Es famoso el caso de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Durante el rodaje, no se sabía si el personaje de Ingrid Bergman acabaría marchándose con su marido (Paul Henreid) o permaneciendo al lado de su antiguo amante (Humphrey Bogart). Las escenas de Bergman con cada uno de ellos por separado fueron filmadas, en consecuencia, como si el oponente masculino de turno fuese el elegido. Ello confiere al film esa extraña ambigüedad erótica, que no proviene de la historia narrada ni de la capacidad interpretativa de la protagonista, sino de un condicionamiento de producción: no interrumpir el rodaje y cumplir con los plazos presupuestados bajo contrato, a la espera de que guionista, director y productor decidiesen qué rumbo darle al desarrollo del relato para cerrarlo de modo convincente.

La tercera fase, dedicada a la puesta en orden y organización del material rodado, dan paso a dos funciones centrales en el proceso de acabado del objeto: montaje y sonorización. En la fase de montaje se lleva a cabo un primer esbozo de organización, lo que

se conoce como *rough cut* o *copión*, normalmente sin sonido, sobre el que el montador o la montadora construyen una maqueta definitiva, reordenando los planos, cortando o reduciendo en duración algunos de ellos, añadiendo otros provenientes del mismo film o de imágenes de archivo, etc. En este estadio es cuando se suelen incorporar lo que se conoce como efectos especiales. Paralelamente, los responsables del sonido hacen otro tanto con la banda sonora. Los sonidos son grabados normalmente en bandas distintas —voces, ruidos, música— y pueden incorporar, como en el caso anterior, elementos provenientes de material de archivo o manipular los existentes por medios técnicos. Cuando ambos procesos están terminados, se procede a la fusión de ambas bandas de manera que exista entre ellas una perfecta correspondencia que se denomina sincronización. Una vez terminado este último ensamblaje, normalmente en negativo, el film está listo para ser positivado, copiado y distribuido.

No termina aquí el proceso sin embargo. Quedan dos últimos pasos imprescindibles para que el objeto filmico llegue a la audiencia espectral: la distribución y exhibición. La forma en que el film ya acabado y montado es percibido y consumido depende también de cuándo, dónde y en qué condiciones alcanza a ser visto. Son numerosos los casos de films nunca estrenados en salas comerciales y sólo accesibles en el circuito del vídeo (con lo que ello implica de alteración del ritmo y encuadre), o que sólo lo han sido en programas dobles o triples en locales de reestreno, etc.

Todo ello, tanto en el nivel estrictamente tecnológico, como en lo que se refiere a los aspectos de producción y realización, no sólo incide sino que se inscribe en la materialidad del film y obliga a definirlo no sólo como «presencia» terminada, sino como «lugar» donde articular contradicciones, un lugar en el que lo que existe y lo que falta cumplen a menudo una idéntica función organizativa significativa.

Pensemos, por ejemplo, en determinados recursos retóricos. Un movimiento de grúa puede tener un significado preciso en la puesta en escena. Sin embargo, lo primero que significa es «producción industrial». Difícilmente encontraremos un movimiento de grúa en un film «independiente». El escaso presupuesto no suele dar para esos excesos. El uso de la cámara en mano, siguiendo con los ejemplos, suele ir asociado con la cámara subjetiva, pero también puede implicar la inscripción de una práctica independiente propia del cine militante y documental. En un conocido plano de *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) hay una curiosa relación de los dos ejemplos citados. Los habitantes de un peque-

ño pueblo italiano en plena Segunda Guerra Mundial están abandonando sus casas ante la llegada inminente de las tropas fascistas y caminan en varias filas a lo largo de un sendero. La cámara los recoge en plano general y en picado. Un movimiento de grúa la hace descender lentamente y, al llegar a la altura de los personajes, avanza paralela a ellos en dirección opuesta. La imagen entonces asume ese temblor del pulso del cameraman que camina con su máquina al hombro. Al margen de su posible valor estético, este doble movimiento inscribe en la secuencia la ambigua y contradictoria relación existente entre un film que se quería militantemente de izquierdas y el hecho de haber aceptado financiación por parte de una productora —Paramount— cuyos intereses nunca estuvieron del lado de propuestas semejantes. Cómo reconvertir una producción, realizada con todos los apoyos industriales posible, en un cine contrario a lo que significa ideológicamente esa misma industria es algo que no necesitaba ser explicitado argumentalmente. Más que una presencia, el recurso retórico es aquí la huella de una ausencia, de una exterioridad del objeto que, sin embargo, acaba formando también parte de él, en tanto «añadido» de una mirada espectral, que nunca ve desde el vacío y la inocencia, sino desde un lugar político e ideológico concreto y definido.

Todo lo dicho significa que definir qué cosa sea un film resulta algo más complejo y contradictorio de lo que en principio parece. Por una parte, film remite al objeto en cuanto tal; por otra, también remite a la propuesta textual que dicho objeto expone ante los ojos de un público; finalmente, film es también el resultado de una apropiación e interpretación. Por ello quizá no será ocioso intentar delimitar un campo operativo que implique definir el concepto de texto fílmico, de manera que éste no se reduzca a la mera presencia de unos elementos visuales y sonoros fijados sobre un soporte.

## 6. OBJETO, TEXTO Y ESPACIO TEXTUAL FÍLMICOS

Al enfrentarse con el problema del análisis textual, Roland Barthes (1977) establecía una distinción entre *obra* (una entidad material) y *texto* (una construcción surgida como resultado de un análisis). Sin embargo, como han anotado, entre otros, Thierry Kuntzel (1975) y Lea Jacobs (1990), resulta difícil especificar qué *texto* es el que construye el análisis, es decir, en qué sentido las estructuras que indica y/o elabora el análisis determinan la com-

prensión de un film por parte de un espectador en condiciones normales de consumo. Al analizar la secuencia del naufragio de *The Most Dangerous Game* (Ernst Shoedsack, 1932), Kuntzel escribe: «el analista ve con fascinación la regresión formal presente en la secuencia (...) la transformación de un enunciado verbal en elementos no verbales. La fascinación deriva del hecho que la escena muda aquí representada está *en el límite* del significado: dado que la escena repite enunciados verbales (o que es repetida por ellos), en teoría no debería escapar a la atención del espectador; debería entrar en el territorio del significado; sin embargo, paradójicamente, permanece en alguna medida fuera del significado, al menos en las condiciones normales de visión de un film (...) El límite alcanzado por esta escena constituye también los límites del análisis. ¿De qué texto estamos hablando? ¿Es un texto que precede al acto de detener, describir y leer la imagen? —pero ¿hay algo que sea un *texto* ingenuo? La lectura sólo empieza con la re-lectura. ¿O es un texto que yo mismo estoy (re)creando en *este* texto, y cuya relación con el film está siendo desplazada constantemente?».

La pregunta de Kuntzel no es, en absoluto, retórica. Desde la perspectiva antes apuntada de una semiótica de la significación, donde todos los usos y comportamientos se convierten en significantes por el hecho de ocurrir en un contexto socializado, lo importante no es tanto la comunicación o las estructuras de la comunicación, sino *los discursos implicados en el acto comunicativo*. El problema radica menos en el estudio de los significados que en el análisis de la operación de significar. En dicha operación se articulan dos posiciones diferentes e irreductibles: *desde dónde se habla y desde dónde se escucha*, o en el caso del film, *desde dónde se mira*. Ambas están implicadas en el proceso, y su enfrentamiento dialéctico produce la transformación del *significado* (codificado, e histórica y socialmente objetivable) en *sentido* (no codificado, y, por tanto, sólo existente como resultado de una operación de lectura).

La posición del espectador no es, en consecuencia, ajena al texto, en tanto en cuanto, en gran medida, lo construye como tal. Ello nos obliga a asumir que, 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 lo hace al resultado de la transformación de un objeto dado en estructura coherente, esto es, en un sistema de relaciones articuladas según una cierta lógica; el segundo, al resultado del trabajo que el espectador opera sobre

dicho objeto, ya estructurado, en un esfuerzo por apropiárselo. Llamaremos al primero *espacio textual*, reservando el término *texto* para el segundo.

Lo que se define como espacio textual (Company/Talens, 1984), puede adoptar diversas modalidades: que esté organizado y fijado estructuralmente entre unos límites precisos de principio y fin; que sea una mera propuesta, abierta a varias posibilidades de organización y fijación; o que no posea ningún tipo de organización ni fijación, si bien permita ser transformado en cualquiera de los otros dos. En el primer caso tendremos, por ejemplo, los espacios textuales «film», «novela», «cuadro», etc. En el segundo caso, los espacios textuales «obra dramática», «partitura musical», etc. En el tercer caso, los espacios textuales «naturaleza» (legible como paisaje mediante su transformación en «cuadro»), «conversación» (legible como diálogo mediante su transformación en parte de una representación dramática), «relación amorosa» (legible como actualización de un rito), etc. El *espacio textual*, en tanto concepto, puede, por tanto, dar cuenta de cualquier actividad o situación en términos de textualidad. De hecho, todo acto, sensación física o fenómeno natural, es comprensible en tanto en cuanto construimos sobre su presencia una lógica que lo explique, es decir, en tanto en cuanto se convierte en espacio textual. *Texto* sería, desde esta perspectiva, el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto, para un lector concreto en una situación concreta. Queda claro, pues, que hay tantos *textos* como *lecturas*.

La distinción apuntada permite, por una parte, separar, desde el punto de vista metodológico, dos posiciones diferentes; por otra, describe su diferencia como articulada, lo que permite abordar la noción de lectura, no como *acto de decodificación*, sino como *proceso ininterrumpido de producción/transformación*. Los problemas que se derivan de la existencia de jerarquías valorativas de interpretación no remite, en consecuencia, al terreno de lo real, sino al terreno discursivo de la ideología. Parafraseando al Humpty Dumpty carrolliano, podríamos afirmar que la cuestión del significado —objetivo de las prácticas basadas en el acto de decodificación— no se resuelve en la oposición posible/no posible, sino en el lugar de quien tiene el poder. Por el contrario, el sentido, por su mismo carácter azaroso y gratuito, escapa a ese esquema. El riesgo de la arbitrariedad a que puede conducir el comentario puede salvarse si aceptamos que el espacio donde dicho comentario se desarrolla está, si no fijado, sí, cuando menos, acotado. Los límites de la producción del *texto*

vienen impuestos por el *espacio textual*. Es en ese sentido en el que podemos hacer nuestra la afirmación antes citada de Roger Odin. Si resulta difícil que un objeto imponga los significados, sí que resulta coherente que indique qué tipo de significados y, en consecuencia, qué soportes de sentido no pueden ser producidos sin caer en lo que Eco llamó la «decodificación aberrante».

Veámoslo con algunos ejemplos concretos. *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) sería, en tanto objeto, un conjunto de imágenes de 129 minutos de duración global. Nuestra consideración de dicho conjunto como relato es lo que le otorga carácter unitario. En primer lugar aceptamos una lógica relacional entre los fragmentos, según la cual un rostro mirando hacia la izquierda de la pantalla está enfrente de otro que mira hacia la derecha en el plano siguiente (es lo que se conoce como *raccord* de mirada); que la imagen de un brazo aislado no significa mutilación o despedazamiento, sino toma fotográfica parcial de un cuerpo que asumimos como entero, y así sucesivamente. Al mismo tiempo, todas esas relaciones asumen un carácter narrativo, que permite a los fragmentos constituirse en historia con principio, desarrollo y desenlace. Así nos es posible seguir la anécdota de un hombre que, al ir a suicidarse, es convencido por un ángel con figura humana para que rememore su pasado, lo que le permitirá descubrir que, como reza el título, pese a todos los inconvenientes y problemas cotidianos, vivir es hermoso. Todos estos significados, así como los que se desprenden del análisis de las relaciones entre personajes (ya hemos aceptado, también convencionalmente, que una serie de imágenes de un mismo rostro son el rostro de algo llamado «personaje»), de acuerdo con las normativas asumidas del género melodrama, hacen del film de Capra un espacio textual con límites espaciales y temporales precisos y con una estructura lógico-narrativa precisa. A partir de ahí empiezan las divergencias para los espectadores. Para quien asuma como válida la existencia de algo llamado «naturaleza humana», este film cuenta una historia real como la vida misma, donde la honradez y los buenos sentimientos siempre triunfan frente a la sordidez ambiental, ya que, en el fondo, ni siquiera los banqueros y los especuladores carecen de sentimentalidad. Para alguien que no crea en el concepto de bondad universal ni en la existencia de ángeles (por muy convincente que esté Henry Travers en el papel y por muy simpático que le resulte), el film puede estar contando otra historia muy diferente; una según la cual no tiene sentido abordar socialmente los problemas económicos puesto que —como en el caso del protagonista interpretado por James

Stewart— las causas no son estructurales, sino individuales, y pueden, en consecuencia, ser solucionados de forma individualizada. El ángel, a su vez, puede ser entendido como una metáfora del propio instinto de supervivencia del protagonista o como corporeización de una cierta justicia universal que, pese a todo, ayuda siempre a quien lo necesita en un mundo injusto. A un espectador, Donna Reed le recordará inconscientemente a aquella joven a la que una vez pretendió; a este otro, Henry Travers le traerá a la memoria la imagen del abuelo bonachón que le sacaba a pasear de pequeño. Todo ello implicará que uno y otro sigan el desarrollo de la historia con un talante y una disposición de ánimo determinados. No vale decir que estos ejemplos son aberrantes o parciales, porque en la práctica existen y funcionan, y es de estos sentidos de los que hay que dar cuenta en el comentario, unos sentidos emanados de una posición espectral que, en condiciones normales, de mirada no particularmente crítica, asume todos estos pequeños o grandes desplazamientos subjetivos como parte fundamental de su utillaje lector. Lo que nunca podría un espectador hacer a partir de un espacio textual fílmico dado es eludir la presencia de unas normas de composición, convencionales pero materialmente concretas, según las cuales dicho espacio textual fue histórica y socialmente producido. Ello no tiene nada que ver, evidentemente, con las «intenciones» de ningún autor, pero sí, y mucho, con las condiciones culturales que lo hicieron posible, sólo desde las cuales resulta comprensible.

En efecto, mirar un film no es tanto descubrir los *significados*, ofrecidos, a través del objeto, en tanto manifestación de la *supuesta* voluntad de un *supuesto* autor, cuanto un trabajo que produce *sentidos* a partir del entramado en que aquellos significados se inscriben. O como dijo Derrida al abordar el estudio de *La carta robada* de Edgar Allan Poe, hacer hablar no al inconsciente del autor, sino al inconsciente del texto. Esto implica que es necesario fundamentar cualquier lectura en evidencias textuales que apoyen dichas hipótesis. En una palabra, no se trata de transcribir el monólogo que un sujeto (*autor*) realiza a través del objeto fílmico, sino de establecer un diálogo con el objeto mismo (entendido éste, a su vez, no como un universo cerrado, sino como un momento en el devenir procesual de la red dialógica real-discursiva en que se inserta), en la medida en que es él quien nos habla, en respuesta a nuestras interrogantes. De ese modo, quien asume la posición del sujeto responsable de la respuesta es un lugar vacío, construido por el enfrentamiento entre objeto y lector. Un planteamiento como el aquí esbozado conlleva, necesariamente, la

puesta en cuestión de muchas de las nociones clave en una teoría de la interpretación, por cuanto, desde la perspectiva del análisis textual, términos como los de *autor*, *receptor* o *referente* dejan de remitir a entidades con existencia propia y exterior al discurso, para convertirse simplemente en inscripciones textuales de una *operación* o *estrategia* discursiva.

No debe resultar extraño, desde esta perspectiva, que sea el cine, y no otro discurso, el que mejor haya permitido ahondar en dicha problemática textual. Porque, ¿quién habla en un film? Frente a la fácil metaforización que la literatura permite —el «yo» que habla *puede ser leído* como el «yo» real que presta su nombre para encabezar el objeto a título de autor—, resulta difícil operar en la misma dirección cuando nos enfrentamos con el producto de un trabajo colectivo, como es el caso del objeto cinematográfico. Ya hemos mencionado antes la enorme cantidad de personas y grupos diferentes implicados en el largo y costoso proceso de producción de un film. Director, productor, guionista, montador, actores, iluminadores, etc., se disputarían un lugar de privilegio que, en definitiva, corresponde a todos ellos sin excepción, y a ninguno de ellos en particular, por cuanto es su articulación la que, en última instancia, constituye el sujeto enunciador. Dicha articulación tiene una forma explícita de manifestación textual: el *montaje*. Que la responsabilidad final del producto sea de uno u otro, según el poder que a cada uno le corresponda en la estructura de la industria, no cambia los términos de la cuestión, ni otorga a quien asuma ese papel el estatuto de *autor*. Podemos avanzar, pues, como hipótesis de trabajo, que el cine permite, en mayor medida que los restantes discursos tradicionales, definir el autor en términos de *construcción textual*, ajena, por tanto, a manipulaciones de orden psicologista, y entender el *montaje* (en su sentido de *puesta en escena*) como *sujeto de la enunciación*.

Los mecanismos retóricos que funcionan en los otros discursos institucionalizados, como la literatura, por ejemplo, no son muy diferentes. Sin embargo, el carácter representacional otorgado tradicionalmente por el aparato crítico a dicho discurso no siempre ha permitido un aproximación a los textos literarios que haga posible asumir estos principios. Desde esa perspectiva, el análisis filmico permite retornar a los otros discursos, como el literario, por ejemplo, con unos instrumentos nuevos de lectura capaces de ver su funcionamiento bajo nueva luz.

## 7. LA NOCIÓN DE AUTORÍA

La noción de autoría, que está en la base de muchos de las aproximaciones al comentario de textos, debe ser, en consecuencia, discutida en relación con el comentario de textos fílmicos.

Cuando se habla de la noción de «autor» con referencia al caso del cine se suele remitir, bajo un mismo nombre, a tres posturas y concepciones diferentes: autor como responsable último de la articulación del conjunto, autor como personalidad artística, y autor como construcción a posteriori, sancionada mediante una firma.

En el primer caso estarían aquellos directores, productores, actores, etc. que, por su especial poder en el seno de la industria o por ser los dueños materiales de los medios de producción, tienen la última palabra en todos y cada uno de los estadios del proceso, o al menos derecho de veto sobre el montaje final. Es el caso de Charles Chaplin, por ejemplo, o de Federico Fellini, o de David O. Selznick o Elías Querejeta. Esto quiere decir que, aunque, normalmente, este concepto alude a un director, puede también aplicarse a un productor, caso muy frecuente en la política de los grandes estudios de Hollywood en las décadas de los años treinta y cuarenta. El autor es una especie de responsable final de que todos los instrumentos formen una orquesta.

En el segundo caso, se alude a la existencia de un «estilo personal». Es lo que predomina en la llamada «política de autores». Este uso suele ir asociado al nombre del director —el «toque» Lubitsch, el «suspense» de Hitchcock, el «vitalismo» de Huston, la «cotidianidad» de Rohmer, etc. En cada caso se usa el término «personalidad» como elemento unificador de marca, pero no se especifica en qué consiste dicha personalidad. Unas veces es la forma de montar, otra el uso de determinada iluminación, otra el empleo recurrente de los mismos actores, otra la tipología de los argumentos, etc.

La tercera, que es la posición asumida en este libro, describe como autor a una convención, es decir, al resultado de una construcción. El conjunto de rasgos comunes a un grupo de films asume el nombre de una firma, sea ésta de un director o una actriz o un director de fotografía. Los rasgos y su caracterización dependen en cada caso de la selección de films entre los cuales se busca articular un modelo unitario y cambian conforme lo hace la misma selección.

Según este principio, el comentario producirá conexiones entre aspectos no necesariamente esenciales en un film concreto, a través de la proyección sobre su estructura de rasgos provenientes de ese modelo autoral desde cuya asunción lo abordamos.

## 8. LAS ETAPAS DEL COMENTARIO

Volvamos ahora al doble movimiento planteado en páginas anteriores: descomposición y recomposición. Tenemos ante nosotros un film y hemos decidido comentarlo. ¿Por dónde empezar? Cuando alguien se enfrenta a un film ésta es la primera pregunta que se hace. Como punto de partida, decíamos, debemos dividir la totalidad en partes. Esta división o descomposición parte de dos tipos de operaciones: segmentación y estratificación.

### 8.1. *La segmentación*

La segmentación consiste en dividir la linealidad del film en unidades, que puedan ser entendidas como unidades significativas. Luego estas unidades, a su vez, se subdividirán en otras, y estas últimas en otras, hasta llegar a lo que consideremos unidades mínimas. Dicho así, resulta fácil, pero ¿respecto a qué han de ser significativas dichas unidades? ¿Cuáles son los criterios que debemos seguir? Estos criterios son, obviamente, convencionales, pero funcionan de manera precisa. Si se trata de delimitar lo que hemos definido antes como espacio textual, la convención está establecida de antemano por el desarrollo histórico del cine como lenguaje y es asumida por cineastas y espectadores (tanto si las aceptan como válidas o no) en forma de reglas sintácticas determinadas, elementos morfológicos y signos de puntuación. Por referirnos sólo a uno de dichos ámbitos, podemos afirmar que la sintaxis fílmica asume la existencia de cuatro estadios en la definición de unidades, de mayor a menor: *el episodio, la secuencia, el plano y el encuadre*.

El episodio representa la unidad de mayor entidad de un film y está relacionado con la presencia en este último de varias historias o de fases marcadamente separadas dentro de una misma historia (Casetti/De Chio, 1990). Estas unidades vienen explícitamente señaladas con determinados signos gráficos o de puntuación: títulos de crédito en el caso de film de varios directores, como por ejemplo *Historias de Nueva York* (Martin Scorsese, Francis Ford

Coppola, Woody Allen, 1988); voz en off o fundido indicando cambio de situación, como en *El diario de un cura rural* (Robert Bresson, 1950) o *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1974); un desplazamiento del centro de interés del relato, como en *La aventura* (Michelangelo Antonioni, 1959) o *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) o simplemente un cambio brusco y radical en el desarrollo de la historia, como en *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974). Pero por lo general, dado que las películas estructuradas en formas de episodios no abundan, la secuencia es, de hecho, la unidad mayor en que puede dividirse un film.

La secuencia es más breve, y menos articulada que el episodio, pero tiene, como éste, un carácter distintivo y relativamente autónomo, que viene marcado también, a menudo, por determinados signos de puntuación: *fundidos encadenados*, *fundidos de cierre y apertura* (en negro por lo general, pero también con otras coloraciones, como por ejemplo, el rojo en *Gritos y susurros* [Ingmar Bergman, 1972]), la *cortinilla* vertical u horizontal, el *cierre y apertura del iris*, o simplemente, como en el caso de los episodios, la separación claramente delimitada de escenario o temporalidad. Claro que los signos de puntuación pueden ser usados de manera diferente, como parodia de su carácter divisorio establecido. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el caso *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929).

Tomando este último film a título de ejemplo, podemos decir que está dividido en cinco secuencias o unidades de contenido. Las separaciones entre 1 y 2, 2 y 3, y 4 y 5 están puntuadas por carteles, la existente entre 3 y 4 por un doble fundido de cierre y de apertura. Sin embargo, en el interior de 2, 3 y 4 existen una serie de fundidos encadenados, cuya función no es tanto indicar final y principio de secuencia como establecer relaciones significantes entre elementos de una misma secuencia, o en todo caso, subsecuencias. La primera secuencia es la del célebre ojo sajado por una hoja de afeitar; la segunda se inicia con la imagen del protagonista pedaleando en una bicicleta y se desarrolla hasta la aparición del cartel que indica *A las tres de la madrugada*. En esta segunda secuencia se incorporan aparentes separaciones espacio-temporales: las imágenes del ciclista, por ejemplo, están montadas alternativamente con planos de la protagonista femenina en el interior de una habitación, y hay una aparente subsecuencia (la del andrógino con la mano cortada) que no implica cambio en la historia, sino explicitación del punto de vista femenino que articula la narración (Talens, 1986). La tercera se inicia con un cartel y se cierra con un fundido en negro. En su interior hay también, como en el caso

anterior, una aparente subsecuencia iniciada con un cartel (plano 208) y concluida con un salto de espacio interior a espacio exterior (plano 235). La cuarta secuencia (planos 251 a 289) se inicia con un fundido de apertura (plano 251) y se cierra con un fundido encadenado (plano 289), aunque en su interior exista otro fundido encadenado (planos 257A y 257B y un cierre del iris (plano 257C), que no cumple más función que la de subrayar, por aproximación en el plano, la presencia simbólica de una calavera dibujada en el dorso de la mariposa. La quinta secuencia está formada por un solo plano (290) y se abre con un fundido encadenado y un cartel y se cierra con la palabra FIN.

La banda sonora puede funcionar asimismo como signo de puntuación, marcando separación o continuidad entre secuencias. En el caso del film buñueliano, la alternancia de la música wagneriana con los dos tangos cumple un papel fundamental en la articulación de las partes.

Las secuencias están formadas por unidades menores, los planos. Un plano es un fragmento de film rodado en continuidad y puede definirse de dos maneras diferentes: desde el punto de vista técnico, es la cantidad de película impresionada entre el momento en que se pone en marcha el motor de la cámara y el momento en que se detiene; desde el punto de vista del montaje, un plano viene delimitado por dos cortes de tijera. Esta circunstancia hace que el plano pueda ser considerado, sólo de forma ambigua, como una unidad de contenido. Un plano-contraplano es, de hecho, la suma de dos planos, pero desde el punto de vista del contenido funcionan como una unidad. Sin embargo, es importante asumir la existencia de dicha unidad como articulación de dos planos distintos por cuanto la relación significativa que se establece entre ellos es sólo producto de la convención que así lo decide. El uso de planos-contraplanos falsos, por ejemplo, en *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1930), muestra hasta qué punto dicha unidad funciona más como resultado del montaje que como unidad significativa propiamente dicha.

En el caso del film citado de Buñuel, existen 290 planos, distribuidos de la siguiente manera: primera secuencia, 12 planos; segunda secuencia, 158 planos; tercera secuencia, 80 planos; cuarta secuencia, 39 planos; quinta secuencia, 1 plano.

Por último, el plano está formado por unidades más pequeñas denominados *encuadres*. Un plano puede estar formado por uno o más encuadres. El encuadre indica la distribución de los elementos dentro del plano. Cuando la cámara actúa a la manera de un ojo estático frente a un escenario (caso de la mayoría del cine

en sus orígenes) plano y encuadre coinciden. Si la cámara se mueve, redistribuyendo los elementos, el plano está formado por más de un encuadre. Esto permite hablar de montaje en el interior de un plano, por cuanto la cámara puede construir un sistema relacional mediante el movimiento. Cuando éste incluye no sólo redistribución dentro del mismo campo de visión sino cambio de espacios y amplía también la duración, constituyendo una unidad completa de contenido, podemos hablar de plano-secuencia. Es el tipo de plano usado, por ejemplo, en muchos de los films de Miklos Jancsó o en el fallido experimento técnico llevado a cabo por Alfred Hitchcock en *La soga* (1955).

Esta descomposición de la linealidad determina la sucesión de los fragmentos, su articulación interna según ciertas reglas gramaticales determinadas y el orden que presentan para definir posteriormente lo que antes llamábamos espacio textual filmico.

## 8.2. *La estratificación*

Una segunda manera de descomposición, complementaria con la anterior, es la que se refiere a la estratificación. Ésta consiste en delimitar los diversos estratos que componen un film. Frente al proceso precedente, no sigue la linealidad buscando la relación de contigüidad existente entre los segmentos, sino que se trabaja transversalmente para definir los elementos que recorren los diversos segmentos aislados. De ese modo pueden verse repeticiones, variaciones, etc., así como abordar el papel de un elemento simple en el interior de un segmento determinado y al mismo tiempo su función en otros segmentos. Por eso, una vez dividido el film en unidades lineales (secuencias, planos, encuadres), se pasa a descomponer cada una de dichas unidades en sus componentes internos (tiempo, espacio, acción, elementos figurativos o de la banda sonora, etc.) para poder abordar la relación que se establece entre dichos componentes dentro de una misma unidad o de un componente con ese mismo componente cuando se incluye dentro de otra unidad diferente, etc.

En el film de Buñuel, por ejemplo, se abordaría el papel de la caja con la cubierta de rayas transversales tanto en el interior de cada segmento en que aparece como tomando en consideración su reiterada aparición a lo largo del film, o la función de la música de tango o del fragmento del *Tristán e Isolda* wagneriano en su sucesiva alternancia, unas veces glosando y otras contradiciendo la banda imagen, etc.

### 8.3. *La recomposición*

Cuando la descomposición se ha llevado a cabo, empieza la segunda parte, o recomposición. La recomposición consiste en reorganizar los elementos provenientes de la descomposición para ofrecer una lógica que explique el funcionamiento del conjunto, entendido a la manera de un todo orgánico. Como adelantábamos en páginas anteriores, no se trata de «descubrir» la estructura, sino de «construirla», como resultado del trabajo de recomposición. Dicha estructura será la que otorgue a la totalidad del film un determinado significado y, al mismo tiempo, permita la elaboración de los diferentes sentidos en que consisten las lecturas diversas e individualizadas por espectadores concretos.

El modo de proceder deberá consistir, por ello, en la elaboración de sucesivas hipótesis a partir de tres funciones sucesivas: *enumeración*, *ordenación* y *articulación*. La primera cataloga los elementos individualizados en la segmentación, la segunda elabora un orden tanto lineal como jerárquico de importancia, y la tercera propone un modelo de organización del material previamente enumerado y ordenado. Estas tres funciones permiten establecer una lógica que sea coherente con la lógica fílmica a la que se suponen sometidos: el film comentado (tanto si la asume con todas sus consecuencias como si la intenta desmontar o parodiar), y el horizonte de expectativas del público espectador.

Estas tres funciones cumplen, por ello, un papel doble y diferenciado: por una parte buscan elaborar el significado del espacio textual y, por otra, establecer la propuesta de sentido que hemos llamado texto fílmico. En uno y otro caso, tanto la enumeración como la ordenación y la articulación no tienen por qué coincidir.

La recomposición tiene por ello que empezar por elaborar un espacio textual articulando en forma de estructura los elementos ya enumerados y ordenados en torno a lo que antes definíamos como principio ordenador. Una propuesta de este tipo no puede ignorar las condiciones históricas, culturales e industriales en que se realizó el film (lo que, como ya indicamos, no tiene nada que ver con las intenciones de ningún autor). No es lo mismo un film narrativo americano en los años veinte que un film no narrativo realizado en Malí en la década de los años ochenta, un film de ficción convencional y un film de los llamados documentales, un *western* que una comedia o un film de ciencia ficción. Un film como *La luz* (*Yeemen*, Souleimane Cisse, 1987) no puede ser

abordado con los mismos presupuestos culturales que *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), y no porque sea peor o mejor, sino porque responde a otros esquemas y funciona sobre la base de otro sistema de valores. La norma de lo que consideramos un film «bien hecho» remite a nuestros propios códigos culturales, definibles a grandes rasgos como pertenecientes a un mundo muy concreto, occidental y de raza blanca. Que dicha cultura y dichos códigos sean hegemónicos no significa que no sean constructos históricos particulares y de validez sólo particular. Las reglas de montaje, de codificación figurativa o de significado del uso de la luz, por citar sólo tres elementos, responden a convenciones establecidas dentro de nuestra propia tradición cultural y sólo son analizables como resultado de ella. Cuando un espectador europeo o americano se sienta en una sala de cine para ver un *thriller* no espera ver cabalgatas en el desierto ni un duelo a revólver; la aparición de un extraterrestre, creíble en el interior de las convenciones del cine de ciencia ficción, resultaría inverosímil en una comedia o un musical. De acuerdo con una misma lógica, no debería abordar un film turco, egipcio o afgano con los mismos planteamientos que utiliza para analizar un film hollywoodense, actitud que, de hecho, presupone el sometimiento a unos modos de representación hegemónicos como criterio de validación.

En el terreno de dicho cine hegemónico, es evidente que los géneros pueden mezclarse. Por referirnos sólo a los ejemplos citados, *Colorado Territory* (Raoul Walsh, 1949) reformula desde la óptica del *western*, un guión anterior del género *thriller*, *High Sierra* (Raoul Walsh, 1940); *Atmósfera cero* (Peter Hyams, 1981) sigue paso a paso el guión de *Sólo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1951), sólo que el salvaje oeste ha cedido su puesto a una estación espacial del siglo XXI; un *thriller* como *El beso de la muerte* (Henry Hathaway, 1947) dio origen once años más tarde a un *western*, *The fiend who walked the West* (Gordon Douglas, 1958). Ejemplos como éstos abundan. Lo cierto es que la posibilidad de establecer un paralelo entre ambos modelos genéricos y comentar el sentido de su cruce se basa precisamente en la asunción de una diferencia respecto de determinados modelos convencionales, asumidos y compartidos como tales por una tradición cultural concreta, y eso es lo que nos interesa subrayar aquí.

Cada uno de los elementos enumerados cumplen un papel y se ordenan según una lógica que responde a unas reglas aceptadas por cineastas y público espectador. De esa forma, un film como el ya citado *Siempre hay un mañana* (Douglas Sirk, 1956)

parte de la existencia de un género determinado, el melodrama. La anécdota argumental, así como los personajes significan en tanto en cuanto se adecuan a las tipologías previamente elaboradas por el dispositivo genérico. Douglas Sirk acepta incluso (en este caso lo sabemos además por datos externos al propio film: los productores le obligaron a incluir una secuencia final no prevista en el guión original) el cierre de la historia con el necesario *happy ending*. El film puede ser articulado, así, en torno a un principio ordenador que vuelve razonable la partida hacia Nueva York del personaje interpretado por Barbara Stanwyck y la reinsertión de Fred MacMurray en la lógica de la institución familiar que había estado a punto de romper. De acuerdo con un sistema de valores basado en la necesidad de mantener dicha lógica, los personajes de la esposa (Joan Bennett) y del hijo (William Reynolds) representan un papel de defensa de la normalidad frente a la locura del cabeza de familia. El súbito enamoramiento del fabricante de juguetes por la independiente diseñadora de moda que fue su ayudante veinte años atrás puede entenderse como una aventura frustrada, un desliz momentáneo producto de la debilidad, que sólo sirve para confirmar que, en el fondo, las aguas verdaderas siempre vuelven a su cauce.

El espectador puede, sin embargo, leer el film desde otro sistema de valores, proyectar otro tipo de principio ordenador —que hemos llamado gesto semántico— y articular los elementos de acuerdo con otro orden, según el cual el film no indicaría una defensa, sino un ataque a la institución familiar y a una organización social basada en su mantenimiento. Las actitudes legibles como manifestaciones de amor en la primera lectura se convierten aquí en manifestaciones de egoísmo y represión. Incluso la novia del hijo (Pat Crowley), que siempre defendió la inocencia del protagonista no lo habría hecho en apoyo de su derecho a elegir su propia vida, sino por el hecho de no considerar ni siquiera posible que un padre amante de su familia pueda enamorarse de otra mujer. La visita de la esposa a la tienda donde la diseñadora expone sus últimos modelos sería, desde la primera perspectiva, una secuencia secundaria; desde la segunda, adquiriría una función más precisa: subrayar la absoluta conciencia por parte de la esposa de su control de la situación. El texto resultante de esta segunda lectura contradice, punto por punto, la estructura del espacio textual del film tal y como quedó fijado en el montaje final.

Podría argüirse que dicha contradicción forma parte del film, por cuanto los nuevos elementos tomados en consideración están presentes en él. Quien así argumentase tendría razón; es cierto.

De hecho el trabajo de producción de sentido no es una invención gratuita ni surge de un deseo arbitrario del espectador, sino que parte del espacio textual para construir otro orden y otro sistema relacional, pero siempre con unidades tomadas del objeto mismo que se comenta. El espacio textual señala los límites de pertinencia de todo posible texto, impidiendo la arbitrariedad espectacular. Es así como podemos entender la afirmación antes citada de Roger Odin de que un film puede indicar qué lecturas no pueden ser realizadas sin caer en la interpretación delirante.

Muchas veces el gesto semántico puede venir sugerido por el propio espacio textual, que lo incluye como principio ordenador implícito. Es el caso de los films contruidos en clave paródica o la de aquellos que simulan aceptar las reglas de género para desmontar su carácter de constructo ideológico. El caso citado de Douglas Sirk es un ejemplo paradigmático, como lo son muchos de los films americanos de Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Jean Renoir o Billy Wilder o la mayoría de la producción de Luis Buñuel. Otras veces, la posibilidad de conectar elementos y estratificar los segmentos de manera diversa a la que explícitamente se ofrece puede ser producto del azar de la lectura espectacular, cuando determinados encuadres o movimientos de cámara pueden relacionar entre sí elementos no nucleares en el film, permitiendo definir nuevas tipologías de unidades y nuevas formas de estructuración. Para ello no es necesario que exista ninguna inscripción concreta que indique dicha posibilidad; no se trata de que haya un mensaje secreto, ni que a nadie de las diferentes personas implicadas en la elaboración del film se les haya ocurrido una hipótesis de lectura semejante. Basta que las piezas estén presentes en el espacio textual y permitan constituir una cierta coherencia. Es esto lo que autoriza la recontextualización de determinados films en situaciones distintas y ante espectadores diferentes a los que sirvieron de horizonte en el momento de su elaboración. La llamada vigencia de unos films frente a otros que se nos antojan hoy anclados en su tiempo y lugar, es decir, difícilmente incorporables a nuestra contemporaneidad, es producto, en gran medida, de su capacidad para ser reestructurados como textos nuevos en momentos también nuevos.