



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS

POLÍTICAS Y SOCIALES

CINE DE FICCIÓN Y NARRACIÓN:

La Teoría Cognitiva y los aspectos racional y emotivo del espectador.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

ANA LUISA CRUZ ESTRADA

TUTOR:

DR. FRANCISCO PEREDO CASTRO

MÉXICO, D. F., MARZO DE 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la memoria de mi amado hermano
Pablo*

*Con todo mi amor para Raquel
mi mamá*

*Para el amor y compañero de mi vida
Francisco*

*Para los amigos, que ya son mis hermanos
Rocío y Yuri*

AGRADECIMIENTOS

A la institución a la que tanto amo y tanto debo: la **UNAM**.

Al **DR. FRANCISCO PEREDO CASTRO**, por su confianza, por darme la oportunidad de conseguir con su ayuda un objetivo más en mi vida profesional y académica, por compartir conmigo sus conocimientos y su amistad. **GRACIAS**

Al **DR. AURELIO DE LOS REYES**, por su generosa costumbre de compartir el conocimiento y por contagiar su pasión por el cine.

A la profesora **MARÍA LUISA LÓPEZ VALLEJO**, por ponerme en el camino del cine.

Esta tesis recibió el apoyo del CONACYT para su realización, gracias a una beca nacional para cursar los estudios de maestría.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. APROXIMACIONES COGNITIVISTAS	14
1.1 David Bordwell y su concepto de narración	16
1.1.1 Narración y Narrativa	16
1.1.2 La narratología fílmica	20
1.1.3 Aproximaciones formalistas	21
1.1.4 Bordwell retoma las premisas formalistas	23
1.2 Edward Branigan y el problema del punto de vista	24
1.2.1 La subjetividad en los relatos fílmicos, Edward Branigan	26
1.2.2 Edward Branigan: una propuesta de estudio de la narración en los films	27
1.2.3 El esquema de análisis narrativo de los 3 actos y los 12 puntos de Branigan	29
1.2.4 ¿Dónde está el foco de percepción?, la focalización de Genette	31
1.2.5 La focalización aplicada al relato cinematográfico, Francois Jost	33
1.3 Las aproximaciones cognitivas a la narración, Bordwell y Branigan	37
1.4 Críticas a la teoría cognitiva, sus contradicciones	39
Bibliografía	41
2. EL ANÁLISIS DEL FILM, UN ACERCAMIENTO	43
2.1 Definición, instrumentos y técnicas del análisis del film	44
2.2 Desglosando algunos métodos históricos de análisis del film	55
2.2.1 Análisis textual	55
2.2.2 Análisis de la narración y el relato cinematográfico	60
2.2.3 Análisis de la imagen y el sonido	68
2.2.4 Análisis y psicoanálisis	73
2.3 La pasión por la teoría y el placer por el análisis del film	76
Bibliografía	80

3. UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS INSCRITA EN LA TEORÍA COGNITIVA	81
3.1 Mi propuesta de análisis	81
3.2 Desarrollo del Esquema de Análisis Narrativo de tres actos (12 aspectos) de Edward Branigan y aplicación de mi propuesta de análisis.	88
3.2.1 El Resplandor, (<i>The Shining</i> , Stanley Kubrick, 1980) Análisis según el esquema de análisis narrativo de tres actos (12 aspectos) de Edward Branigan y aplicación de mi propuesta de análisis.	88
3.2.2 Los puentes de Madison, (<i>The bridges of Madison</i> , Clint Eastwood, 1995) Análisis según el esquema de análisis narrativo de tres actos (12 aspectos) de Edward Branigan y aplicación de mi propuesta de análisis.	104
3.2.2.1 Los puentes de Madison, el punto de vista de Carolyn y Michael	114
3.2.3 Camino a casa (<i>Wo de fu qin mu qin</i> , Yimou Zhang, 1999) Análisis según el esquema de análisis narrativo de tres actos (12 aspectos) de Edward Branigan y aplicación de mi propuesta de análisis.	119
3.2.4 El Experimento (<i>Das Experiment</i> , Oliver Hirschbiegel, 2001) Análisis según el esquema de análisis narrativo de tres actos (12 aspectos) de Edward Branigan y aplicación de mi propuesta de análisis.	133
Bibliografía	150
CONSIDERACIONES FINALES	151
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	156
ANEXOS	160

INTRODUCCIÓN

La teoría de la posición de sujeto y el culturalismo son ambas “Grandes Teorías” en el sentido en que sus discusiones sobre cine se enmarcan dentro de esquemas que buscan describir o explicar muy amplias características de la sociedad, la historia, el lenguaje y la psique. En contraste ha existido una tercera tendencia, más modesta, que trata problemas referentes al cine más localizados, sin hacer tales predominantes compromisos teóricos, **el cognitvismo o teoría de nivel medio**.

La teoría de la posición del sujeto pensaba al cine como un sistema semiótico, representando al mundo en textos por medio de códigos convencionales; como sistema semiótico, se podía considerar que el cine comprometía al espectador como un sujeto dividido, iniciando un proceso en el cual lo consciente y lo inconsciente interactúan. De acuerdo a esta teoría, el quehacer cinematográfico alternativo y opositor trata de bloquear las identificaciones de lo imaginario para ofrecer identificaciones alternativas, como las películas de “escritura femenina”, y deconstruir los apoyos ideológicos del cine dominante, como Hollywood y sus homólogos.

El culturalismo de los estudios sobre cine, en contraste con la teoría de la posición de sujeto, sostiene que permeantes mecanismos culturales gobiernan las funciones sociales y psíquicas del cine. Promueven los estudios de recepción, a partir de los cuales se supone a menudo que los públicos se apropiarían de las películas para sus agendas culturales. Más que localizar diversos significados en los textos, el culturalista puede localizarlos entre los públicos.

Durante el surgimiento de la teoría de la posición de sujeto y del culturalismo otra tendencia comenzó a destacar. Más cercana al estudio académico tradicional, esta tendencia se ha concentrado en la investigación en profundo. Esta investigación “de nivel medio” se pregunta cuestiones que tienen importancia empírica y teórica. Esto es, y a diferencia de lo que muchos expositores de la Gran Teoría creen, que ser empírica¹ no excluye que sea teórica².

La investigación de nivel medio es, **la teoría cognitiva**. Como señala Noël Carroll, no resulta fácil definir el cognitivismo, porque no es una teoría unificada. En primer lugar, no es una única teoría sino más bien una constelación de teorías a escala reducida. Segundo, esas teorías a pequeña escala conceptualizan los temas de maneras distintas. Tercero, el conjunto de teorías no constituye un único esquema de trabajo.

Entre los principales teóricos cognitivistas están: David Bordwell, Noël Carroll, Edward Branigan y Torben Kragh Grodal. Estos teóricos, evitan la teoría psicoanalítica del cine, y se basan en las más contundentes teorías de la percepción, el razonamiento y el procesamiento de la información para comprender cómo se reciben y se siguen las películas en cuanto a su narración de causas y efectos, sus relaciones espacio-temporales, etcétera.

El cognitivismo busca las respuestas alternativas, a las preguntas formuladas por los semióticos y por la teoría psicoanalítica, en torno a la recepción del filme. David Bordwell y Noël Carroll describen el cognitivismo como un actitud que pretende comprender el pensamiento y las acciones humanas recurriendo a procesos de representación mental, procesos naturalistas y de actividad racional. Para el cognitivismo, la representación cinematográfica se fundamenta en las actividades de

¹ Una investigación empírica es aquella que busca respuestas a sus preguntas a partir de la evidencia disponible fuera de la mente del investigador. La historia del cine es empírica justamente de esa manera; pero también lo son los tipos de crítica cinematográfica que basan sus interpretaciones en evidencia intersubjetivamente disponible dentro de textos. Bordwell, David (1998). “Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría”, *Revista Estudios Cinematográficos* Número 11, enero-marzo de 1998, pp. 4-23. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, p. 23.

² *Ibidem*, p. 19.

pensamiento del espectador, que emplea esquemas mentales para procesar los datos audiovisuales con el fin de construir un significado narrativo.

Los cognitivistas destacan el papel de los sistemas fisiológicos y cognitivos integrados en todos los seres humanos, lo que Bordwell denomina *universales contingentes*, que hacen posibles convenciones artísticas que parecen naturales porque coinciden con las normas de percepción humana. La mayoría de los cognitivistas estarían de acuerdo en que:

- 1) Conviene entender los procesos del espectador cinematográfico como intentos racionalmente motivados de extraer significado visual o narrativo de los materiales textuales; y
- 2) Que esos procesos de comprensión no son distintos a los empleados en nuestra vida cotidiana.

El cognitivismo resume –en un registro no lingüístico- el intento propio de la primera fase de la semiología del cine de comprender “cómo se comprenden las películas”. El cognitivismo elude el modelo lingüístico y se centra a su vez, en los elementos formales del cine, que coinciden con las normas de la percepción humana.

La teoría cognitiva deja poco espacio para la política del emplazamiento, o para los intereses, las ideologías, los narcisismos y los deseos de carácter social del espectador, que resultan en exceso irracionales y turbios a ojos de aquélla. Propone un modelo ideal de espectador para poder ocuparse directamente del análisis del film sin detenerse en los aspectos sociales y psicológicos del mismo, que desviarían la investigación hacia otros rubros. En la teoría cognitiva, un espectador carente de raza, género y clase social se enfrenta a esquemas abstractos a fin de comprenderlos/interpretarlos.

En *La narración en el cine de ficción* (1985) Bordwell ofrece una alternativa cognitiva a la semiótica para explicar de qué modo entienden los espectadores el cine. Para Bordwell, la narración es un proceso mediante el cual las películas ofrecen indicaciones a los espectadores, quienes emplean esquemas interpretativos a fin de construir historias ordenadas e inteligibles en sus mentes. Ese mismo año, en coautoría con Staiger y Thompson, Bordwell escribe el libro *El cine clásico de Hollywood* (1985), y explica un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, usos de cámara y del sonido que suscitan la apariencia de continuidad espacial y temporal; lo que caracteriza al cine clásico de Hollywood. El cine clásico realista era “transparente” porque pretendía borrar todos los rastros del “trabajo del film” presentándolo como algo natural. Al borrar los signos de la producción, el cine dominante persuadía a los espectadores de que tomaran lo que no eran sino efectos recreados como representaciones transparentes de lo real.

Para 1989 David Bordwell está trabajando en el análisis del film (*El significado del film*) y ofrece una panorámica completa de la evolución de los estudios sobre cine, critica el predominio de dos tendencias en la crítica del cine, vinculadas al análisis textual de tradición semiótica: la explicación temática y la lectura sintomática. Él sostiene que el análisis cinematográfico de tradición semiótica se reduce con frecuencia a la ilustración de ideas preconcebidas y propone un neoformalismo en tres esquemas: 1) modelo agente racional, 2) modelo institucional (sistema social y económico de producción de las películas) y 3) modo perceptivo-cognitivo.

Torben Kragh Grodal en *Moving Pictures: A New Theory or Film Genres, Feelings and Cognition*³ (1997) rechaza la opinión de Bordwell, según la cual la comprensión del filme es teóricamente separable de la respuesta emocional, afirmando que los sentimientos y

³ Grodal, Torben Kragh (1997). *Moving Pictures: A New Theory or Film Genres, Feelings and Cognition*. U.S.A.: Oxford University Press.

las emociones son aspectos tan “objetivos” de las construcciones internas de la *fábula*⁴ como las propias cogniciones. Grodal también remueve la idea de que la teoría cognitiva del cine sólo es apta para los procesos racionales, y que los métodos psicoanalíticos son más útiles para explicar respuestas no racionales como las emociones. Señala con acierto, que las emociones “no son fuerzas irracionales” sino más bien “motivadores de la cognición y posibles acciones resultantes”.

Grodal distingue una jerarquía ascendente de respuestas, cada una de ellas con un potencial de producción de emociones: 1) percepción visual de líneas y figuras; 2) correspondencias de la memoria que tiene lugar en los archivos cerebrales; 3) construcción de una diégesis; y 4) identificación con los personajes, que da como resultado varias reacciones posibles: a) respuestas télicas (con un objetivo) voluntarias; b) respuestas paratélicas (semivoluntarias); y c) respuestas involuntarias autónomas (risa, llanto).

Teóricos como David Bordwell, Noël Carroll, Edward Branigan y Torben Kragh Grodal, han abogado por una teorización de nivel medio que aceptase como teoría fílmica toda línea de investigación dedicada a producir generalizaciones relativas a fenómenos fílmicos o explicaciones generales de éstos, o que esté consagrada a asilar,

⁴El film opera en dos niveles:

1. Lo que los formalista rusos denominaban *syuzhet*, es decir la forma en que se cuentan los acontecimientos, por fragmentados o desordenados que estén; y
2. La *fábula*, es decir, la historia ideal (ordenada desde un punto de vista lógico y cronológico) que el filme sugiere y que el espectador reconstruye partiendo de las indicaciones que la propia película le ofrece.

La primera de estas instancias, el *syuzhet*, guía la actividad narrativa del espectador ofreciéndole varias formas de información pertinente vinculadas a la causalidad y las relaciones espacio-temporales. La segunda es un constructo puramente formal caracterizado por la unidad y la coherencia.

“En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el *syuzhet* de la película y el estilo interactúan en el proceso de indicar y canalizar la construcción de la *fábula* por parte del espectador”. Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, p. 53.

seguir la trayectoria y/o dar cuenta de cualquier mecanismo, dispositivo, esquema y regularidad en el ámbito del cine.

La teoría fílmica, en tal caso, puede entenderse como cualquier reflexión generalizada sobre los esquemas y regularidades (o las irregularidades significativas) que se puedan hallar en el cine como medio, en el lenguaje cinematográfico, en el aparato del cine, en la naturaleza del texto cinematográfico o en la recepción del cine. “En vez de una Gran Teoría, por lo tanto, tenemos solamente teorías en minúscula y la ‘actividad de hacer teoría’, la producción profesionalizada de conceptos generales, taxonomías y explicaciones⁵”.

Pero el cognitivismo también incurre en el riesgo del reduccionismo, al sugerir que la experiencia cinematográfica no es más que una respuesta fisiológica y un procedimiento cognitivo; y en ocasiones en insensatas contradicciones, en su lucha por consolidarse como antítesis de la Gran Teoría, ocultando los puntos que comparten ambas.

➤ *El cognitivismo vs la Gran Teoría*

El cognitivismo rechaza explícitamente algunos principios fundamentales de la Gran Teoría, entre los que se encuentran los siguientes:

- 1) La base axiomática de la filmolingüística: que el cine es una entidad similar a un lenguaje que puede aprehenderse mediante un enfoque lingüístico-semiológico.
- 2) La abstracción fundacional de la teoría psicoanalítica del cine –el inconsciente– a favor de las operaciones conscientes y preconscientes. Tiende a apoyar el “sentido común” y, en algunas versiones promueve una versión populista de lo que Currie denomina “psicología popular” o “sabiduría del pueblo”.

⁵ Stam, Op. Cit. 18

- 3) El cognitivismo desdeña las grandes sentencias teóricas (*¡El autor ha muerto!, ¡ha nacido el espectador!, ¡el dispositivo es un señuelo!*) a favor del viejo pragmatismo de solucionar problemas.
- 4) Tiende a rechazar las reivindicaciones políticas en favor de una reflexividad moderna.
- 5) Rechaza la metanarrativa del progreso científico. Para el cognitivismo, la teoría del cine debe aproximarse a la condición de ciencia progresando a través de la investigación empírica y el debate racional.
- 6) El cognitivismo prefiere lo que considera una actitud de neutralidad objetiva y apolítica, se distancia del radicalismo político y cultural.
- 7) A diferencia de la "Gran teoría", el enfoque cognitivo se concentra en problemas de investigación de fácil manejo.

Las coincidencias e influencias no pueden negarse. Basta con revisar en ambos movimientos intelectuales las preguntas más importantes, para advertir que el cognitivismo comparte muchas de sus preguntas con la Gran Teoría: ¿cuál es la naturaleza de la ilusión cinematográfica?, ¿cómo se entienden las películas?, ¿cuál es la naturaleza de la comprensión narrativa?.

Como lo expresa Bordwell, los programas de investigación de nivel medio han demostrado que una argumentación puede ser a la vez conceptualmente vigorosa y basada en evidencias, sin tener que recurrir al revoltijo teórico o a la asociación de ideas. Lo más importante: los programas de investigación de nivel medio han confirmado que no se necesita una *Gran Teoría de Todo* para hacer un trabajo iluminador en un campo de estudio específico.

La teoría cognitiva del cine no ha abordado explícitamente el estudio de las respuestas sensibles del espectador, la experiencia del placer del espectador cuando ve un film, sino que asume como un principio implícito al espectador motivado

fundamentalmente por los placeres de la orientación y del descubrimiento a lo largo de la narración de la película. David Bordwell y Edward Branigan, por ejemplo, escriben de los procesos cognoscitivos por los cuales los espectadores comprenden narrativas de la película; como si este sólo hecho de la comprensión del film implicara para el espectador una motivación primaria para ver cine.

Los cognitivistas David Bordwell, Edward Branigan y Noël Carroll han analizado la comprensión cinematográfica en términos de los procesos psicológicos ordinarios y de las estrategias de los espectadores activos para solucionar un problema. Ver una película narrativa y entenderla, explicar, consiste en la misma clase de procesos psicológicos que el individuo utiliza para inferir acontecimientos en el mundo, comprender hechos que suceden alrededor de ellos. Es muy semejante al proceso de entendimiento de un film, pues en ambas situaciones el individuo/espectador realiza un manejo de información (datos) de forma automática, en un orden jerárquico, en donde primero percibe los acontecimientos, después conceptúa y luego deduce.

Lo antes enunciado se refiere a la teoría general del cognitivismo cinematográfico. Dado este papel activo del espectador para comprender una película, el cognitivismo cinematográfico aboga por una naturaleza ontológica particular de la película narrativa. Según cognitivistas, los espectadores construyen una hipótesis sobre el significado de los acontecimientos que perciben. Entonces emparejan acontecimientos narrativos a esta hipótesis para deducir el significado de una película. En comprender o interpretar las imágenes defendidas, los espectadores construyen realmente la película. Esta tesis sobre la película espectador/creación es conocida también como constructivismo.

En armonía con este modelar científico, Bordwell propone explícitamente su teoría del constructivismo como constante con un realismo constructivo científico. Su teoría y modelos se piensan para representar, por lo menos aproximadamente, un medio para enfocar la atención o afilar las habilidades críticas que permitan comprender realmente

el proceso de construcción de significado del film, por parte del espectador. El demandar que los espectadores construyen psicológicamente las películas, lleva a David Bordwell a explicar cómo esas películas tienen significados específicos. Los “significados” dice Bordwell, “no se encuentran, sino se hacen”. En sostener que el espectador de la película realiza activamente el significado de la película, Bordwell demanda que la película, por lo menos en su contenido semántico, está incompleta, su significado sólo está creado parcialmente. Insistiendo en el estado semántico incompleto de la película, él intenta acentuar el papel necesario del espectador activo. Bordwell cree que las películas poseen solamente significado, hasta el momento en que los espectadores construyen ese significado o significados, con base en las señales del texto (película).

Edward Branigan también aboga por una versión del constructivismo basada en las estrategias cognoscitivas del espectador, para la narrativa de la película que comprende. La teoría de Branigan del constructivismo de la comprensión de la película se relaciona con los aspectos de orden temporal, espacial, causal y de punto de vista (Point of View POV), pues estos delimitan la narración de un filme, y por lo tanto la forma en que se percibe por el espectador, que con esas bases organiza e interpreta la información presentada por la película. Para entender la narrativa de la película, un espectador emplea los procesos cognoscitivos de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, de una manera que relacione una multiplicidad de contextos, Branigan refiere a estos contextos como “estratos” o “niveles”, los espectadores transforman estos contextos y los datos sobre la pantalla en una diégesis, un mundo que contenga una historia particular, o secuencia de evento.

Bordwell da cuenta de diferentes tipos de inferencia que percibe el espectador durante la narración de la película, sugiriendo que el espectador se involucra con la historia porque desea saber si las posibilidades alternas que él está pensando respecto a la trama serán el resultado, y goza cuando se presentan afirmaciones de sus hipótesis o

se sorprende cuando se presentan acontecimientos inesperados. Algo muy semejante es planteado por Noël Carroll cuando describe que las escenas que tienen más éxito, son aquellas que se relacionan con las escenas precedentes como respuestas a las preguntas. La premisa de la teoría cognitiva a este respecto es que un deseo por el descubrimiento y la orientación motiva al espectador.

Sin embargo, dentro de este modelo teórico ¿en dónde se hace presente la sensibilidad del espectador?. Atendiendo a los postulados de los cognitivistas norteamericanos David Bordwell y Noël Carroll, que proponen como parte fundamental de la teoría una actitud permanentemente crítica y metateórica, una actitud plural, interdisciplinaria y autorreflexiva, propongo un modelo que en pequeña escala habla de una parte del film, describiendo cuáles son los aspectos emotivos que los cognitivistas abordaron de una manera implícita, mostrando con cuatro filmes: El resplandor (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), Los puentes de Madison (*The bridges of Madison*, Clint Eastwood, 1995), Camino a casa (*Wo de fu qin mu qin*, Yimou Zhang, 1999) y El experimento (*Das Experiment*, Oliver Hirschbiegel, 2001), los aspectos emotivos que van más allá de la recompensa primaria de la que hablan los cognitivistas, pues creo que es justo ahí en donde se encuentra el punto de partida para explicar ¿por qué gozamos cuando vemos cine?.

Esta y otras interrogantes han trazado la visión general de este trabajo, que se organiza en tres capítulos⁶: **1 Aproximaciones cognitivistas**, es un apartado en donde mi intención es mostrar cómo recuperando los planteamientos de los teóricos cognitivistas, se puede realizar un análisis del film interesante, que arroje datos distintos a los que magistralmente Bordwell ha expuesto en sus libros. Por tal motivo recupero conceptos base, como la definición de narración de David Bordwell, el punto de vista y el esquema de análisis de los 12 puntos de Edward Branigan y la idea de la respuesta sensible por parte de los espectadores, desarrollada por Torben Kragh Grodal.

⁶ Apéndice A, Esquema Teórico Metodológico de la Tesis.

En el capítulo 2 **Análisis del film, un acercamiento**, se proporcionan las bases para el desarrollo del trabajo empírico, que implica reconocer que no existe un método universal para analizar films; que el análisis es interminable, porque siempre quedará, en diferente grado de precisión y de extensión, algo que analizar; tener claro que no hay ningún método que pueda aplicarse de igual manera a todos los films, pues los métodos deben siempre especificarse y ajustarse en función del objeto de estudio, son algunos de los presupuestos de suma importancia para el desarrollo de los dos tipos de análisis que se plantean en el siguiente punto.

El capítulo 3 **Una propuesta de análisis inscrita en la teoría cognitiva**⁷, aborda la propuesta, trabajando directamente con los films (*El resplandor*, *Los puentes de Madison*, *Camino a casa* y *El experimento*), mismos que fueron seleccionados porque obedecen a los objetivos de la presente investigación. En primer lugar la selección se realizó teniendo en cuenta que los cuatro films pertenecen a distinto género cinematográfico, no comparten la misma nacionalidad y está presente la visión de distintos directores en cada una de ellas, lo cual podría parecer paradójico para realizar un mismo análisis, sin embargo enriquece la propuesta de análisis, ya que esta no sólo se centra, como el de los cognitivistas, en lo racional, y tampoco se circunscribe al ámbito psicológico, incluyendo términos como voluntario/involuntario, según lo propone Grodal; se trata pues de una sugerencia de análisis del filme que procura evidenciar que la respuesta sensible del espectador es simultánea a la racional, ya descrita por los teóricos cognitivistas, y que puede aplicarse a cualquier tipo de film. En segundo lugar se encuentra el hecho de que el corpus forma parte de mi filmografía favorita, considere pertinente elegir aquellos films que disfruto cada vez que veo, films que he leído una y otra vez sin perder nunca el interés y el gusto, conmoviéndome cada vez de manera distinta. Así pues dejo que el lector juzgue si he realizado la elección adecuada, y espero que esto de pauta a una reflexión y discusión teórica cuyo propósito sea el impulso del estudio del cine.

⁷ Apéndice B, Esquema de la propuesta de análisis.

En función de lo anterior, el objetivo del presente trabajo se puede resumir en la siguiente idea:

- Contribuir a la reflexión teórica del cine, al puntualizar los elementos constantes de la narración en el cine de ficción que hacen inteligible la historia en los filmes, abordar por otra parte los aspectos sensibles del proceso de percepción del espectador con el film, que la teoría cognitiva no desarrolló en su enfoque, ejemplificando a partir del trabajo empírico (como lo hace la teoría cognitiva) con un corpus de películas (*El resplandor*, *Los puentes de Madison*, *Camino a casa* y *El experimento*).
- La exposición de las diversas teorías que se ocupan del cine, el desarrollo de los principales postulados de los teóricos cognitivistas, la metodología enmarcada en un recorrido por los tipos de análisis del film, sus instrumentos y técnicas, así como los análisis puntuales de las cuatro películas (*El resplandor*, *Los puentes de Madison*, *Camino a casa* y *El experimento*), son los temas que enmarcan esta investigación, y los objetivos particulares son los siguientes:
 - Desarrollar los principales postulados de la teoría cognitiva, con una visión crítica que permita puntualizar sus limitaciones y contradicciones.
 - Conocer los instrumentos y técnicas para realizar el análisis del film.
 - Realizar una sugerencia de análisis del filme que procura evidenciar que la respuesta sensible del espectador es simultánea de la racional, ya descrita por los teóricos cognitivistas.
 - Analizar fragmentos y ciertos elementos de las películas del corpus de investigación, que se caractericen por ser sensibles ante el espectador.

Esta propuesta teórica de integrar el esquema de los 12 puntos de Edward Branigan y mi propuesta del análisis de un fragmento del film, puntualizando los aspectos propios del lenguaje cinematográfico que permite la experiencia sensible al espectador, es el fin último de la presente investigación y se expresa en el siguiente párrafo en forma de **hipótesis**:

- La historia del film es inteligible por la presencia de elementos constantes en la narración del cine de ficción, en el proceso de percepción del espectador con el filme. Dicho proceso no sólo es racional, como lo plantean los cognitivistas, sino que también implica aspectos de tipo estético y sensible.

Para probar esta hipótesis se desarrolló el capítulo 3, **Una propuesta de análisis inscrita en la teoría cognitiva**. Es el caso de un análisis cuyo objetivo teórico resulta explícito desde el título, y su relación con la teoría es la *demonstración*. Es decir, es un análisis que desde la postura de la teoría del nivel medio y el trabajo empírico con los films intenta exponer de una manera convincente, a través del análisis de un pequeño corpus de películas, que la teoría cognitiva no sólo debe ocuparse de las reacciones cognitivas del espectador, sino que también debe tener en cuenta lo estético.

1. APROXIMACIONES COGNITIVISTAS

➤ *La teoría cinematográfica no está en desuso.*

“¿Qué es la teoría cinematográfica?, ¿Qué hacemos en la teoría cinematográfica? Los teóricos del cine formulan y verifican proposiciones sobre el cine o sobre algún aspecto del cine... La teoría cinematográfica es estudiada muy a menudo, igual que en otras artes y ciencias, por el puro placer del conocimiento. La mayoría de nosotros simplemente quiere comprender un fenómeno que hemos experimentado fructíferamente durante muchos años⁸.”

Tomo como punto de partida esta cita del teórico de cine Dudley Andrew para advertir la importancia de la teoría cinematográfica, como otra rama de la ciencia que se preocupa por lo que puede denominarse como la posibilidad cinematográfica, esa posibilidad que gobierna tanto a los realizadores como a los que somos espectadores; ya que uno de los objetivos de la teoría cinematográfica es esquematizar conceptualmente para entender mejor al cine, en su funcionamiento, lo que nos concede la posibilidad de relacionarla con otros aspectos de nuestra vida. La comprensión del fenómeno cinematográfico es pues un interés académico y social.

La teoría introduce preguntas y dudas; “no es simplemente la suma total de nuestro conocimiento general de un tema, también es un método que nos permite sistematizar los enunciados de nuestro pensamiento⁹. Restaura lo que está mal planteado y restablece la armonía de las propuestas propias de cada película, sin ofrecer opciones de cómo hacer.

Robert Stam puntualiza: “la teoría cinematográfica es un corpus de conceptos en evolución cuyo objetivo es dar cuenta del cine en todas sus dimensiones (estética, social, psicológica) para una comunidad interpretativa de estudiosos, críticos y espectadores interesados¹⁰”.

⁸ Andrew, Dudley, J. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 15.

⁹ Zúñiga, Ariel, (1998). “Notas y preguntas sueltas sobre teoría cinematográfica”, *Revista Estudios Cinematográficos* Número 11, enero-marzo de 1998, pp. 75-80. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, p. 75.

¹⁰ Stam, Robert (2000). *Teorías del cine, una introducción*. España: Paidós, p. 18.

Y es que todo enfoque teórico tiende a seguir un recorrido delimitado por los parámetros que el objeto fílmico ofrece. Para la teoría, volver la mirada hacia atrás, buscar el origen de una acción práctica, es un método de trabajo. Sin revisión de lo anterior no hay concepto posible. La teoría no se inventa un itinerario gratuito, busca la referencia y se organiza considerando lo que ya ha sido llevado a cabo con anterioridad.

Raramente la teoría del cine es “pura”; suele venir acompañada de ciertas dosis de crítica literaria, análisis sociales y especulación filosófica. El estatus de quienes practican la teoría del cine es, además, muy variado, desde los teóricos cinematográficos *strictu sensu* (Báñez, Metz), pasando por los cineastas que reflexionan sobre su oficio (Eisenstein, Pudovkin, Deren, Solanas, Kluge, Tarkovsky) hasta los intelectuales *freelance* que también escriben sobre cine (James Agee, Parker Tyler), y los críticos cinematográficos que ejercen como tales, cuya obra en su conjunto es la semilla de una teoría que debe ser deducida por el lector (el caso de Manny Farber o Serge Daney).

Las teorías no suelen caer en desuso, las teorías no mueren, se transforman a sí mismas, dejando rastros y reminiscencias. Naturalmente se presentan cambios en el énfasis, pero muchos de los grandes temas –la mimesis, la autoría, la espectacularidad– se han reiterado y abordado una y otra vez.

Sin embargo no podemos suponer que todos los teóricos del cine se acercarán a su tema de la misma forma. A su manera, cada teórico planteará lo que cree en una pregunta o varias preguntas importantes sobre el cine que presentarán una reflexión sobre distintas categorías tales como la *materia prima del cine*, que incluye preguntas sobre el medio, aquellas que indagan sobre su relación con la realidad; la de los *métodos y técnicas del cine* que comprenden todas las preguntas sobre el proceso creativo que moldea o modifica la materia prima, desde discusiones sobre desarrollos técnicos a la producción cinematográfica; las *formas y moldes del cine* que son la categoría que contiene

preguntas sobre los tipos de cine que se ha hecho o que se puede hacer, se cuestiona sobre la capacidad del cine como obra de arte y qué es lo que determina esas formas peculiares y reconocidas; y por último, (según esta clasificación de Dudley Andrew, 1978) lo que podría denominarse el *propósito y valor del cine*, que es la categoría que se entrelaza con los aspectos mayores de la vida, porque aquí caen todas las preguntas que indagan el objetivo del cine en el universo del hombre.

No me sería posible en este momento mostrar una panorámica razonablemente exhaustiva de la teoría cinematográfica durante “el siglo del cine”, sobre todo porque sale de las dimensiones del objetivo de este trabajo. Inicio la presente investigación con los postulados individuales de dos de los principales teóricos inscritos en dicha teoría, entre ellos destaca David Bordwell, autor con el que iniciaré este capítulo, pues su fundamento abarca el concepto de *narración*, una definición que también trabaja Edward Branigan y que constituye la base de los análisis de los filmes que se presentan en el capítulo 3.

1.1 David Bordwell y su concepto de narración.

1.1.1 Narración y Narrativa

El concepto *narración* se ha extendido desde el significado genérico de *relato* o de *historia narrada* hasta asumir una dimensión más específica y técnica. Para Genette la narración es el hecho de narrar en sí mismo, es decir, el acto o enunciación narrativa que produce el relato. El término *narrativa* se refiere a que un relato (un texto narrativo), debe comprender una o varias secuencias, en cuyo centro haya al menos un personaje caracterizado por determinadas cualidades. Para que el relato exista, es necesario que haya un proceso de transformación que modifique las cualidades o la situación del personaje tal como se había presentado en la secuencia inicial.

Un momento crucial en los estudios modernos sobre la narrativa lo supuso el conocimiento del análisis morfológico de Propp¹¹. De ahí nació el descubrimiento del concepto *función*, es decir, la acción del personaje desde el punto de vista de su significado para el desarrollo de la narración. En su análisis de los cuentos maravillosos, Propp podía establecer que las funciones son los elementos estables y constantes, independientemente de la identidad del ejecutor y del modo de la ejecución; que los elementos son variables (entre ellos, los personajes y el estilo); que las funciones son treinta y una y su secuencia cronológica es siempre la misma.

El elemento constante de la narrativa es el ser relato, discurso narrativo: el narrador, interponiéndose entre el lector y la realidad, cuenta una historia determinada, una sucesión de acontecimientos concatenados (aspecto causal) en el tiempo (aspecto temporal) desde un principio hasta un final.

Hagamos una breve pausa y dejemos claro que por historia (o diégesis), se entiende aquí tanto el contenido narrativo en sentido amplio como la estructuración causal-temporal de las acciones, es decir, la *fábula* de los formalistas rusos. El relato es pues, la forma específica que la historia asume por voluntad del narrador a partir de su enunciación o instancia narrativa.

La narrativa está, por consiguiente, basada en tres elementos constitutivos:

1. La historia, diégesis o *fábula* (de los formalistas rusos): es la invención o ficción que finge la imitación de la realidad, el contenido narrativo que, en tanto que *real*, tiene una estructura, un orden causal-cronológico preciso, que rara vez se respeta en el relato.

¹¹ Propp, Vladimir Iakovlevich. (1997). *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento*, trad. María de Lourdes Ortiz. España: Editorial Fundamentos. (Versión original *Morfologija skazky*, 1928).

2. La narración, trama, relato o texto: es el enunciado narrativo, el relato textual en la estructuración estilística que le da el narrador, que urde la *fábula* según una determinada óptica.
3. El discurso o enunciación: es la instancia narrativa como voz del narrador, el acto del que produce el relato. Genette, en cambio, llama a este elemento narración, reservando relato para lo que se denomina trama–narración¹².

Recapitulando, la narrativa es: el recuento o relato de un evento o de una cadena de eventos real(es) o ficticio(s) en una relación de causa y efecto, que implican un cambio en un estado de cosas que ocurren en el tiempo y en el espacio, y narrado por alguien (un narrador o varios narradores) a alguien más (un narratario) a través de un medio determinado¹³. Si consideramos el texto narrativo como un mensaje cimentado y organizado desde uno o varios códigos, transmitido a través de un canal, en un contexto determinado, y que va desde un emisor a un destinatario, será necesario distinguir con precisión dos parejas de participantes modelados sobre las funciones emisor-destinatario:

- a) El Escritor-Autor y el Lector, referidos al Texto-Escritura (nivel extratextual)
- b) El Narrador y el Narratario o destinatario interno, referidos al Texto-Narración (nivel intratextual).

¹² Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (2000). *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, p. 287.

¹³ Peredo Castro, Francisco M. (2003). *“Tema I: Narrativa”*. Clase de la asignatura Nuevos medios de comunicación, cultura y procesos globales. UNAM. México, Abril 2003 (Apuntes de clase).

Mecanismo de la producción-recepción narrativa

instancias niveles	emisión	mediación	recepción
Comunicación Intratextual	Narrador Autor implícito	narración código	Narratario Destinatario
Comunicación extratextual	Autor ideal Escritor	código texto	Lector ideal Lector empírico

El *narrador* (también voz) es, fundamentalmente, la instancia narrativa que regula la modalidad de la información. No podría haber relato si no hubiese un narrador. Desde el momento en que su voz se oye (con frecuencia sin ver su cara, por decirlo así), por una opción deliberada del autor.

El narrador es el que a veces, desde el relato, dialoga con el lector, quien recurre a enunciados metanarrativos; es el narrador el que expresa sus reflexiones sobre la materia tratada e incluso sobre el propio texto, es el narrador el que sugiere relaciones y anticipa acontecimientos. El narrador es pues, un intermediario entre el emisor y la narración, constituyendo una instancia reguladora de la omnisciencia –con respecto al relato- de aquél.

- a) El narrador sabe más que el o los personajes.
- b) El narrador sabe lo mismo que un personaje del que asume el punto de vista.
- c) El narrador es un testigo que sabe menos que los personajes, de los que describe el comportamiento sin pretender comprenderlo.
- d) El narrador puede colocarse en la historia, bien como protagonista, bien como personaje secundario testigo de las historias.
- e) El narrador puede situarse fuera de la historia analizando los hechos desde el interior como autor omnisciente, o desde el exterior como mero testigo¹⁴.

¹⁴ Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, Op. Cit. 290.

El relato se dirige siempre a alguien: a esa especie de personaje extraordinario que el narrador corresponde, como instancia de recepción interna de la narración, el llamado *narratario*. En muchos casos el narratario está representado, es un verdadero personaje del relato, intradiegético, que escucha directamente el relato y puede, en casos determinados, sustituir al narrador en la provisión de la información. Aunque con más frecuencia, el narrador se dirige implícitamente a un narratario extradiegético, no representado, remitiendo a presuposiciones comunes.

Por otra parte, la *narratología* se ocupa del estudio de la narrativa (o narratividad, como prefieren algunos para destacar el aspecto teórico del análisis), en sentido sincrónico y paradigmático, es decir, prescindiendo de un examen diacrónico del origen y evolución de la narrativa.

1.1.2 La narratología fílmica

La teoría narrativa fílmica toma sus conceptos básicos de las dos fuentes primarias del pensamiento semiótico: el estructuralismo y el formalismo ruso. Esta influencia dual se refleja en las cuestiones que la teoría narrativa fílmica se plantea sobre el texto, que incluye el intento de designar las estructuras básicas de los procesos de la historia y de definir los lenguajes estéticos únicos del discurso narrativo fílmico.

El término *narratología*, introducido por Tzvetan Todorov¹⁵, se ha convertido en los últimos años en el término oficial para el análisis del relato, aunque para algunos autores tiene un significado más específico, refiriéndose estrictamente al estudio

¹⁵ Las 5 etapas de la narrativa según Tzvetan Todorov

- 1) Un estado de equilibrio al principio.
- 2) Una ruptura del equilibrio por alguna acción.
- 3) Un reconocimiento de que ha ocurrido un trastorno del equilibrio.
- 4) Un intento para reparar la ruptura.
- 5) Un restablecimiento del equilibrio inicial.

Branigan, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge

estructuralista del relato o a las subcategorías de tiempo, modo y voz¹⁶. Pero se encuentra también el estudio de las estructuras del relato y la actividad de la comprensión del relato, objeto del análisis del relato. El *análisis del relato* se centra en la interacción de los diversos estratos del trabajo narrativo, distinguiendo elementos tales como: esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, el modo en el que la información narrativa es controlada y canalizada mediante el punto de vista, y la relación del narrador con los habitantes y los hechos del mundo en la historia.

1.1.3 Aproximaciones formalistas

Uno de los principios fundamentales del análisis del relato es la distinción establecida por el formalismo ruso entre *fábula* y el *syuzhet*. En la formulación original de Victor Shklovsky, la *fábula*, algunas veces traducida como historia, es entendida como el “modelo de relaciones entre los personajes y el modelo de acciones tal y como se despliegan en orden cronológico”¹⁷. Escritores posteriores han desarrollado esta definición con el fin de poner el énfasis sobre los hechos de la *fábula* como una cadena de causa y efecto que sucede en el tiempo y en el espacio: “Una *fábula* es una serie de hechos conectados lógicamente y cronológicamente que son causados o experimentados por los actores... Hechos, actores, tiempo y situación, juntos constituyen el material de la *fábula*”¹⁸.

Normalmente se entiende como la materia prima o el esquema básico de la historia, anterior a su organización artística. Otro modo de entender es considerar la *fábula* como un constructo imaginario, que el espectador o el lector crea o abstrae de las diversas indicaciones y evidencias proporcionadas por la narrativa: “Cuando se nos presentan dos hechos narrativos, buscamos nexos causales, o espaciales o temporales. El

¹⁶ Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós, p. 92.

¹⁷ *Ibidem*, p. 93.

¹⁸ *Ibid.*

constructo imaginario que creamos, de forma progresiva y retroactiva, fue llamado por los formalistas la *fábula*"¹⁹.

Esta estructura inmanente de la historia o conjunto de deducciones se complica y expande en el *syuzhet*, que puede ser entendido como la organización artística, o "deformación", del orden causal-cronológico de los hechos. El *syuzhet* es frecuentemente traducido como trama; en el *syuzhet* la armadura básica de los hechos de la *fábula* es remodelada bajo una fórmula estéticamente satisfactoria a través del uso de mecanismos artísticos, como aplazamientos, trampas paralelas, elipsis y otros.

La noción formalista de desfamiliarización resultaba central para el concepto de Shklovsky de *syuzhet*, el modelo artístico elaborado del *syuzhet* tomó forma mediante la acentuación de mecanismos artísticos, que causaban la desfamiliarización o la distorsión de la *fábula*. La definición original de *fábula* implicaba que el nivel de las acciones de la historia comprendiera la materia prima del trabajo narrativo, funcionando con una especie de esquema preexistente o estructura embrionaria. Este concepto de Shklovsky, al que Juri Tynianov buscaba refinar mediante la insistencia en que la *fábula* es un constructo, una proyección por el espectador o lector que, en busca de la historia, confía en las pistas o indicadores proporcionados por el entramado semántico o estilístico de la acción.

¹⁹ Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, p. 49.

1.1.4 Bordwell retoma las premisas formalistas

Pese a lo sugerente de la posición mantenida por Juri Tynianov, fue ampliamente ignorada por los estudios fílmicos hasta que David Bordwell retomó sus premisas centrales y las desarrolló extensamente en *La narración en el cine de ficción* (1985). Bordwell, por primera vez, realizó una detallada descripción del modo en que el *syuzhet* se relaciona con la *fábula*. El primer papel de *syuzhet* es presentar la *fábula*, o mejor, la información de la *fábula* que el espectador utiliza para construir la historia. La función del *syuzhet* está aquí expuesta como la elaboración, y complicación, de la lógica narrativa, del tiempo y el espacio narrativos²⁰.

La lógica narrativa en el *syuzhet* puede ser lineal y proceder de acuerdo a un desarrollo claramente causal, presentando la información de la *fábula* de un modo directo y accesible. O puede ser compleja, bloqueando la relación de causa y efecto con materiales que se entrecruzan, haciendo una interrupción del orden lineal que uno imagina que la *fábula* implica. Del mismo modo, el tiempo narrativo puede ser simple, y articular sencillamente momentos consecutivos en un orden llanamente sucesivo. O puede ser complejo, cuando el *syuzhet* utiliza la combinación completa de relaciones temporales para exponer la *fábula*.

Robert Stam (1999) manifiesta que la particularidad concreta de esta descripción de la modelización de *syuzhet* es una valiosa contribución al análisis del cine, pero que el aspecto más dramático y aventurado de *La narración en el cine de ficción*, es el esfuerzo por parte de Bordwell de emprender el tipo de análisis reclamado por Tynianov, que pone el énfasis sobre el papel del estilo en la construcción del *syuzhet*: “En la narrativa clásica... la técnica fílmica, aunque altamente organizada, se utiliza principalmente para reforzar la disposición causal, temporal y espacial de hechos en el *syuzhet*” y defiende que en algunos casos: “El sistema estilístico crea modelos distintos del sistema del *syuzhet*. El estilo del cine puede organizarse y enfatizarse en un grado que lo hace al

²⁰ Ibid, p. 51.

menos igual en importancia a los modelos del *syuzhet*"²¹. La influencia fundamental del pensamiento formalista en la teoría del cine puede por tanto demostrarse por medio de la argumentación de Juri Tynianov de que los procesos estilísticos y semánticos determinan las categorías de la historia.

1.2 Edward Branigan y el problema del punto de vista

Hacia finales de los setenta la teoría del relato cinematográfico todavía estaba bajo el predominio de la semiótica, conocida de modo general como análisis textual, aunque había comenzado a desarrollarse en un campo reconocible con su propio derecho. El asunto que condujo a un campo de actuación más específico y definido para la teoría del relato cinematográfico fue la cuestión del *punto de vista*, generalmente entendido como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional.

La categoría del punto de vista es uno de los medios más importantes de estructurar el discurso narrativo y uno de los mecanismos más poderosos para la manipulación del público. El manejo del punto de vista permite al texto alterar o deformar el material de la *fábula*, presentándolo desde distintos puntos de vista, restringiéndolo a un punto de vista incompleto, o privilegiando un punto de vista único como jerárquicamente superior a los otros. Resulta también una de las áreas de mayor dificultad y confusión en el análisis fílmico.

Ha sido utilizado para significar una amplia variedad de funciones, desde el significado técnico de plano subjetivo (point-of-view shot), al sentido general de orientar el trabajo a través de la perspectiva de un cierto personaje, a la "actitud" del narrador, a la visión del mundo del autor, a la respuesta afectiva y el alcance epistémico del

²¹ *Ibidem*, p. 275.

espectador. Tal y como Edward Branigan (1984), escribe: el autor, el narrador, el personaje y el espectador, de todos se puede decir que poseen un punto de vista.

“*Formal Permutations of the Point of View Shot*”, de Edward Branigan (1975), fue la primera aproximación de este autor al punto de vista en la arquitectura general de la forma narrativa del cine, y también sentó el precedente de un trabajo posterior con dimensiones de libro: *Point of View in the Cinema* (1984), en el cual Branigan señala la amplia gama de funciones cubiertas por este término.

Point of View in the Cinema defiende enérgicamente el ingrediente subjetivo en toda estructura de punto de vista, incluyendo la subjetividad del autor, narrador, personaje y lector: “La subjetividad, es así el proceso de conocer una historia, contarla y percibirla”²². La exposición de Branigan, de este término, se limita a la percepción del personaje y la narración:

La subjetividad puede ser concebida como una instancia o nivel específico de la narración donde el relatar es atribuido a un personaje de la narración y recibido por nosotros como si estuviéramos en la situación de un personaje (como el plano subjetivo). Siempre que un personaje mira, se fija en un objeto y vemos el objeto de esa mirada, existe una inevitable subjetivización del espacio fílmico²³.

La superposición que realiza Branigan del punto de vista y la subjetividad evoca la percepción, la psicología y la ideología, pero el objeto específico de su razonamiento es situar al espectador como la agencia organizadora fundamental, el sujeto que hace uso de las restricciones, las indicaciones y los giros entre los diversos niveles de la forma narrativa para extraer sentido del mundo ficcional. En el contexto de la teoría narrativa, la propuesta importante del texto de Branigan reside en su argumento implícito de que la categoría del punto de vista es el aspecto más significativo de la estructura narrativa.

²² Branigan, Edward (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlín, New York, Amsterdam: Mont Publishers, p. 1.

²³ *Ibid*, p. 130.

1.2.1 La subjetividad en los relatos fílmicos, Edward Branigan.

Branigan coloca el concepto de subjetividad en relación directa con el punto de vista en su sentido más estricto, al hacer depender ese concepto del modo en que se relacionan las coordenadas espaciales con el personaje en cuanto origen de esa percepción espacial. Así la subjetividad se concibe como “una instancia específica (o nivel de narración) donde lo que se dice es atribuido a un personaje en el relato y recibido por nosotros como si estuviésemos en la posición del personaje”²⁴.

Branigan señala una sucesión que recoge las posibilidades de subjetivización del relato fílmico, siempre en función del punto de vista y en relación con tres parámetros distintos: 1) condición mental del personaje; 2) encuadre, con respecto al personaje como punto de origen; y 3) tiempo, de la visión de este personaje. En el grado más extremo tendríamos el “plano de punto de vista” (*POV point of view shot*) con un personaje en condiciones normales, en tiempo presente y con la cámara situada espacialmente en el punto físico del personaje. Aquí Branigan, no solamente se refiere a aquellos casos en los que la cámara suplanta por completo a la mirada del personaje, sino también a aquellos otros en los que se utiliza parte del cuerpo del que mira como punto de referencia, como suele ocurrir al planificar un diálogo en el que se recurre al plano-contraplano como estrategia de montaje.

Si lo visto resulta ser quien mira, como ocurre cuando un personaje se mira a un espejo tenderemos un caso particular de subjetividad, que Branigan resalta en su tipología y que denomina con la palabra en inglés *reflection*, que se podría traducir como “reflejo”. Si lo mostrado está condicionado por algún tipo de estado mental especial, él habla de “percepción” (*perception*), siempre que continuemos en el presente y mantengamos el origen del punto de vista en el personaje. Por ejemplo, del plano de punto de vista desenfocado, representado un estado de ebriedad, drogadicción o algo similar.

²⁴ *Ibidem*, p. 70.

Este tipo de condiciones, si el personaje es tomado como origen de ese plano sólo en sentido metafórico, entonces se hablaría de “proyección” (*projection*). Tal es el caso de ciertos movimientos de cámara o decorados de carácter notablemente expresionista que se justifican por la mirada de un personaje, aún cuando esa mirada no se identifique con la posición física de la cámara. Si estos fenómenos se localizan temporalmente en el pasado, entonces hablaríamos de “*flashbacks subjetivos*”. Si se sitúan en un momento indeterminado no presente, entonces tendríamos “procesos mentales subjetivos”, como los sueños, etc.

1.2.2 Edward Branigan: una propuesta de estudio de la narración en los films.

La narración es la total regulación y distribución del conocimiento, la cual determina cómo y cuándo el espectador adquiere conocimiento, esto es, la posibilidad que tiene el espectador de saber que conoce algo en la narrativa. La narración oculta información, así como la revela. La función de la narración que es ocultar y revelar, no puede ser totalmente determinada volteando o revirtiendo el proceso, o comparándolo en contra del criterio formal, pues es determinada por el flujo de información (significa que alguna información es excluida o no mostrada) y no por sus características superficiales.

El estudio de la narración de las películas, se trata del estudio de las habilidades y procedimientos, que aplicamos en función de conocer los eventos en la narración, tomando como concepto fundamental para el análisis la noción de disparidad del conocimiento, que se refiera a la distribución desigual, del desorden en el campo del conocimiento. Branigan propone que la situación más básica que da lugar a la narración comprende tres elementos: Un “sujeto” en una relación “asimétrica” con un “objeto”. El sujeto puede ser el personaje, el narrador, el autor, el espectador u otra identidad que depende del contexto en el que es analizado.

Branigan tiene dos suposiciones: 1) la disparidad de la información se basa solamente en lo que el espectador y los personajes pueden ver, 2) la manipulación en las

películas de lo visual que lleva al conocimiento, sólo se basa en unas cuantas variables asociadas con la posición de la cámara. Una toma (*point of view shot*) o una determinada posición de la cámara nos da la mejor vista de un suceso, a su vez que otorga conocimiento de manera específica al espectador, “Una narración en realidad puede ser una de tantas formas de conocer un evento y de contarlo”²⁵.

Dos conceptos fundamentales que son necesarios para analizar una narración y evaluar las teorías de la narración fílmica son que: la narración consiste en ¿cómo un evento es presentado? y ¿cómo ocurre éste?, en lugar de: ¿qué es presentado? o ¿qué ocurre?. La pregunta ¿cómo? es contestada a lo largo de la historia presentándose en la modalidad de ¿qué?, mediante la identificación de un personaje actuando como agente. La pregunta más importante: ¿cómo? concierne a la lectura de la historia y a sus personajes, ¿cómo es posible para nosotros saber qué es lo que pasa?.

Se puede llevar este análisis de forma más profunda, mediante la asociación de ¿cómo? y ¿qué? con dos diferentes formas de conocimiento: conocer cómo y conocer eso. ¿Cómo? y ¿qué? se puede traducir en dos formas de conocimiento:

- a) Conocimiento de procedimiento, conciencia por parte del espectador del mecanismo del cine, sus habilidades para adentrarse en las formas de narrar del filme, y
- b) Conocimiento declarativo, lo que los personajes informan al espectador, que es la parte que proporciona la lógica interna de la historia narrada en el film.

Los géneros llamativos como los melodramas y las telenovelas exceden la lógica interna de la historia, los clímax/anticlímax son abundantes, pues están saturados de excesivas formas de narración donde los personajes espían, escuchan disimuladamente e intrigan a los otros personajes, produciendo así una cadena de eventos absurdos. Por ejemplo, el melodrama busca una gran cantidad de posibles reacciones a un sólo evento,

²⁵ Branigan, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge, Capítulo 3 “Narration”.

mediante la exploración de diferentes puntos de vista, los cuales reconstituyen el suceso en algo nuevo debido a diferentes disparidades. La comedia también explora una variedad de reacciones relacionadas a un evento, y estas son llevadas a cabo por la misma persona, el comediante²⁶.

Cuando son analizadas teorías narrativas se descubre que cualquier modelo completo de comprensión narrativa necesita incorporar los dos tipos de conocimiento. Aplicando estos pasos al estudio de la narrativa, se puede decir que la narración nos lleva a entender el procedimiento de: ¿cómo adquirimos el conocimiento de lo que está pasando en la historia? La narrativa va construyendo lo ¿qué pasa en la historia?, y es vista como el objeto o el resultado final de algunos procesos de la narración.

1.2.3 El esquema de análisis narrativo de los 3 actos y los 12 puntos de Branigan

Si asumimos una conexión causal entre una secuencia de eventos en una historia, estaremos en condiciones de analizar la historia (narración) utilizando el esquema de 12 puntos propuesto por Edward Branigan, que nos permite aislar los eventos importantes en la secuencia; y los elementos de la estructura, para mostrar cómo los eventos están relacionados causalmente. Dicho esquema consta de tres actos:

PRIMER ACTO: puntos 1, 2, 3, 4

SEGUNDO ACTO: puntos 5, 6, 7, 8

TERCER ACTO: puntos 9, 10, 11, 12

PRIMER ACTO (PLANTEAMIENTO)

- 1) Quién (El héroe o protagonista).- No siempre es “el primer actor o la estrella”, no siempre es aquel que nos cuenta la historia, el héroe es aquel que desea algo, o que aprende algo.

²⁶ Ibidem.

- 2) Qué (El problema del héroe).- Él/ella desea algo que no puede tener, porque alguien más (el oponente) lo quiere también; el héroe tiene una necesidad moral, necesita modificar algo “malo” que tiene.
- 3) Cuándo, Dónde (El contexto).- El lugar y el tiempo deben estar relacionados con el tema de la historia. Deben ubicarse en un siglo específico, en el pasado remoto o en la actualidad; en el ámbito rural, urbano o el desierto; en un mundo que podamos reconocer o un mundo fantástico con sus propias reglas.
- 4) Por qué (incidente detonador o desencadenante).- Este momento es diferente de todos los demás porque el incidente detonador pone en movimiento los principales eventos de la historia, y tendrá alguna conexión directa o indirecta, entre los elementos del segundo acto y el clímax.

SEGUNDO ACTO (DESARROLLO)

- 5) Introduce un nuevo carácter o una nueva acción.- El héroe se mueve de lugar o alguien más se introduce en el espacio del héroe.
- 6) *Dios como máquina*, *Deus ex machina* (opcional).- Es la expresión que designa, en una obra de teatro, la intervención de un ser sobrenatural que baja al escenario por medio de una máquina y, en sentido figurado, la intervención feliz o inesperada de una persona que resuelve una situación trágica. Puede interpretarse también, como los giros del destino, cambios de fortuna y peripecias que se presentan a los personajes de la historia.
- 7) La trama o argumento secundario.- La subtrama, si existe, va en esta parte. Una forma de analizar y sintetizar este punto del esquema es a través de una oración: sujeto, verbo, objeto directo o sujeto, verbo y complemento - predicado.
- 8) El conflicto temático entre el héroe y el oponente (antagonista).- Se trata del argumento moral, el héroe y el oponente tratan de convencer al otro de su punto de vista.

TERCER ACTO (RESOLUCIÓN)

- 9) *Breather scene*.- Opcional, una escena cómica en una historia seria, o una escena seria en una historia cómica. En una historia con mucha tensión por el desarrollo dramático y trágico, es el momento de relajamiento que se le da a la audiencia antes de que se le introduzca dentro de la tensión de las escenas del conflicto final. El otro caso es un momento de calma o seriedad en una historia cómica.
- 10) Preparación para el conflicto.- es la parte preparatoria del conflicto, la escena que conduce al evento clímax.
- 11) Punto climático (clímax o nudo).- En gran número de casos está relacionada con una muerte, es la secuencia del conflicto final.
- 12) Establecimiento de un nuevo *status quo* o equilibrio.- El héroe se encuentra en un nivel más alto o más bajo del estado moral en el que él/ella estaba al principio. Él/ella pasó de la esclavitud a la libertad, descubrió cual era su necesidad moral y cambió, o no cambió, y ahora está sufriendo las consecuencias. Este cambio en el personaje puede ser esquematizado o trazado poniendo atención en las *revelaciones*, es decir, en los momentos en los que el carácter descubre, conoce o sabe algo, que resulta la clave de resolución al misterio o conflicto²⁷.

1.2.4 ¿Dónde está el foco de percepción?, la focalización de Genette

Para Genette, términos como perspectiva, visión o punto de vista tienen una connotación que los asocia en exceso con los procesos de percepción visual, con el consiguiente riesgo de restringir su significado. El término “focalización” resulta más ajeno a esa connotación y recoge mejor el contenido de este concepto, que Genette siempre ha explicado como un foco, una restricción de campo, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba ‘omnisciencia’. En sentido estricto, continúa Genette, hablar de omnisciencia no sería del todo correcto, dado que el autor de la ficción no tiene nada que saber, pues él lo inventa todo. Por eso, habría que

²⁷ Peredo Castro, Francisco M. (2003). “*Tema I: Narrativa*”. Clase de la asignatura Nuevos medios de comunicación, cultura y procesos globales. UNAM. México, Abril (Apuntes de clase).

hablar más bien de posesión de toda la información que, transmitida al lector, le hace omnisciente²⁸.

Una vez definido el concepto, Genette señala tres posibles tipos de focalización, respetando la división básica ya expuesta por Todorov²⁹: ausencia de focalización (o focalización cero), focalización externa y focalización interna. En el primer caso, el narrador sabe más –cuenta más– de lo que saben los personajes. Es el caso frecuente en la novela hasta nuestro siglo, de relatos con narradores omnisciente que cuentan todo lo que pasa y lo que piensan los distintos personajes. El segundo caso, la focalización externa, se sitúa en el extremo opuesto, el narrador sabe menos y, por lo tanto, cuenta menos, de lo que saben los personajes; se trata de relatos en los que el narrador muestra todo desde fuera, sin que le sea posible acceder a los pensamientos de ningún personaje. La tercera y última posibilidad es la focalización interna, el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje. Tendremos acceso, por tanto, al mundo interior de ese personaje y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo que ocurre en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes. El personaje se convierte entonces en ese “foco situado”, ese canal que sólo permite el paso de la información autorizada por cada situación.

²⁸ Gaudreault, André y Francois Jost. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. (Primera edición francesa: *Le récit cinématographique*, París: Nathan, 1990).

²⁹ Para la mayoría de los autores, sea cual fuese la terminología que empleen (“visión”, “campo”, “punto de vista”), las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje se pueden resumir en este sistema de igualdades o desigualdades propuesto por Todorov (1966):

- Narrador > Personaje: donde el narrador sabe más que el personaje, o más concretamente *dice* más de los que sabe cualquiera de los personajes;
- Narrador = Personaje: donde el narrador no dice más de lo que sabe el personaje;
- Narrador < Personaje: donde el narrador dice menos de lo que sabe el personaje.

Ibídem, p. 138.

Dentro de este último tipo, Genette todavía distingue tres posibilidades: a) focalización interna fija, cuando se focaliza todo el relato a través del mismo protagonista; b) variable, cuando el personaje focal cambia; y c) múltiple, cuando se focaliza un mismo suceso a través de distintos personajes. Como es evidente, casi ningún relato mantiene a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, si bien se puede hablar con frecuencia del predominio de uno de los tipos de focalización (cero, externa o interna).

1.2.5 La focalización aplicada al relato cinematográfico, Francois Jost.

En una aplicación del concepto de focalización de Genette a los relatos audiovisuales, encontramos el trabajo de Francois Jost (*El relato cinematográfico. Cine y narratología*, 1995), quien aborda este tema con inteligencia, al hacer notar la relativa confusión que provoca el término genettiano de focalización, pues incluye en un mismo concepto los aspectos perceptivos y cognitivos –a través de quien percibimos, a través de quien conocemos–, sin distinguirlos suficientemente.

Esta indefinición destaca más en el medio audiovisual, en donde contamos con una cámara que mira y con un micrófono que escucha lo que ocurre en el relato. Jost propone solucionar esa posible confusión a través de una inevitable multiplicación de la tipología de Genette, que proporciona una respuesta más ajustada a las nuevas posibilidades que surgen en la ficciones audiovisuales. De este modo, propone distinguir para los relatos fílmicos tres ámbitos, con términos propios para cada uno: *ocularización*, relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve; *auricularización*, relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha, cabría decir en definición paralela a la anterior; y *focalización*, el concepto de Genette ahora referido exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje³⁰.

³⁰ *Ibidem*, Capítulo 6 “El punto de vista”.

Para los ámbitos perceptivos, Jost establece una triple división, clara en el caso de los aspectos visuales y más confusa en lo referente a los elementos sonoros. Las situaciones de *ocularización/auricularización* interna están remitiendo a la cuestión de la subjetividad en las ficciones audiovisuales: cómo introducirse en la psicología de los personajes sin recurrir a un narrador omnisciente como ocurre en el ámbito literario. Es verdad que en el medio audiovisual se pueden utilizar narradores en *off* con pretensiones de omnisciencia, pero ése es un recurso del que no se debe abusar, aún en el supuesto de que se decida contar con él.

➤ *Focalización interna, externa y espectral, Francois Jost.*

Frente a esos casos vinculados a la actividad de los sentidos (externo o interno), Jost reserva el término *focalización* para referirse de un modo explícito al “foco cognitivo adoptado por el relato”³¹, es decir, a la cuestión que Genette y Todorov abordan de un modo principal al establecer su tipología en función de los grados de conocimiento de narrador y personaje. En este punto retomo la clasificación de Efrén Cuevas³²(2001) para distinguir esas situaciones de las desarrolladas en el apartado anterior³³, calificándolas como focalización cognitiva. Al margen de este matiz, y centrándome ya en la focalización en cuanto “foco cognitivo”, se descubre un mayor paralelismo entre la propuesta de Francois Jost y la clasificación de Gérard Genette.

En principio Jost distingue entre focalización interna, externa y espectral, este último término pretende perfilar mejor lo que sería la focalización cero en literatura, aunque la argumentación de Jost no acaba de justificar la necesidad de este nuevo vocablo. La *focalización interna* no presenta aparentemente especiales problemas: podrá ser fija, variable o múltiple, según se trate de un relato en el que el narrador utilice a un solo personaje o a varios para transmitirnos la información narrativa. En este sentido,

³¹ *Ibidem*, p. 148.

³² Efrén Cuevas es profesor de Teoría y Crítica Cinematográfica en la Universidad de Navarra, doctor en Comunicación (Universidad de Navarra) y *Master* en Estudios Cinematográficos (Tisch School of Arts, New York University). Retomo dicha clasificación de su artículo: “*Focalización en los relatos audiovisuales*”.

³³ 2.2.5 La focalización aplicada al relato cinematográfico, Francois Jost.

Jost matiza que el hecho de que un relato (o parte de él) esté focalizado a través de un personaje no significa que tengamos que compartir su mirada (ocularización), sino tan sólo que conocemos en la medida en que él conoce.

El segundo tipo de focalización cognitiva propuesto por Jost, *focalización externa*, resulta más debatido, pues de hecho hay quien se pregunta acerca de su misma posibilidad en las ficciones audiovisuales. Robert Burgoyne, por ejemplo, se resiste a admitir ese concepto en el análisis fílmico, pues no considera fácil imaginar una secuencia cinematográfica en la que no se tenga al menos cierto acceso al mundo interior de los personajes. En la medida en que los recursos interpretativos con los que cuenta un actor (relacionados con la expresividad corporal y con la voz, principalmente) aportan continuamente pistas acerca de sus sentimientos, afectos y emociones, estas pistas remiten muy de cerca de lo que estamos considerando como focalización interna³⁴.

Jost, sin embargo, defiende la existencia de focalización externa en el cine, en situaciones en las que se produce una explícita restricción del saber del espectador en relación con el del personaje, con sus consiguientes efectos narrativos. Este sería el caso de *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951), en que sólo vemos dos pares de piernas avanzando y subiendo a un tren, de donde apenas se deduce ningún tipo de información más allá de la diferencia en estilos de vestir entre ambos personajes. Más claro y frecuente puede ser el caso en el que se muestra una retención de información, como ocurre en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) donde el protagonista nos hace creer que su madre está viva; o cuando se muestra a un personaje mirando, pero se nos priva del contraplano de lo observado³⁵.

³⁴ Stam, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, p. 113.

³⁵ Op. Cit. p. 150-151.

El tercer tipo es la *focalización espectral* -de contenido similar a la focalización cero o ausencia de focalización desarrollada por la terminología de Genette-, que se define como aquella situación en la que se concede ventaja cognitiva al espectador respecto a los personajes. Su argumentación no resulta lo suficientemente convincente como para introducir un nuevo término, cuya única ventaja aparente es centrar la atención sobre uno de los efectos de la focalización cero. Esto no es inconveniente para reconocer lo acertado de los casos que plantea (calificables como focalización cero si mantenemos la terminología genettiana), recursos como la pantalla dividida o los más frecuentes de montaje paralelo o alternado. Jost se resiste a hablar en estos casos de ausencia de focalización, pues cada secuencia dentro de un montaje alternado puede estar focalizada a través de un personaje concreto, situándose el espectador con ventaja en la totalidad del fragmento.

No obstante, Jost parece olvidar casos más claros, como aquellos en los que un narrador en *off*, que no forma parte de la diégesis, se dirige al espectador desde una posición de omnisciencia, al estilo del narrador omnisciente literario. Siempre y cuando ese narrador sea fidedigno, no parece problemático encuadrar habitualmente esos casos de los supuestos de ausencia de focalización.

Ya hablemos de focalización cero o espectral, conviene destacar que un recurso tan utilizado en los relatos fílmicos, como es el suspenso, se construye habitualmente a partir de esta situación narrativa, pues se basa en el conocimiento anticipado por parte del espectador de circunstancias clave para la resolución de conflictos. Se trata del mismo fenómeno que ya Alfred Hitchcock explicaba, en términos más coloquiales, cuando distinguía entre la *sorpresa* (fruto de una focalización interna) y el *suspense* (fruto de una focalización cero).

1.3 Las aproximaciones cognitivas a la narración, Bordwell y Branigan.

La aproximación cognitiva avanzada por David Bordwell y Edward Branigan se centra principalmente en una teoría empírica de la narración y por consiguiente la importancia recae en el proceso de lectura:

Yo quiero enfatizar, sin embargo, que en mi visión de la narración no existe conciencia de un narrador que produce (origina) frases que después controlan el significado para un lector sino exactamente al contrario: las restricciones sistemáticas percibidas por el lector dentro de un texto son simplemente descritas como narración con la finalidad de ser colocadas cuando sea necesario en el proceso lógico de la lectura³⁶.

La visión de Bordwell sobre la narración en el cine es muy similar:

Pero a la hora de ver películas, nosotros raramente somos conscientes de que se nos está diciendo algo por parte de una entidad que se parece a un ser humano [...] La mayoría de las películas no proporcionan algo así como un narrador definible, y no existe ninguna razón para esperar que lo haga [...] Pocas veces, creo yo, se da al proceso narrativo el poder de señalar bajo ciertas circunstancias que el espectador debe construir un narrador [...] Nosotros no necesitamos construir un narrador en la base de nuestra teoría³⁷.

Bordwell presenta un razonamiento detallado para su rechazo del concepto del narrador cinematográfico, ofreciendo en lugar de éste un proceso más global que él llama, simplemente, narración. Enfatizando los procesos cognitivos y perceptuales que se dan al comprender un relato, defiende que la noción de que el discurso narrativo emana de una fuente definible o un punto de origen que es simplemente una convención proporcionada por el espectador, y no es un factor privilegiado en la comprensión narrativa. Lo que es importante es el método particular del cine de dar indicaciones al espectador para realizar ciertas hipótesis e inferencias, que luego serán comprobadas y refinadas al tiempo que la película avanza: "En el cine de ficción, la narración es el

³⁶. Branigan, Edward (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlín, New York, Amsterdam: Mont Publishers, p. 59. Citado por Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, p. 131.

³⁷ Op. Cit. p. 62.

proceso mediante el cual el *syuzhet* de la película y el estilo interactúan en el proceso de indicar y canalizar la construcción de la fábula por parte del espectador”³⁸.

La cita textual de Bordwell, con la que termino este capítulo, muestra la importancia de haber iniciado un recorrido desde el significado de términos tan sencillos como narración y narrativa, hasta la complejidad de conceptos como el *syuzhet* y la *fábula*, que tienen su fundamento en la tradición del formalismo ruso, pero que por su importancia se retoman en corrientes contemporáneas como la teoría cognitiva.

Como parte de un breve recorrido por la teoría del relato cinematográfico, abordé la cuestión del punto de vista, pues constituye uno de los medios más importantes para estructurar el discurso narrativo debido al impacto que tiene sobre el material de la *fábula* y, por ser uno de los postulados centrales en la exposición de la narración y el análisis fílmico, que Edward Branigan proyecta en sus dos obras centrales (*Point of View in the Cinema*, 1984 y *Narrative Comprehension and Film*, 1992).

Para ampliar la perspectiva del punto de vista, es que se presentó en un aspecto general el concepto de focalización en Gérard Genette, la aplicación de dicho término a los relatos audiovisuales por Francois Jost y una división que delimita las diferencias entre focalización perceptiva y cognitiva, concluyendo ambos puntos, en un señalamiento sucinto de la manera en que el espectador percibe según las pautas marcadas por el film, específicamente por el tipo de focalización desarrollado en él.

³⁸ *Ibidem*, p. 53.

1.4 Críticas a la teoría cognitiva, sus contradicciones

➤ *Limitaciones y contradicciones*

- 1) David Bordwell confunde lo que un cognitivista profesional como él realiza durante el análisis de un film, y lo extrapola a los espectadores en general. Transforma en teoría cognitiva la experiencia común de cualquier espectador, que no posee las herramientas teórico-metodológicas que le permitan entender un film, tal como lo hace un teórico cognitivista.
- 2) David Bordwell se da cuenta de la limitación de la semiótica, pues advierte la restricción heurística de Christian Metz y su “Gran Sintagmática” y la rechaza. En este sentido Bordwell supera el método de Christian Metz, porque propone y pone en práctica su modelo con toda la historia del cine clásico hollywoodense. Sin embargo, circunscribe la teoría cognitiva a un proyecto concreto, la producción de un modelo de análisis, que como tal, sólo es válido igual que la “Gran Sintagmática” de Metz, en circunstancias y films muy concretos. Así pues, supera en cuanto a número de films la aplicación de su modelo, ya que Metz sólo aplicó la “Gran Sintagmática” al film *Adieu Philippine* (1962, Jacques Rozier); pero no en esencia, pues su propuesta no deja de ser un modelo.
- 3) David Bordwell, como el resto de los cognitivistas, critica la postura de la Gran Teoría, por considerarla absolutista. Sin embargo, presenta su método de nivel medio como una gran teoría, la teoría de un método de análisis que permite explicar el fenómeno fílmico, ¿cuál sería entonces la teoría en la que se apoya este método de análisis?, ¿el cognitivismo, es pues, la teoría de nivel medio que Bordwell defiende como “la nueva Gran Teoría”?
- 4) Torben Kragh Grodal supera la visión de Bordwell, al remover la idea de que la teoría cognitiva del cine sólo es apta para los procesos racionales, y rechaza la

postura teórica según la cual la comprensión del film es teóricamente separable de la respuesta emocional. Cito al respecto a David Bordwell:

Como informe cognitivo-perceptual, esta teoría no aborda las características afectivas de la visión de las películas. No es porque crea que la emoción es irrelevante para nuestra experiencia de la narración cinematográfica, muy al contrario, sino porque estoy interesado en los aspectos del visionado que conduce a la construcción de historia y su mundo. Asumo que la comprensión de un espectador de la narración fílmica es teóricamente diferenciable de sus respuestas emocionales³⁹.

Grodal señala con acierto, que las emociones “no son fuerzas irracionales” sino más bien “motivadores de la cognición y posibles acciones resultantes” y defiende una postura que pretende incluir lo emotivo. Sin embargo, incurre en una limitación, introduce en su reflexión teórica la noción de voluntad, y con ella pretende explicar el potencial de producción de emociones y respuestas, clasificándolas de la siguiente manera: a) respuestas télicas (con un objetivo, voluntarias); b) respuestas paratélicas (semivoluntarias); y c) respuestas involuntarias autónomas (risa, llanto).

La teoría cognitiva resulta insuficiente para explicar la experiencia estética que experimentamos los espectadores, al limitarse a exponer los procesos racionales, y en el caso concreto de Torben Kragh Grodal, al intentar inscribir en la noción de voluntad, las respuestas afectivas/emotivas del espectador.

Esta breve lista no es un ejercicio ocioso, tiene como objetivo fundamental evidenciar cuáles son algunas de las contradicciones y limitaciones de los postulados de dos teóricos cognitivistas, David Bordwell y Torben Kragh Grodal; para intentar a lo largo del trabajo empírico (con los films, en el capítulo 3) superarlas y proponer a su vez una nueva forma de análisis, que basado en la teoría aporte nuevas pistas al investigador.

³⁹ Op. Cit., p. 53.

➤ **BIBLIOGRAFÍA**

ANDREW, Dudley, J. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili.

BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

BORDWELL, David and **CARROLL** Noël (1996). *Post-Theory; Reconstructing Films Studies*, USA: The University of Wisconsin Press.

BORDWELL, David (1998). "Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría", *Revista Estudios Cinematográficos* Número 11, enero-marzo de 1998, pp. 4-23. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.

BRANIGAN, Edward (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlín, New York, Amsterdam: Mont Publishers.

BRANIGAN, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Films*, Nueva York: Routledge.

CUEVAS, Efrén (2001). *Focalización en los relatos audiovisuales*. Revista Trípodos, Número 11, Barcelona.

FILINICH, María Isabel (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés.

GAUDREULT, André y **JOST**, Francois. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. (Primera edición francesa: *Le récit cinématographique*, París: Nathan, 1990).

GIANNETTI, Louis (1990). *Understanding movies*. Englewood Cliffs NJ Prentice Hall

MARCHESE, Angelo y **FORRADELLAS**, Joaquín (2000). *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. España: Ariel.

PEREDO Castro, Francisco M. (2003). *“Tema I: Narrativa”*. Clase de la asignatura Nuevos medios de comunicación, cultura y procesos globales. UNAM. México, Abril (Apuntes de clase).

PROPP, Vladimir Iakovlevich. (1997). *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento*, trad. María de Lourdes Ortiz. España: Editorial Fundamentos. (Versión original Morfologija skazky, 1928).

STAM, Robert, **BURGOYNE**, Robert y **FLITTERMAN-LEWIS**, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

STAM, Robert (2000). *Teorías del cine, una introducción*. España: Paidós.

TREDEL, Nicolas (2002). *Cinemas of the Mind: a Critical History of Films Theory*. Great Britain: Icon Books.

WARREN, Buckland (2000). *The Cognitive Semiotics of Film*. Great Britain: Cambridge University Press.

ZAVALA, Lauro. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

ZÚÑIGA, Ariel, (1998). “Notas y preguntas sueltas sobre teoría cinematográfica”, *Revista Estudios Cinematográficos* Número 11, enero-marzo de 1998, pp. 75-80. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.

2. EL ANÁLISIS DEL FILM, UN ACERCAMIENTO

Christian Metz escribió: “el film es difícil de explicar porque es fácil de entender” (Elsaesser, 2002, p. 1); ¿qué es lo que se estudia del film?, ¿por qué se estudia el film? y ¿cómo se estudia el film?, son 3 preguntas clave para fundamentar porque voy a realizar análisis del film.

¿Qué es lo que se estudia del film?, se responde directamente con la directriz que marca la teoría con la cual se trabaja. En la presente investigación es la teoría cognitiva, así que se estudiarán los elementos de la narración del cine de ficción que hacen inteligible la historia, y el proceso de percepción racional y sensible del espectador con el film.

¿Por qué se estudia el film?, porque se precisa dar a conocer cuáles son los elementos constantes en el film que hacen inteligible la historia; y por qué se requiere ejemplificar esos elementos y el proceso de percepción racional y sensible del espectador con el film.

¿Cómo se estudia el film?, una primera caracterización del análisis es un recorrido que a través de una descomposición y una recomposición del film conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento: un recorrido en el que interviene un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en la pantalla y una comprensión de cómo se comprende, que exige que el analista se distancie del placer ordinario para establecer, en la medida de lo posible una “distancia óptima”, con respecto a su objeto.

Pero antes de seguir con la descripción propia del instrumento, es decir, de los procedimientos del análisis del film, quisiera hacer un breve recorrido por la situación histórica que ha permitido que el análisis del film se desarrolle como parte de los estudios cinematográficos a escala mundial.

➤ *Legitimación del análisis del film*

Jacques Aumont & Michel Marie, autores del libro *Análisis del film*, consideran que a partir de 1965-1970, se inició una teorización del análisis del film, en un contexto mayoritariamente universitario o parauniversitario, y en estrecha relación con los inicios de una moderna teoría del cine, de un tipo de análisis más trabajado y más sistemático, que en un principio se conoció como análisis estructural.

Aunque en realidad el análisis estructural sólo fue el punto de partida para el surgimiento de otro tipo de análisis, es necesario tener en cuenta que su contribución más importante fue la utilización de conceptos y métodos derivados de las ciencias humanas.

J. Aumont y M. Marie observan que la década de los setenta contempló el desarrollo más rápido, en todos los planos, de los estudios cinematográficos a nivel mundial, y que una vez que éstos estuvieron ya totalmente establecidos, enfrentaron una preocupación por legitimarse plenamente, acercándose en seriedad y rigor a los estudios humanistas más tradicionales. “En esta preocupación legitimadora, el gesto más corriente es el hecho de tomar prestados conceptos, métodos y campos teóricos de otras disciplinas, o, de una manera aún más frecuente, de otras teorías, constituidas a propósito de otros objetos⁴⁰.”

2.1 Definición, instrumentos y técnicas del análisis del film

➤ *Definición del análisis del film*

Procurando encontrar una definición del análisis del film y sus instrumentos, recurrí nuevamente al texto de Aumont & Marie, recuperando del capítulo 1 *Hacia una definición del análisis del film*, la presentación y el examen de cierto tipo de discursos sobre el film. Como el discurso “cinefílico”, que es aquel que surge de una actitud basada en la

⁴⁰ Aumont, Jacques & Michel Marie. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, p. 13.

efusión amorosa dirigida hacia el cine, que puede o no coincidir con el deseo de conocimiento y la práctica del análisis del film. “Existe, en primer lugar, la aproximación cinefílica prioritariamente fetichista, la de las revistas “para el gran público”, (...), basadas en el culto al actor y a las estrellas; y en el otro extremo, la cinefilia analítica que está en la base de la crítica de films concebida como crítica de arte⁴¹” .

Es importante distinguir el análisis de la crítica. La actividad crítica desempeña tres funciones principales: informar, evaluar y promover. Estas tres funciones inciden de manera distinta en el concepto de análisis. La información y la promoción son decisivas para la crítica periodística; la evaluación está presente en la actividad analítica. “Un buen crítico es aquel que posee capacidad de discernimiento, y que sabe apreciar, gracias a su agudeza sintética, aquella obra que pasará a la posteridad. Es también un pedagogo del placer estético, e intenta compartir la riqueza de la obra con la mayor parte del público posible⁴²” .

Quizá la diferencia fundamental entre el crítico y el analista, es que el primero informa y ofrece un juicio de apreciación, mientras que el analista debe producir conocimiento. El analista tiene la obligación de describir su objeto de estudio, de descomponer y exponer los elementos pertinentes del film, de relacionar basta información y aspectos en su comentario, y por medio de lo anterior ofrecer una interpretación.

Procurando enumerar algunas de las características más elementales del análisis fílmico, vale la pena apuntar que:

- Consiste en el estudio sistemático de una película.
- Es la disciplina que permite reconocer lo específico de una película particular, es decir, lo que la distingue de cualquier otra.

⁴¹ Ibidem, p. 20.

⁴² Ibidem, p. 21.

- El análisis cinematográfico es el producto de la segmentación de una película de ficción narrativa con el fin de reconocer sus rasgos distintivos.
- Todo análisis se inicia con una *descripción* de la organización secuencial, lo cual permite acceder de manera sistemática a una *interpretación* específica.
- Los análisis se inician con un proceso de reconocimiento de la organización narrativa de la película en:
 - *Partes*, con unidad estructural.
 - *Secuencias*, con unidad narrativa.
 - *Escenas*, con unidad de tiempo y espacio.
 - *Planos*, delimitados por cada corte.
 - *Fotogramas*, de naturaleza fotográfica⁴³.
- Existen varios métodos de análisis cinematográfico y cada uno de ellos, de acuerdo con su propia naturaleza y con los fines del análisis, pueden ser aplicados a la totalidad de una película, a un fragmento o un aspecto de ella, o a un conjunto de películas con características similares.

➤ ***Relaciones entre la teoría y el análisis del film***

Como parte de la definición del análisis del film, J. Aumont y M. Marie, desglosan las relaciones entre análisis y teoría (*1.3 Análisis y teoría, análisis y singularidad del film*). Exponiendo las siguientes características:

- El análisis, ni define las condiciones y medios de la creación artística, ni aporta juicios de valor, ni establece normas.
- El análisis contribuye a acercarlo a otro conjunto de discursos sobre el cine que se acostumbra denominar teoría del cine.
- Como la teoría, el análisis de films es una manera de presentar, racionalizándolos, los fenómenos observados en los films.

⁴³ Casetti, Francesco y Federico Di Chio. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, p. 34-35.

- El análisis y la teoría parten de lo fílmico, pero terminan a menudo constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico.
- El análisis y la teoría mantienen una ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto.
- El análisis y la teoría, han encontrado su sitio en la institución educativa, concretamente en las universidades e institutos de investigación.

Todo analista tiene la vocación de convertirse en teórico, si es que ya no lo es en parte, y la multiplicación de los análisis singulares tiene, a menudo, como causa o como objetivo, el deseo de perfeccionar o de impugnar la teoría⁴⁴.

Esta recapitulación es de gran importancia porque aporta los elementos necesarios para entender que es el análisis del film, no como una definición de diccionario, más bien como el desarrollo de una metodología, visualizándola en su contexto histórico.

El problema, evidente, es que no se debería considerar el análisis de films como una verdadera disciplina, sino según, los casos (...) como aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas. Es decir: no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films⁴⁵.

- a) *No existe un método universal para analizar films*⁴⁶.- Si el análisis es, en cierto sentido, lo opuesto de cualquier discurso “impresionista” sobre el cine, si quiere ser un discurso riguroso y distinto de cualquier divagación interpretativa, es decir, un discurso bien fundamentado, a diferencia de la crítica arbitraria, entonces debe poseer principios científicos.
- b) *El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.*- No existe ningún método que pueda

⁴⁴ Aumont & Marie, Op. Cit., p.23

⁴⁵ Ibidem, p. 13.

⁴⁶ Las cursivas y negritas son mías, las uso para resaltar lo que cito textualmente, los tres principios que exponen los autores, para diferenciarlo del resto del texto que parafraseo. Capítulo 1 *Hacia una definición del análisis del film*. Aumont, Jacques & Michel Marie. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós p. 46-48.

aplicarse de igual manera a todos los films, sean cuales sean. Todos los métodos de alcance potencialmente general deben siempre especificarse, y a veces ajustarse, en función del objeto particular hacia el que tienden. Esta parte de ajuste más o menos empírico supone a menudo la diferencia entre un verdadero análisis y lo contrario, que sería forzar a la teoría para que corresponda con nuestro objeto de estudio, o viceversa, intentar imponer a nuestro objeto de estudio una teoría que no le corresponde. El analista deberá primero preguntarse qué tipo de lectura desea practicar, de entre la multiplicidad de todas ellas que ofrece el film.

- c) *Es necesario conocer la historia del cine y al historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar.*- El primer gesto del analista debe consistir en comprobar que su apreciación del lugar que ocupa el film en la historia del cine es correcta y que conoce muy bien los discursos a los que ha dado lugar. Quien se enfrente a un film clásico, o muy estudiado, debe ser consciente de que no se puede analizar dicho film con inocencia.

Un film siempre se analiza en función de presupuestos teóricos, incluso cuando éstos quedan en el anonimato, es decir, inconscientes. No hay ningún análisis de film que no se base, al menos en parte, en una cierta concepción teórica, (aunque sea implícita) del cine. En el caso de los análisis cuyo objetivo teórico resulta explícito, se pueden distinguir tres tipos de relaciones entre el análisis y la teoría:

- 1) *El análisis como verificación de la teoría.*- El análisis de films puede constituir un momento importante del tipo de investigaciones teóricas, un momento en el que, aplicando el modelo teórico, se intente apreciar su validez, verificarlo o, por el contrario, debatirlo.

- 2) *El análisis como invención teórica.*- El análisis es una forma de teoría, casi se podría decir que hay teóricos que sólo hacen teoría en forma de análisis; del mismo modo, hay aspectos de la teoría que solo se han tratado a través del análisis fílmico. “Idealmente, el análisis-verificación debe permitir volver a la teoría para completarla o modificarla. A su vez, el análisis-invencción debe dar lugar a verificaciones por medio de otros análisis”.⁴⁷
- 3) *El análisis como demostración.*- Es el caso de los análisis en los que no se intenta producir o dar forma a una teoría, sino más bien exponerla de una manera convincente. Es el caso de David Bordwell y Kristin Thompson, que promueven a través del análisis de un gran corpus del films, el enfoque del cine clásico hollywoodense.

➤ *Los instrumentos del análisis del film*

El análisis fílmico necesita recurrir a distintas etapas, a diferentes documentos e instrumentos. Es necesario ver y volver a ver los films que deben analizarse, y no puede imaginarse un trabajo analítico que no esté basado al menos en tres revisiones del film. Sea cual sea el método elegido, el objetivo del análisis es elaborar una especie de “modelo” del film, en el interior del cual, y , como todo objeto de investigación, el objeto del análisis fílmico exija su propia construcción. El film, de alguna manera, es el punto de partida del análisis y también debe ser su punto de llegada. Por lo general, el análisis de films utiliza tres grandes tipos de instrumentos:

- a) *Instrumentos descriptivos*, destinados a disminuir la dificultad de aprehensión y memorización del film. En un film, y en principio, todo se puede describir, por lo que en consecuencia, estos instrumentos deberán ser muy variados. Teniendo en cuenta el predominio del film narrativo, muchos de ellos se dedican a describir las

⁴⁷ *Ibidem*, p. 281.

grandes unidades narrativas, pero a menudo es interesante también, poder describir ciertas características de la imagen o de la banda sonora.

- b) *Instrumentos citacionales*, que desempeñan un poco la misma función de los anteriores (representar un estado intermedio entre el film proyectado y su “puesta de largo” analítica), pero siempre de una manera más próxima a la letra del film.
- c) *Instrumentos documentales*, que se distinguen de los anteriores en que no describen ni citan al film mismo, sino que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él.

Pero conozcamos más a fondo cada uno de estos instrumentos para ver el porqué de su pertinencia en el análisis del film.

a) *Instrumentos descriptivos*

Se puede decir que los elementos esenciales que se suelen *describir* en un análisis de films son los de la narración, los de la puesta en escena o ciertas características de la imagen, y que es muy raro encontrar descripciones sistemáticas de la banda sonora de un film. Describir una imagen, es decir, traducir a lenguaje verbal los elementos informativos y significativos que contiene no es sencillo, a pesar de su aparente simplicidad. La descripción detallada de los planos que componen un film, presupone siempre una firme elección analítica e interpretativa; no se trata de describir objetivamente y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen, de modo que el método utilizado en la descripción siempre procederá, a fin de cuentas, de la materialización de una hipótesis de lectura, sea ésta explícita o no⁴⁸.

- a) *El découpage*.- Tecnológicamente hablando, un film de 90 minutos, proyectado a la velocidad estándar de 24 imágenes por segundo, supone exactamente un total de 129.600 imágenes diferentes. Pero evidentemente, lo que el espectador percibe no son esas imágenes individuales, “anuladas” por la evolución de la película en el

⁴⁸ *Ibidem*, p. 73.

proyector, sino unidades de una especie muy distintas. En el caso, ampliamente mayoritario, del cine narrativo-representativo, las unidades más corrientes son los planos, o porciones del film comprendidas entre dos cortes. Sin que exista ninguna regla absoluta al respecto, el número de planos que componen un film varía relativamente poco. En la mayor parte de los casos, un film de duración media comprende de 400 a 600 planos. En el cine clásico, los planos se combinan a su vez en unidades narrativas y espaciotemporales comúnmente denominadas secuencias (conjunto de planos). A esta dos unidades, el plano y la secuencia narrativa, se aplica la noción de *découpage*. El término se refiere a una descripción del film en su estado final, generalmente basada en los dos tipos de unidades (plano y secuencia). Un *découpage* de este tipo es un instrumento prácticamente indispensable si se requiere realizar el análisis de un film en su totalidad, y si lo que nos interesa es la narración o el montaje de este film. El *découpage* por planos, resulta sobre todo eficaz para los films realizados según los cánones del estilo clásico, con planos de una duración media (de 8 a 10 segundos), unidos mediante *raccords* que utilizan figuras fácilmente localizables, y en función de una puesta en escena que se centra alternativamente e igualmente sobre los distintos personajes.

Lista de algunos parámetros más frecuentemente utilizados en los *découpages* analíticos:

- 1) Duración de los planos y número de fotogramas.
- 2) Escala de los planos, incidencia angular (horizontal y vertical), profundidad de campo, presentación de los personajes y objetos en profundidad, tipo de objetivo utilizado (focal).
- 3) Montaje: tipo de *raccords* utilizados, puntuaciones: fundidos, cortinillas, etc.
- 4) Movimientos: desplazamientos de los actores en el campo de entradas y salidas de campo, y movimientos de cámara.
- 5) Banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma de sonido.

6) Relaciones sonido-imagen: posición de la fuente sonora en relación a la imagen (in/off), y sincronismo o asincronismo entre la imagen y el sonido.

b) *La segmentación.*- Se refiere a una lista de lo que, en el lenguaje crítico más corriente, se denomina las secuencias de un film (narrativo). En el film del largometraje narrativo la secuencia está dotada de una intensa existencia institucional: es a la vez la unidad de base del *découpage* técnico y, una vez realizado el film, la unidad de memorización y de “traducción” del relato fílmico en relato verbal. Cada uno de nosotros puede verificar de una manera muy simple esta última función: cuando contamos un film a alguien que no lo ha visto, por ejemplo, con frecuencia nos referimos a grandes bloques narrativos que son las secuencias. Los criterios de segmentación que se adopten deben ser adecuados para el objetivo que se persigue: macrosegmentación (bloques narrativos) o microsegmentación (articulaciones ínfimas).

1) *Delimitación de las secuencias, ¿dónde comienza y dónde termina cada secuencia?.*- El primer criterio que viene a la mente es el de basarse en las señales más fáciles de identificar, los distintos fundidos y cortinillas que a menudo se han comparado con signos de puntuación que separaran los capítulos del film. Esta delimitación realizada mediante los signos más visibles de puntuación.

2) *Escritura interna de las secuencias, ¿cuáles son los distintos tipos de secuencias más corrientes?.*- Christian Metz y con su Gran Sintagmática, presentó una tipología de las disposiciones secuenciales del film de ficción, relacionado sólo con la banda de imagen. La gran sintagmática se basa en la hipótesis implícita de que todos los cambios de secuencia (o, más concretamente, de *segmento*) coinciden con cambios de plano, lo cual no es siempre evidente, por ejemplo cuando el sonido de un segmento determinado se prolonga sobre el siguiente segmento.

- 3) *La sucesión de las secuencias*, ¿cuál es la lógica que preside su encadenamiento?.- se trata de una cuestión narratológica. En el film narrativo se establece muy frecuentemente una relación explícita entre dos segmentos sucesivos, y que esta relación, puede ser de tipo temporal o bien de tipo causal. Las elecciones operadas durante el proceso de segmentación sobrepasan ya el nivel simplemente descriptivo para constituir una primera etapa de la interpretación y la apreciación de las estructuras narrativas del film estudiado. El criterio más evidente para continuar con la segmentación es de orden diegético.

b) Instrumentos citacionales

Al hablar del análisis de films se ha convertido en algo muy corriente el hecho de destacar las dificultades que ofrece el film para establecer una cita (a diferencia del texto literario o del cuadro). Pero esta dificultad es la misma que para el análisis *escrito*. El principal interés reside en ofrecer un objeto de tamaño más manejable, que pueda prestarse mejor al comentario analítico. El inconveniente más serio es que podemos acostumbrarnos a ver los films únicamente a trozos, lo cual conduciría, a la larga, a contemplar los films como colecciones de fragmentos potencialmente citables. Reiteremos pues la necesidad de no realizar jamás un análisis que pierda de vista el film analizado, de volver a él siempre que sea posible.

- a) *El fotograma*.- Operación típica del análisis fílmico: se trata de la pausa de la imagen. Este gesto, que consiste en fijar momentáneamente el “desfile fílmico”, hace que el fotograma se destaque doblemente, primero suprimiendo pura y simplemente la dimensión sonora del film (no se puede “parar el sonido”), y luego eliminando aquello que desde siempre se ha considerado lo esencial de la imagen fílmica, es decir, el movimiento. Así que del fotograma destacaremos sólo el aspecto puramente citacional, y aprovecharemos de esa forma la “comodidad” que supone para estudiar los parámetros formales de la imagen, como el encuadre, la profundidad de campo, la composición, la iluminación, e

incluso los movimientos de cámara, ya que una serie de fotogramas permite descomponerlos y estudiar de una manera más analítica. Además de su utilización como soporte del propio análisis (la más importante, en teoría), el fotograma también se utiliza como *ilustración* de la mayor parte de los análisis publicados. Los fotogramas utilizados con fines ilustrativos se seleccionan en función de su legibilidad. El criterio más utilizado tiende a escoger el fotograma más típico.

b) *Banda sonora.*- En principio, y en cierta medida, es posible citar la banda sonora de un film. Incluso el mercado del disco ha ido haciendo sitio poco a poco a las bandas sonoras originales de películas, que a veces incluye, además de las partes musicales y cantadas, algunos fragmentos de diálogos. Igualmente, se puede considerar que la partición musical de un film es también una cita.

c) *Instrumentos documentales*

Se trata del conjunto de elementos factuales exteriores al film y susceptibles de ser utilizados en un análisis. Tanto la producción como la realización de un film son empresas complejas que, en principio, pueden documentarse en todas sus fases. Desde los primeros proyectos hasta el rodaje y el montaje, pasando por las distintas etapas del guión, la génesis del film es un proceso largo, cuyo desarrollo puede. A veces iluminar ciertos aspectos del film ya terminado.

Los propios documentos de los que se ocupará el analista son de naturaleza muy diversa. Incluyen tanto las fuentes escritas como: el guión, el presupuesto del film, el plan de producción, el diario de rodaje; así como un gran número de elementos presentados de forma no escrita. Tal es el caso de las declaraciones, reportajes y entrevistas (radiofónicas, televisivas e incluso filmadas) de los diferentes miembros del equipo del film. Pero también documentos fotográficos o filmicos, como las fotografías realizadas durante el rodaje o, desde otro punto de vista, las tomas no utilizadas en el

montaje final, que a menudo resultan ser valiosísimos documentos, sobre todo en el caso de los films antiguos. El conjunto de elementos críticos sobre el film y en general el conjunto del discursos que suscita un film determinado, constituyen también instrumentos documentales.

2.2 Desglosando algunos métodos históricos del análisis del film

En lo que se refiere a la elección del método, J. Aumont y M. Marie, insisten en que para escoger una vía de aproximación concreta para abordar un film, se deben tomar en cuenta las siguientes consideraciones:

- a) elegir el método por razones lógicas y posibilidades analíticas, que lleven a pensar que ese enfoque es el adecuado para ese film;
- b) proyectar las ventajas y deficiencias que presenta el método elegido, respecto a otro, considerando la cantidad de elementos e información que deseamos obtener y los que en realidad puede aportar ese tipo de análisis.

Renunciamos, de entrada, a erigir un método (...), para intentar, por el contrario, reseñar comentar y clasificar los análisis más importantes practicados hasta hoy, con el fin de que surjan por sí solas las experiencias metodológicas y de esbozar la posibilidad de una aplicación de estas experiencias más allá del objeto inicial⁴⁹.

Con esta cita de J. Aumont y M. Marie, doy paso a la presentación de cuatro métodos de análisis del film.

2.2.1 Análisis textual

El concepto de análisis textual, nace para enfrentar la dispersión en cuanto al objeto y la incertidumbre en cuanto al método, al que se enfrentó el análisis del film. La noción de texto, plantea la cuestión fundamental de la unidad de la obra y de su análisis; y de un modo más contingente, el análisis textual ha representado a menudo, una especie de equivalente general del análisis sin más.

Desde su origen el análisis textual ha estado ligado al estructuralismo; que como indica la propia palabra, el concepto central es el de estructura: lo que la crítica o el análisis estructuralista intentan develar es siempre la estructura “profunda” subyacente de una producción significativa determinada, que es la que explica la forma manifiesta de esta producción.

La lingüística estructural ha representado, para todo el movimiento estructuralista, una referencia y una inspiración teórica constantes: de este modo, las estructuras se consideran a menudo sistemas de oposiciones binarias (según el modelo de Saussure, son la base de la lengua). Este papel fundamental desempeñado por la lingüística en el desarrollo del estructuralismo se ve reforzado por el hecho de que a menudo se considera a la lengua la base misma, la infraestructura y la condición de posibilidad de cualquier otra producción significativa⁵⁰.

➤ *El análisis estructural*

El análisis textual del film procede indudablemente del análisis estructural en general. Además de Lévi-Strauss, las influencias más evidentes ejercidas sobre el desarrollo del análisis textual proceden sin duda de Roland Barthes, por la importancia de dos textos concretos: “*Rhétorique de l’image*”, dedicado al nivel del significado; y de una manera más programática que verdaderamente operativa, los artículos de la *Reveu Internationale de Filmologie* (1960), en donde planteó los principios de un análisis estructural del film.

Por otra parte Christian Metz, en *Lenguaje y cine* (1971), intenta proporcionar una respuesta sistemática a las siguientes preguntas: ¿cuáles son, en el film, los lugares, las formas y los efectos de la significación?, o más exactamente aún, en el film ¿todo significa, o por el contrario, los elementos significantes son discontinuos?, ¿cuál es la

⁴⁹ Ibidem, p. 13.

⁵⁰ Ibidem, p. 97.

naturaleza de la relación que une a los significantes fílmicos con sus significados?. Todos estos cuestionamientos influyeron enormemente en la teoría y la práctica del análisis fílmico.

En *Lenguaje y cine*, Metz recoge todos los fenómenos de regularidad y sistematicidad de la significación fílmica, y define el código como aquello que en el cine hace las veces de “lengua”. Así pues, la noción de código permite examinar, en un film concreto, tanto el papel de los fenómenos generales comunes a la mayor parte de los films (por ejemplo, la analogía figurativa), como los fenómenos cinematográficos más localizados (como el “montaje transparente” del cine clásico hollywoodense) y determinaciones culturales externas al final y fundamentalmente variables (las convenciones genéricas, las representaciones sociales). De gran operatividad analítica gracias a su generalidad, la noción de código se presenta en su conjunto, y en el dominio filmológico, como el concepto estructuralista por excelencia⁵¹.

Los conceptos que el análisis filmológico toma prestados de la semiología estructural del cine son fundamentalmente tres:

- 1) El texto fílmico es el film entendido como unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico).
- 2) El sistema textual fílmico, específico de cada texto, designa un modelo de la estructura de ese enunciado fílmico. El sistema corresponde a un texto, que es un objeto ideal construido por el analista.
- 3) El código es también un sistema, de relaciones y de diferencias, más general que puede ser útil para varios textos.

⁵¹ *Ibidem*, p. 100.

Los problemas concretos que la noción de código plantea al análisis son al menos tres:

- 1) No todos los códigos son iguales en un sentido teórico (y aún menos en la práctica). La propia universalidad del concepto se convierte aquí en heterogeneidad; cuando se dice que se va a estudiar un film desde el punto de vista, en realidad no se está diciendo nada, puesto que todo depende de los códigos que se escojan.
- 2) Un código no se presenta nunca en estado puro, debido a una razón teórica esencial: si el texto fílmico es el lugar de la materialización del código, es también su lugar de constitución. Un film contribuye a crear un código, desde el momento en que lo aplica o utiliza. La teoría al aplicarse al objeto lo construye de una forma distinta a lo que realmente es, y el objeto a su vez perfila a la teoría.
- 3) Según el valor artístico intrínseco del film analizado, la noción de código pierde más o menos pertinencia puesto que los grandes films siempre se respetan más por sus valores de originalidad y de ruptura.

Christian Metz, pionero en los análisis códicos, aplicó en su primer estudio su modelo de **la gran sintagmática** a una película de Jacques Rozier *Adieu Phillipnie* (1962). El cuerpo del trabajo consiste en una segmentación completa que relaciona cada uno de los segmentos del film con uno de los siete grandes tipos definidos en el código, anotando al mismo tiempo las puntuaciones y demarcaciones existente entre los segmentos. Este análisis hizo posible que se pudiera afirmar la idea de que la gran sintagmática no es un código absoluto, sino que pertenecía por completo a una etapa histórica de ese lenguaje⁵².

⁵² Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968), Volumen II*. Barcelona: Paidós.

➤ *Análisis textual de films*

La labor de Barthes en *S/Z*, que consigue la imposible síntesis entre las dos acepciones de la noción de texto, fue una de las claves del desarrollo del análisis textual de films. El atractivo del modelo barthesiano reside esencialmente en el hecho de que sustituye la obligación de construir un sistema fijo, susceptible de dar cuenta de manera exhaustiva del texto estudiado, por una actitud abierta que renuncia a encerrar el análisis en un significado final. Estos principios de *S/Z*, tal como los resumen J. Aumont y M. Marie, son más o menos los que sirvieron de guía a los primeros análisis textuales de films.

En la propia esencia de la definición de análisis textual se encuentra el problema de la finalización del análisis, de su adecuación a una obra rebotante de significantes. En todos los enfoques del análisis textual, el análisis exhaustivo de un texto se ha considerado siempre una utopía: algo que se puede imaginar, pero que jamás podrá tener lugar en la realidad. Por muy largo que sea el análisis, y aunque verse sobre un texto muy breve (un fragmento del film), jamás agotará su objetivo.

La decisión de **analizar un fragmento** está, desde el principio relacionada con una preocupación por la precisión del detalle. “El análisis del fragmento es siempre, más allá de su objeto inmediato, la metonimia de una operación más amplia (el análisis del film completo, el estudio estilístico de un autor o la reflexión sobre el análisis en general)⁵³”. El hecho de haber convertido en posible y legítimo el estudio de fragmento, es una de las más importantes razones del éxito de este modelo textual. Estos son algunos de los criterios implícitos para la elección del fragmento:

- 1) El fragmento escogido para el análisis debe estar netamente delimitado como tal.
- 2) Paralelamente, debe constituir una partícula de film consistente y coherente, representativa de una organización interna que resulte por completo visible.

⁵³ Aumont & Marie, Op. Cit., p.113-114.

- 3) Debe ser representativo del film entero. La noción de “representatividad” no es un modo alguno absoluta, y debe siempre evaluarse en cada caso concreto en función del eje específico del análisis, así como también de aquello que se desee destacar del film en cuestión.

En el análisis textual, se presentan también los **análisis de principios de films**. Hablemos de las dos principales razones de elección, por una parte, la razón material, que se remonta a la época en que los análisis se realizaban sobre copias en 16 mm, la falta de tiempo y la poca flexibilidad del material podían provocar que no se escogieran fragmentos situados en el centro de la bobina. La otra razón, es de tipo narratológico, interesada en la particular riqueza de los principios narrativos, cuyo planteamiento propone que se puede sistemáticamente analizar cualquier film confrontando la secuencia inicial con la secuencia final. Aunque estas confrontaciones sistemáticas no conducen demasiado lejos; sí permiten verificar una de las características más importantes del relato clásico, su tendencia a restablecer el equilibrio en los finales y a establecer en los principios las reglas del juego.

➤ *Cuatro críticas al análisis textual*

- 1) Limitar su pertinencia únicamente al cine narrativo clásico, excluyendo al cine experimental.
- 2) Favorecer la disección del film por sí misma, que propicia la mala utilización del *découpage* de films.
- 3) Olvidar el contexto (producción y recepción) en el cual se inscribe el film estudiado.
- 4) Reducir al film a su sistema textual.

2.2.2 Análisis de la narración y el relato cinematográfico

La inmensa mayoría de los films proyectados en público son films narrativos, en un grado más o menos elevado. En lo que se refiere a la industria de producción de films, el

cine narrativo (o seminarrativos: los documentales, por ejemplo) sigue siendo el hegemónico.

Tema.- En su forma más trivial, el análisis temático es el más extendido de los enfoques fílmicos. El argumento de un film es el pretexto de muchas conversaciones cotidianas, pero también de muchas críticas periodísticas que no son más que una paráfrasis de los principales “temas” de un film⁵⁴. El análisis temático se aplicó sobre todo en el campo de la crítica literaria, en numerosos trabajos de los años sesenta. Pero es en el marco de la “política de los autores” de los años cincuenta donde pueden empezar a encontrarse verdaderos intentos de análisis de films concretos en términos temáticos.

Un ejemplo de lo anterior es el análisis temático que realizó Jean Douchet, en su libro de 1967, sobre Alfred Hitchcock; en él adopta un enfoque bastante parecido al de los críticos literarios, refiriéndose para su definición de los temas, a los arquetipos de C.G. Jung y a las categorías de Gaston Bachelard. Parte de la hipótesis de que un principio temático central recorre siempre la obra completa de cualquier cineasta, o por lo menos de los que pueden considerarse autores. Este principio temático constituye la base de la noción de suspense, que Douchet lee a la luz de la doctrina esotérica. El análisis temático, concebido así como una hermenéutica, pertenece al orden de lo idiosincrásico.

Contenido.- En el cine como en todas las producciones significantes, no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. Para el análisis fílmico, lo esencial es convencerse de que el contenido del film no constituye nunca un resultado inmediato, sino que debe, en cualquier caso, construirse.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 130.

➤ *Análisis estructural del relato*

Los modelos de los que vamos a hablar ahora fueron propuestos, sin excepción, para el análisis de obras literarias. Sin embargo, su alcance es lo suficientemente amplio como para permitir una cierta transposición al campo de la filmología.

Por lo general, se suele remontar el origen del análisis estructural de los relatos a la obra de **Vladimir Propp**, *Morfología del cuento* (1928), que en palabras de Roland Barthes: “representa para el análisis estructural del relato lo que Saussure representa para la lingüística”.

Propp fue el primero en plantear, en el estudio de su corpus (los cuentos maravillosos del folclore ruso), un doble principio analítico y estructural que consiste en descomponer cada cuento en unidades abstractas, en definir las combinaciones posibles de esas unidades y en clasificar esas combinaciones. La unidad básica es lo que Propp llama una *función*, es decir, un momento elemental del relato que corresponde a una única acción simple y que, sobre todo, puede encontrarse en un gran número de cuentos.

Estas funciones, que Propp define con una gran precisión alcanzan el número de 31, si contar unas cuantas funciones auxiliares de cantidad indefinida, que sirven para relacionar entre sí las funciones principales del relato. Propp reagrupa luego algunas de esas funciones en *esferas de acción*, cada una de las cuales corresponde a lo que se conoce comúnmente como los personajes del cuento; se llega así a una lista de 7 roles o esferas de acción. Sobre estas bases, Propp afirma que el cuento maravilloso es una sucesión de *secuencias de funciones*, que parten de un daño o de una falta y obedecen a una serie de obligaciones que limitan el número de relatos posibles⁵⁵.

⁵⁵ Propp, Vladimir Iakovlevich. (1997). *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento*, trad. María de Lourdes Ortiz. España: Editorial Fundamentos. (Versión original *Morfologija skazky*, 1928).

Cabe ahora preguntarse ¿para qué sirve este esquema?, primero para definir rigurosamente el cuento maravilloso, para clasificar los cuentos, y finalmente separa teóricamente el estudio morfológico y el estudio estilístico.

La totalidad del trabajo estructural de Propp se realizó a partir de un tipo de producto muy concreto, el cuento folclórico maravilloso ruso, y a pesar de la atractiva abstracción y la aparente generalidad del modelo obtenido, tampoco éste acabó siendo un modelo *ad hoc*. En este sentido coincido con la postura de Aumont y Marie, cuando comentan que a pesar de la apariencias y del grado de formalización alcanzado, resulta prácticamente imposible utilizar ese método tal cual aplicándolo a otro campo, sobre todo si se trata del cine.

A finales de la década de los sesenta se intentó sobrepasar las limitaciones inherentes a la empresa de Propp elaborando modelos y esquemas que resultaran más ampliamente válidos. La etapa mayor del desarrollo de los estudios estructuralistas del relato, se vinculan con el año 1966 y el número de la revista *Communications* titulado "L'Analyse structural du récit", sobre todo los textos de Roland Barthes y Claude Bremond.

Funciones acción y narración según Barthes.- Barthes distingue dos categorías de unidad de contenido: las unidades *distribucionales* (bautizadas, como en Propp, funciones), que se definen por las relaciones que mantienen con otras funciones, y las unidades *integrativas* o *indicios*, que aseguran la correlación con los demás niveles (acciones y narración). El reparto entre estos dos tipos de funciones constituyen una primera caracterización estilística de los relatos, puesto que algunos pueden ser más "funcionales" y otros más "indiciales". Las funciones se subdividen en funciones cardinales (o núcleos) que son las que abren una alternativa consecuente para la continuidad de la historia; y catálisis, que no son más que unidades consecutivas, y no unidades consecuentes. Del mismo modo los indicios se subdividen en indicios

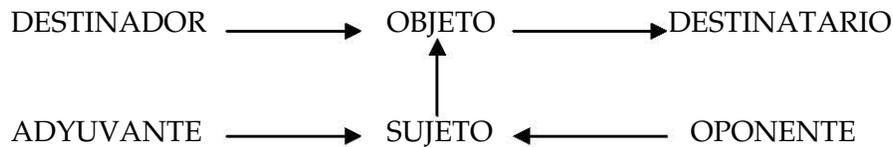
propriadamente dichos, referentes a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera o a una filosofía, e informaciones, que sirven para identificar y situar en el tiempo y en el espacio.

También como en la obra de Propp, la noción de *acción* intenta describir los personajes de manera objetiva, como agentes más que como individuos (es decir, sin basar el análisis del personaje en la psicología). La problemática de la *narración*, parte de la constatación de que un relato presupone siempre un donante (el narrador) y un destinatario (el lector), plantea las cuestiones de la enunciación y del modo del relato, que pronto iban a desarrollar otros muchos analistas.

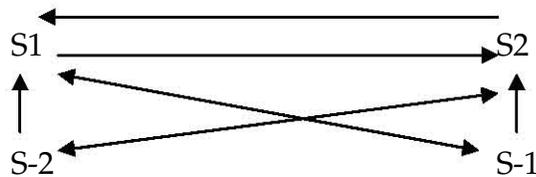
➤ *Análisis semántico de los relatos*

Algirdas-Julien Greimas es un semántico, es decir, se interesa más por el problema del significado que por el de la sintaxis. En el caso de los relatos, recoge así la idea de un número limitado de roles (las esferas de acción de Propp, que él llama *actantes*). El número de los actantes no es fortuito, sino que está determinado por las condiciones esenciales del significado. Concretamente parte, como sus contemporáneos, de las treinta y una funciones de Propp, que él convierte, mediante acoplamientos, en sólo veinte funciones y finalmente en cuatro conceptos principales: el Contrato, la Prueba, el Desplazamiento y la Comunicación. Paralelamente, el número de actantes se fija en seis, mientras que las relaciones que pueden establecerse entre ellos nos son aleatorias, sino que obedecen a un esquema dado. La lista de los actante es heredada, hasta cierto punto, de la de Propp, pero se diferencia profundamente de ella en que se aplica, no a un determinado corpus de relatos, sino a cualquier microuniverso coherente: por ejemplo, a los mitos y relatos míticos, pero también a cualquier texto narrativo en tanto que microuniverso⁵⁶.

⁵⁶ Aumont & Marie, Op. Cit., p. 143.



En su libro de 1970, *En torno al sentido*, Greimas se centra más directamente aún en el problema del significado, y postula la existencia de un modelo susceptible de describir la articulación del sentido de manera universal en el interior de cualquier microuniverso semántico. Es el famoso cuadro semiótico:



En este esquema, los términos de base S1 y S2 están unidos por una relación de contrariedad (son contrarios semánticos, por ejemplo el Bien y el Mal); los términos S-1 y S-2 son respectivamente, los opuestos de los dos primeros; las flechas señalan relaciones de presuposición. Este esquema representa una taxonomía de términos de base que desempeña el papel de morfología y sintaxis fundamental del relato: un relato puede siempre describirse como una serie de operaciones "sintáxicas" según este modelo (por ejemplo, S1 → S-1 → S2), puesto que cada uno de los términos está evidentemente investido de un valor "local" en términos de contenido. El modelo, que incluye operaciones orientadas (por las flechas) sólo permite ciertas operaciones y prohíbe otras⁵⁷.

El simple hecho de organizar la materia narrativa en una forma claramente visualizada, además permite verificar la coherencia y la sistematicidad del análisis narrativo, puede también convertirse en algo revelador, sugerir aproximaciones que hubieran podido pasar inadvertidas, o demostrar que el film puede prestarse a diversas lecturas paralelas. Un film narrativo clásico puede, en general, leerse de distintas formas, a menudo todas ellas igualmente convincentes, que sólo difieran en la elección del eje privilegiado y en mayor o menor grado de literalidad y metafóricidad. Por si

⁵⁷ *Ibidem*. P. 145.

sólo, el cuadro semiótico no ayuda a efectuar esa elección, pero la pone en evidencia y obliga a convertirla en algo consciente.

➤ *La enunciación y la focalización*

Enunciación.- Se trata de un término lingüístico, que distingue entre lo que se dice (el enunciado) y los medios utilizados para decirlo. “En el discurso verbal, un célebre artículo de Emile Benveniste, *“L’Appareil formel de l’énonciation”* (1970), demostró en primer lugar que existían ciertas marcas formales de la enunciación (palabras como “aquí”, “ahora”, “yo”, etc.) y luego, y de manera más esencial, que el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación no coincidían⁵⁸”.

El análisis del discurso a partir de esta noción pone en evidencia la existencia de relaciones entre el enunciado (el texto) y su enunciador, por un parte, y su destinatario por otra (el lector). No es fácil trasladar directamente esta problemática al dominio del cine.

En un film, no existe instancia narrativa alguna que pueda identificarse sencillamente con un sujeto. Es casi imposible encontrar en los films el equivalente estricto de las marcas de la enunciación definidas por la lingüística. El film narrativo, sobre todo es su período clásico, ha intentado siempre ocultar precisamente su enunciación, ofreciéndose como un enunciado transparente que actuaba sobre un mundo real.

Focalización.- Para Gérard Genette, términos como perspectiva, visión o punto de vista tienen una connotación que los asocia en exceso a los procesos de percepción visual, con el consiguiente riesgo de restringir su significado. El término “focalización” resulta más ajeno a esa connotación y recoge mejor el contenido de este concepto, que Genette siempre ha explicado como un foco, una restricción de campo, una selección de

⁵⁸ *Ibidem*, p. 149.

la información con relación a lo que la tradición denominaba 'omnisciencia'. En sentido estricto, continúa Genette, hablar de omnisciencia no sería del todo correcto, dado que el autor de la ficción no tiene nada que saber, pues él lo inventa todo. Por eso, habría que hablar más bien de posesión de toda la información que, transmitida al lector, le hace omnisciente⁵⁹.

En una aplicación del concepto de focalización de Genette a los relatos audiovisuales, encontramos el trabajo de Francois Jost (*El relato cinematográfico. Cine y narratología*, 1995), quien aborda este tema con inteligencia, al hacer notar la relativa confusión que provoca el término genettiano de focalización, pues incluye en un mismo concepto los aspectos perceptivos y cognitivos –a través de quien percibimos, a través de quien conocemos–, sin distinguirlos suficientemente.

Esta indefinición destaca más en el medio audiovisual, en donde contamos con una cámara que mira y con un micrófono que escucha lo que ocurre en el relato. Jost propone solucionar esa posible confusión a través de una inevitable multiplicación de la tipología de Genette, que proporciona una respuesta más ajustada a las nuevas posibilidades que surgen en la ficciones audiovisuales. De este modo, propone distinguir para los relatos fílmicos tres ámbitos, con términos propios para cada uno: *ocularización*, relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve; *auricularización*, relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha, cabría decir en definición paralela a la anterior; y *focalización*, el concepto de Genette ahora referido exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje⁶⁰.

Para los ámbitos perceptivos, Jost establece una triple división, clara en el caso de los aspecto visuales y más confusa en lo referente a los elementos sonoros. Las situaciones

⁵⁹ Gaudreault, André y Francois Jost. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. (Primera edición francesa: *Le récit cinématographique*, París: Nathan, 1990), p. 137-154.

⁶⁰ *Ibidem*.

de *ocularización/auricularización* interna están remitiendo a la cuestión de la subjetividad en las ficciones audiovisuales: cómo introducirse en la psicología de los personajes sin recurrir a un narrador omnisciente como ocurre en el ámbito literario. Es verdad que en el medio audiovisual se pueden utilizar narradores en *off* con pretensiones de omnisciencia, pero ése es un recurso del que no se debe abusar, aún en el supuesto de que se decida contar con él.

2.2.3 Análisis de la imagen y el sonido

En lo que se refiere a la imagen y al sonido, no existe en absoluto ningún tipo de método universal de análisis, ni para una ni para otro. Por lo tanto, la actitud general del analista, según lo explican Aumont y Marie, implica que el analista sabe con precisión hasta qué punto desea autonomizar la banda de imagen en su análisis; que conoce las funciones generales de los parámetros visuales de un film, así como sus variaciones en el curso de una historia, y sabe, partir de aquí, escoger un eje analítico apropiado para el film estudiado; y que llegado el caso, sabe convocar y trasponer, ese método extrafílmico de análisis, haciéndose consciente de los límites de una transposición de este tipo.

El **análisis de la imagen y el sonido** presenta nexos de unión con los análisis de la obras pictóricas y musicales. El cine ha heredado la inspiración general de algunos de los estudios propios de la pintura, tal es el caso de la **iconología de Erwin Panofsky**⁶¹, que combina la consideración de contexto histórico de las obras con el análisis formal y compositivo.

El análisis de la organización del espacio en el film, se concreta en Fausto, de Murnau, analizado por Eric Rohmer, que de entrada define los tres tipos de espacio que coexisten en el film, y que él llama respectivamente:

⁶¹ Panofsky, Erwin (1980). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.

- a) *Espacio pictórico*, la imagen cinematográfica como representación del mundo.
- b) *Espacio arquitectónico*, partes del mundo, naturales o fabricadas, provistas de una existencia objetiva.
- c) *Espacio fílmico*, un espacio virtual reconstruido en su espíritu con la ayuda de elementos fragmentario que el film le proporciona.

En su análisis de la imagen de *Fausto* entendida como pictórica, Rohmer empieza señalando que el carácter pictórico del film de Murnau procede ante todo de su elección respecto a subordinar la forma a la luz. Rohmer, gracias a una hábil utilización de los esquemas de las líneas de fuerza en la composición, establece de una manera muy interesante su hipótesis, demostrando, cómo ciertas imágenes del film se basan plásticamente en un movimiento de convergencia que puede localizarse a la vez en la composición de las imágenes y en el movimiento (sobre todo de los personajes) que se produce⁶².

Entre los análisis centrados en los parámetros visuales, relativamente independizados de su función narrativa está el análisis del encuadre y del punto de vista, el del montaje, del espacio narrativo y de la figuratividad de la imagen fílmica.

Cielovieks kinoapparatom (El hombre de la cámara, 1929, Dziga Vertov), analizado por Jacques Aumont, es un análisis fílmico, y a la vez, un análisis de los parámetros constitutivos de la imagen de este film. Aumont demuestra que la utilización del **encuadre** en el film, como manifestación de un **punto de vista**, supone que éste no puede atribuirse a ningún personaje más que al (relativamente abstracto) del "hombre de la cámara".

Para conseguir esto, Dziga Vertov privilegia, en el cuerpo del film, independientemente de la lógica del desarrollo fílmico, una serie de planos que intentan

⁶² Aumont & Marie, Op. Cit., p. 88.

dar cuenta de la totalidad del sistema visual del film. Los rasgos más característicos del encuentro y del punto de vista provocan una reflexión sobre la percepción visual: las relaciones semánticas entre los planos sólo existen en su coincidencia con las relaciones visuales.

Además del encuadre y la proximidad de la cámara, el análisis puede tomar como objeto la relación entre los planos, es decir, el **montaje**. No sólo la teoría del cine, sino también esa teoría aplicada que es el análisis, han reconocido la consustancialidad del montaje y el **espacio fílmico**. Stephen Heath en su artículo titulado "Narrative Space"⁶³, demuestra que el espacio, en el cine narrativo clásico, se construye mediante una serie de implicaciones del espectador (a través del juego de puntos de vista y miradas), y que la narración fílmica se construye sobre esta implicación. Lo que acaba sugiriendo el artículo de Heath es que el cine narrativo intenta transformar el espacio (más o menos indiferenciado, simple resultado de las propiedades miméticas básicas del aparato fílmico) en lugar, es decir, un espacio vectorizado, estructurado, organizado según la ficción que se desarrolla y enmascarado afectivamente por parte del espectador de manera diferenciada, cambiando indefinidamente a cada instante. Este constante entrelazamiento de las miradas de la cámara, de los personajes y del narrador, definiría en suma, y siempre según el autor, la verdadera fórmula básica del cine narrativo.

Respecto a **figuración/representación**, J. Aumont apunta que la figuración se considera como el producto de códigos pictóricos específicos (en particular los de la analogía figurativa) que producen un efecto de realidad, mientras que la representación convierte esta figuración en ficción y el paso figuración-representación aparece gracias a la inscripción del lugar del sujeto-espectador en el cuadro, provocando como consecuencia subjetiva la producción de un efecto de realidad (certificado de existencia de unas figuras cuyo referencia se supone anclado en lo real)⁶⁴.

⁶³ *Ibidem*, p. 189.

⁶⁴ Aumont, Jacques, et. al. (1983). *Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós, p. 148.

➤ *Plástica y retórica de la imagen*

Como parte de la iconicidad del film a través de sus repercusiones plásticas, retóricas y más ampliamente culturales, tomaremos el ensayo dedicado a *Nosferatu, el vampiro*, de F. W. Murnau (1922), realizado por Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat. Cito:

El libro de Bouvier y Leutrat, publicado en 1981, es uno de los análisis fílmicos más ricos y más densos aparecidos jamás en Francia. Se compone de dos partes diferentes: la primera analiza el film global y sintéticamente en 8 capítulos, mientras que la segunda incluye una exhaustiva documentación histórica y una serie completa de fotogramas. El método que sigue se inscribe en la herencia de la **iconología panofskiana**: todos los elementos del film se diseccionan y exploran mediante numerosas referencias culturales basadas en los valores metafísicos y plásticos del romanticismo alemán⁶⁵.

Los autores se dedican sobre todo a descubrir, en la totalidad del film, las utilizaciones de la superficie del encuadre destinadas a producir efectos de terror (relacionados con la utilización de la técnica del iris), efectos de subrayado (los fondos luminosos inmotivados), efectos metafóricos (recurrencia de ciertos motivos gráficos o geométricos) y efectos emocionales (utilización de lo oblicuo, etc.)

Ciertos teóricos y analistas han propuesto la idea de una especie de **retórica de la imagen** generalizada, planteando la existencia de figuras localizables en distintos niveles del film (en los distintos componentes de la imagen, pero también en el montaje e incluso en el relato). Al respecto, Dudley Andrew ha propuesto considerar la metonimia, en lo que se refiere al discurso fílmico; lo importante de la *figura*, es que coincide con su noción de la interpretación del análisis estructural. Ahora bien, la figura precisamente, en la medida en que es una complicación del lenguaje, una distorsión, es una vía de acceso más evidente y más inmediata hacia el significado. Además, la mayor parte de las convenciones de lenguaje cinematográfico (los códigos o subcódigos) empezaron siendo figuras: así, si un fundido encadenado denota hoy el paso del tiempo, es sólo porque durante mucho tiempo ha *representado*, de manera tangible e

⁶⁵ Aumont, Jacques & Michel Marie. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, p. 194-195.

inmediatamente perceptible (como figura), esa proximidad física de escenas imaginariamente alejadas.

El **análisis de la banda sonora**.- Tras la invención del cine sonoro, la banda de sonido está teóricamente en una situación de igualdad con respecto a la banda de imagen en lo que se refiere a la construcción del sentido fílmico: sin lugar a dudas vincula, a través de los diálogos, una buena parte de las informaciones necesarias para el desarrollo de la narración.

La **banda sonora** comprende tres tipos de elementos que difieren profundamente en lo que se refiere a su relación con lo real (con el referente) y en el tipo de representación del mundo que suponen. Los conceptos de banda sonora, banda de diálogos o banda de ruidos, pertenecen al vocabulario de la práctica técnica de los films y, según esto, no pueden transferirse tal cual al desarrollo del análisis.

Uno de los principales problemas del análisis de la banda sonora es que relaciona múltiples funciones a la vez, sin que nunca resulte posible trazar distinciones claras. Primero, en relación con la banda de imagen, incluye una gran cantidad de material no diegético. La música del film, sobre todo, es principalmente extradiegética; Michel Chion propone denominarla “música de foso”, por analogía con la música de ópera mientras que la música comprendida en la diégesis sería una “música de pantalla”, pero éste es también el caso de una proporción nada despreciable de palabras, un comentario puede tener su origen en el exterior de la diégesis.

En su libro *Le son au cinéma*⁶⁶, **Michel Chion** defiende la tesis de la inexistencia de la banda sonora, tesis ya esbozada en su ensayo anterior: *La voix au cinéma*. Sus primeros argumentos se refieren al “carácter cajón de sastre” y engañoso de la noción de banda

⁶⁶ *Ibidem*, p. 206.

sonora desde el momento en que postula que los elementos sonoros agrupados en un único soporte de grabación, la pista óptica del film, se presentan efectivamente ante el espectador como “una especie de bloque en coalición”, en relación a una no menos ficticia “banda de imagen”.

Según Chion, los elementos sonoros de un film se van analizando y distribuyendo inmediatamente en la percepción del espectador según la relación que mantiene con lo que ve. Y a partir de esta orientación inmediata de la percepción sonora, ciertos elementos pueden quedar avalados en la falsa profundidad de imagen o remitidos a la periferia del campo, mientras que otros, (música, voz y comentarios) pueden dirigirse hacia otro lugar, imaginario. Para él, el sonido fílmico no puede ser un sonido en sí mismo, puesto que es siempre vehículo de un sentido o indicio de una fuente.

Por otra parte el **análisis de la voz** en los films ha sido objeto tanto de las teorías feministas como del psicoanálisis. La voz, no el habla, ni la lengua, ni el ruido, ni el canto. El interés de Michel Chion se dirige esencialmente hacia la relación entre el hecho de oír la voz y la visualización de su lugar de emisión. Centra su reflexión sobre las voces que no son ni *in* ni *off*, que no están ni dentro ni fuera, voces que sólo pertenecen al cine, diferenciándose tanto de la voz-comentario de la linterna mágica como de la voz sincrónica del teatro.

2.2.4 Análisis y psicoanálisis

La utilización del psicoanálisis en el cine, comprende esencialmente dos tipos de trabajos:

- 1) *Biopsicoanálisis*, (del director/cineasta) que leen la obra de un autor en su relación con lo que se podría llamar un diagnóstico sobre ese mismo autor en tanto neurótico. El enfoque puede variar y se puede utilizar la biografía del autor en mayor o menor grado, pero el objetivo es siempre el mismo, explicar una producción artística determinada mediante una determinada configuración psicológica de su autor.

2) *Lecturas psicoanalíticas de films* (análisis de los personajes), en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis. Y también aquí se trata de un mero asunto de diagnóstico, pero esta vez no a propósito de un sujeto real, sino a propósito de un personaje, es decir, a propósito de lo que, en última instancia, no es más que una construcción más o menos rigurosa y coherente, enteramente determinada por las necesidades del relato y de sus funciones⁶⁷.

La utilización del psicoanálisis en el estudio de los films parece derivar de una relación esencial establecida entre la **semiología del cine** y la **teoría psicoanalítica**. Lo que habían dejado al descubierto la descripción plano a plano y los primeros análisis textuales de films, era la existencia de fenómenos muy localizados, de momentos puntuales, en el interior del significante fílmico, respecto a los cuales el espectador se sentía más concreta y directamente afectado.

Lo que la lógica del significante permite esbozar es, ante todo, una apreciación de la inserción del espectador como sujeto en el texto fílmico. Esta apreciación reposa sobre una base teórica general, que se puede describir sistemáticamente según dos grandes ejes. Cito los párrafos que dedican J. Aumont y M. Marie a este tema:

1) *La teorización del "dispositivo"*. Un gran número de trabajos de los años setenta giran alrededor de esta noción de dispositivo, propuesta para dar cuenta de un hecho fundamental a saber, que sea cual sea el film, el conjunto de las condiciones de fabricación y visión de los films (el dispositivo técnico) asigna al sujeto espectador, en tanto sujeto, un cierto lugar, lo que puede traducirse por un conjunto de disposiciones psicológicas a priori (el dispositivo psíquico) del espectador con respecto al film. Las piezas maestras de este dispositivo psíquico son dos: por una parte, lo que se ha denominado elípticamente **identificación con la cámara**, identificación primaria, o identificación del espectador con su propia mirada; por

⁶⁷ *Ibidem*, p. 228-229.

otra, la posición voyeurista del espectador, el hecho de que el cine intenta satisfacer su pulsión escópica.

2) *La teorización de las marcas de la presencia del sujeto espectador en el texto fílmico, esencialmente a través de la noción de sutura.* Este concepto lo concibió originalmente Jean-Pierre Oudart en un artículo publicado en 1969, para designar un tipo muy concreto de film, así como de relación del espectador con la cadena del discurso fílmico.

➤ *El espectador en el texto: la sutura*

Otro de los grandes enfoques analíticos se centra también en la cuestión de la mirada, y sobre todo en el papel que desempeñan las miradas representadas en la pantalla, en el marco de la actualización del fenómeno conocido como **sutura**. Como indica la propia palabra, se trata de una metáfora que quiere indicar la clausura del enunciado fílmico, puesto que ella misma halla su forma en la relación establecida entre el sujeto espectador y ese enunciado fílmico. Recuperando la definición que proporciona Oudart, diremos que, todo campo fílmico instauro, implícitamente, un campo ausente, supuesto por el imaginario del espectador.

La sutura, según Oudart, es una forma puramente fílmica de articulación entre dos imágenes sucesivas. Puramente fílmica porque está basada en mecanismos que no dependen del significado de las imágenes que deben articularse, desarrollándose enteramente en el nivel del significante fílmico y, muy especialmente, en el nivel de la relación campo/campo ausente. Así, Oudart lee la sutura del campo como:

- 1) La aparición de una carencia (el campo ausente).
- 2) La abolición de esa carencia por medio de la aparición de algo que proviene del campo ausente, la sutura es lo que anula la abertura introducida por la posición de una ausencia.

En el cine de la sutura el significado no procede del resumen significativo de una imagen, sino de la relación entre dos imágenes, el espectador tiene así acceso a un sentido verdaderamente fílmico. La idea de sutura, en el sentido más extenso que adquiere la mayoría de las veces, incluye de hecho las distintas posiciones del sujeto-espectador en relación tanto con el espacio del campo, como con el del otro campo.

2.3 La pasión por la teoría y el placer por el análisis del film

Francesco Casetti inicia su texto *“La pasión teórica”* (1995) delineando lo que considera las tres grandes pasiones relacionadas y suscitadas por la presencia del cine, que a continuación parafraseo:

- 1) *Pasión por la máquina, por el cinematógrafo.*- La primera es una posición conectada con el *medium* en cuanto tal. Se trata de la fascinación generada por una máquina óptica que permite atrapar la realidad y vivirla simultáneamente o asistir a un evento y, al mismo tiempo, incluirlo en nuestro universo personal y colectivo; en una palabra, que permite explorar el mundo y, a la par, hacerlo disponible. Nos traen fragmentos de una vida posible, quizá distinta a la nuestra y, simultáneamente, entran a formar parte de nuestra cotidianidad, al menos como universo mental. “El cine aparece como la máquina que mejor es capaz, en un único gesto, de hacer *probar, poseer, dominar* el mundo: aquí reside su fascinación primordial⁶⁸”.

- 2) *Pasión por los films de ficción.*- La segunda pasión está unida a los objetos cinematográficos por excelencia, a los films. Un film es una obra o un texto que tiene una duración estándar (hora y media aproximadamente) y, sobre todo, que simula la realidad para contar una historia, una ficción; y la pasión por la películas reclama la fascinación ejercida por una peculiar forma temporal y por una peculiar modalidad de representación, sobre todo por la temporalidad fílmica. Ante un filme nos

⁶⁸ Casetti, Francesco (1995). “La pasión teórica” en *Historia General del Cine* (p. 102). España: Cátedra.

encontramos implicados en una experiencia que tiene confines precisos y se presenta como perfectamente accesible o que se separa de la cotidianidad pura y se inserta plenamente en ella, por su dimensión, el film está en su conjunto, dentro y fuera de nuestro mundo vital. “Pasión por el filme, en este sentido, es atracción por un tiempo marcado por la alteridad como por la proximidad. Pasión por el filme (...) no es solamente el deleite por un tiempo que se suspende y que, asimismo, se inserta en el fluir de la cotidianidad, sino también por una representación que dobla esta misma cotidianidad y conjuntamente la organiza en una narrativa⁶⁹”.

- 3) *Pasión unida a la experiencia del espectador*.- Se trata de esa necesidad de palabra que el cine parece suscitar y que se concreta en el intercambio de opiniones sobre lo que se está viendo o lo que se ha visto, en los relatos que competen a la vida de los visos o a la creación de los filmes. En este eje se instalan las charlas entre espectadores, durante o después de la exhibición, dirigidas a intercambiar impresiones o a confrontar interpretaciones; la intervención del especialista decidido a recorrer de modo obsesivo este o aquel pasaje fílmico. “Bajo este aspecto, la pasión por la palabra va unida tanto a las ganas de prolongar la experiencia fílmica, “remasticando” lo que se ha “comido con los ojos”, como a la necesidad de dar cuenta de los excedentes que conlleva su experiencia como tal, “domesticando”, lo que continúa pareciendo como extraño. Discutir sobre cine es hacerlo revivir y convertirlo en familiar...⁷⁰”

⁶⁹ Ibidem, p. 102-103

⁷⁰ Ibidem, p. 101-112

➤ *El placer por el análisis del film*

El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de un deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, sin olvidar nunca un cierto presupuesto valorizador⁷¹.

Un hecho de gran importancia, es el placer del análisis, ya que plantea un aspecto que considero relevante, la modificación de nuestra percepción y el desarrollo de defensas cognitivas como parte de la fortaleza que da practicar análisis del film. Mencionan los autores, Aumont & Marie, que el análisis cambia por completo la percepción del *aburrimiento* en el cine; hay quien se puede aburrir con un film por considerarlo demasiado lento o largo, porque considera que no pasa nada, o porque lo encuentra en exceso banal o previsible. Sin embargo, esta concepción de aburrimiento, en el fondo depende del concepto del cine que se tenga en general. “La mirada analítica, casi por definición es mucho menos susceptible de aburrirse⁷²”

La relectura, la re-visión, y sobre todo las revisiones informadas y activas que son los análisis, producen, pues, un efecto profundamente distinto de los films, que no se basa en el goce inmediato y consumista, sino en el saber. Lo que queremos destacar es que este enfoque, social y subjetivamente distinto del enfoque “normal”, no deja de producir un cierto tipo de placer muy concreto. En principio, existe lo que podríamos llamar el placer de saber. La actividad cognitiva es una de las funciones más importantes del cerebro humano y, como toda función psicológica, implica un “plus” de satisfacción cuando se realiza correctamente⁷³.

Sin duda, para J. Aumont y M. Marie, la noción de placer, no está reñida con la de trabajo. Consideran que el análisis del film otorga un plus de placer y saber, y proponen también (tal como se esbozó en las primera páginas), la pertinencia del análisis del film en utilizaciones concretas y mayoritariamente pedagógicas, como herramientas de aprendizaje, aprovechando que las nuevas generaciones están inmersas en una cultura

⁷¹ Aumont, Jacques & Michel Marie. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, p. 18.

⁷² *Ibidem*, p. 291.

⁷³ *Ibidem*, p. 290.

mass-mediática, acostumbrados al consumo de imágenes; el análisis oral y de grupo guiado por el maestro, daría lugar a una invención colectiva de corte mayéutico.

La práctica regular del análisis no sólo transforma el concepto de un film concreto una vez analizado, sino también la propia manera de ver los films en general, ya desde la primera visión. Desmontando los mecanismo de la impresión de realidad y del efecto-ficción, el análisis obliga a percibir el lado artificial y refuerza las “defensas cognitivas” del espectador contra el poder de la ilusión que posee todo film⁷⁴.

Representa un reto combinar provechosamente la pasión por los films de ficción con la necesidad de palabra que el cine suscita, superar el mero comentario anecdótico al salir de la sala cinematográfica implica realizar una lectura cuidadosa del film, que puede proporcionarnos interesante información respecto a diversos temas. Tal como se plantea a lo largo del capítulo, existen varios tipos de análisis, elegir el correcto y aplicarlo es una forma de acercarnos al conocimiento, pues nos permite obtener información específica respecto al campo de estudio de nuestro interés. El siguiente capítulo desarrolla esta inquietud de obtener datos a través de la relectura del film, incorporando una propuesta personal de análisis que abarca elementos propios del lenguaje cinematográfico y recupera los aspectos emotivos del espectador, trabajando directamente con el objeto de estudio, los films.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 292.

➤ BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, Jacques, et. al. (1983). *Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CASETTI, Francesco (1995). "La pasión teórica" en *Historia general del cine* (pp. 101-112). España: Cátedra.

ELSAESSER, Thomas and WARREN Bunckland (2002). *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*. Arnold: USA.

GAUDREULT, André y JOST, Francois. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. (Primera edición francesa: *Le récit cinématographique*, París: Nathan, 1990).

METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968), Volumen I*. Barcelona: Paidós.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. (1997). *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento*, trad. María de Lourdes Ortiz. España: Editorial Fundamentos. (Versión original *Morfologija skazky*, 1928).

3. UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS, INSCRITA EN LA TEORÍA COGNITIVA

En este capítulo se presenta el trabajo empírico de esta investigación, a través del análisis de 4 películas: El resplandor (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), Los puentes de Madison (*The bridges of Madison*, Clint Eastwood, 1995), Camino a casa (*Wo de fu qin mu qin*, Yimou Zhang, 1999) y El experimento (*Das Experiment*, Oliver Hirschbiegel, 2001). El primer análisis está basado en el esquema de los 12 puntos de Edward Branigan, que es un desglose puntual de la historia y la forma en que ésta es narrada, destacando uno de los propósitos del mismo autor ¿cómo es contada la historia?.

El estudio posterior es mi propuesta, analizar las siguientes categorías: tiempo, espacio, narrador, personajes, lenguaje y género, en el segmento cinematográfico que condensa toda la historia. Es decir, a través del desglose puntual de las categorías, explicar por qué unos cuantos minutos del filme resumen el concepto fundamental del argumento y por qué ese fragmento resulta emotivo para el espectador. Lo anterior deriva de la combinación de la teoría cognitiva y la propuesta de que dicha teoría no sólo debe ocuparse de las reacciones cognitivas del espectador, sino que también debe tener en cuenta lo estético. Demostrar la importancia del aspecto estético a través del análisis de un fragmento del film, puntualizando los aspectos propios del lenguaje cinematográfico que permiten esta experiencia sensible, es el fin último de la presente investigación.

3.1 Mi propuesta de análisis

Un segundo análisis de los cuatro films con categorías propias del lenguaje cinematográfico, obteniendo el mayor provecho posible del trabajo empírico, al puntualizar cuales son los momentos y elementos presentes en los films que nos conducen a la experiencia estética.

1) Análisis de un fragmento del filme; partiendo del supuesto de que todas las películas tiene una escena clave, un momento que condensa toda la historia. Dicha secuencia la elijo siguiendo el esquema de Edward Branigan, que plantea que en el tercer acto (la resolución), es en donde se presenta lo que se denomina punto climático (clímax o nudo) al que le sigue la resolución del conflicto, y que yo considero se puede tomar precisamente como la secuencia que condensa toda la historia. Este análisis respondería a los siguientes puntos:

a) *Tiempo*.- Análisis basado en los planteamientos de David Bordwell. En la historia los hechos suceden simultáneamente (el acontecimiento 1 sucede mientras el 2 está sucediendo) o sucesivamente (el acontecimiento 2 sucede después del acontecimiento 1). Las combinaciones estilísticas de cómo suceden los hechos produce cuatro posibilidades generales:

1. Acontecimientos simultáneos en la historia, presentación simultánea en el argumento.
2. Acontecimientos sucesivos en la historia, presentación simultánea en el argumento.
3. Acontecimientos simultáneos en la historia, presentación sucesiva en el argumento.
4. Acontecimientos sucesivos en la historia, presentación sucesiva en el argumento.

La historia esta formada, dice David Bordwell, por una serie de acciones cronológicas, el argumento puede seguir la cronología 1-2-3 o mezclar los acontecimientos 1-3-2, 2-1-3, 3-2-1, etc. El *flashback*, por ejemplo, en el que un acontecimiento previo a la historia (1) se coloca más tarde en el argumento (produciendo digamos un 2-1-3); algunas veces la trama del filme se desarrolla a través de breves *flashbacks*, revelando datos o situaciones que esclarecen la historia.

Flashback-flashforward. Muchas secuencias de *flashback* están motivadas por algún grado de representación del recuerdo de un personaje. El *flashback* (externo, según denominación de Bordwell) representa acontecimientos que ocurrieron antes del primer suceso representado en el argumento. De forma alternativa, el *flashback* (interno) puede desarrollar acontecimientos que ocurren dentro del límite temporal del propio argumento, tras el suceso inicial representado. Tanto el *flashback* interno como el externo, están motivados psicológicamente como recuerdo de un personaje. La narración motiva la presencia del *flashback* de una manera realista para dar oportunidad al espectador de pensar o sentir que está escuchando y mirando los recuerdos de un personaje. El *flashforward* constituye aportes narrativos autoconscientes hacia el espectador; es comunicativo, pues permite mirar el resultado antes de captar toda la cadena causal que conduce hasta él. El *flashforward* es un movimiento que anticipa parte del argumento, un avance ambiguamente comunicativo.

➤ Duración, existen tres variables:

- 1) Duración de la historia, es el tiempo que el espectador supone que requiere la acción: un año, un día, una semana, horas, un siglo, etc.
- 2) Duración del argumento, es la presentación de los espacios de tiempo que la película dramatiza.
- 3) Duración de pantalla o tiempo de proyección, la acción puede durar 10 años, el argumento días o meses, pero la película presenta estas duraciones en el intervalo de 90 minutos en promedio.

b) **Espacio.**- Análisis basado en los planteamientos de David Bordwell. En un relato fílmico el espacio ésta constantemente presente, pues a lo largo de la narración cinematográfica se contiene la situación descrita (el cuadro de situación en el que se produce la acción), por lo tanto la información relativa a los puntos de espacio aparece dispersa en todo el filme. En el cine es muy difícil abstraer la acción de su

cuadro situacional, es decir, del cuadro especial en el cual se desarrolla cada uno de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia. El espacio escenográfico de una película se construye a partir de tres tipos de indicios: espacio de los planos, espacio del montaje y espacio del sonido. Cada uno de estos grupos implica también la representación del espacio en la pantalla o fuera de ella. Recapitulemos lo que dice Bordwell al respecto:

Espacio del plano. La construcción del plano se vincula con los objetos y las relaciones espaciales en las cuales intervienen los contornos (de las personas u objetos), las diferencias de textura, la perspectiva atmosférica, el prototipo del tamaño, la iluminación (luces y sombras), el color y el movimiento.

Espacio del montaje. El espectador construye el espacio entre planos basándose en la anticipación y la memoria, apoyándose en los esquemas causa/efecto y creando una idea general de lo que mira. Los cortes y orden que otorga el montaje (en las escenas y planos) favorecen el reconocimiento de los factores narrativos. El espacio de una serie de planos dependerá entonces del tipo de montaje y lo que éste pretende favorecer o resaltar en el filme.

Espacio sonoro. Los factores auditivos también construyen el espacio, pues la figura y el terreno de igual forma existen en el sonido. En la mayoría de las películas el habla parece ocupar el primer plano (ya que se procura que la voz de los actores sea muy clara), porque en la información espacial la vista es superior al oído en el sistema sensitivo humano.

- c) *Narrador.*- El análisis del narrador está directamente relacionado con los conceptos de punto de vista y subjetividad en los relatos fílmicos (¿cómo es presentado un evento?) desarrollados por Edward Branigan. Se inscribe también en un concepto abordado por el mismo autor cognitivista llamado: *conocimiento de procedimiento*, es

decir, la conciencia por parte del espectador del mecanismo del cine, sus habilidades para adentrarse en las formas de narrar del filme. Según el planteamiento de Edward Branigan, el narrador está directamente relacionado con el punto de vista; generalmente entendido como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional.

d) *Personajes*.- Esta parte del análisis también se basa en los postulados de Edward Branigan. Aquí se aborda el conocimiento declarativo, lo que los personajes informan al espectador, que es la parte que proporciona la lógica interna de la historia narrada en el filme. Branigan coloca el concepto de subjetividad en relación directa con el punto de vista en su sentido más estricto, al hacer depender ese concepto del modo en que se relacionan las coordenadas espaciales con el personaje en cuanto origen de esa percepción espacial. Así la subjetividad se concibe como “una instancia específica (o nivel de narración) donde lo que se dice es atribuido a un personaje en el relato y recibido por nosotros como si estuviésemos en la posición del personaje”⁷⁵. Branigan señala una sucesión que recoge las posibilidades de subjetivización del relato fílmico, siempre en función del punto de vista y en relación con tres parámetros distintos: 1) condición mental del personaje; 2) encuadre, con respecto al personaje como punto de origen; y 3) tiempo, de la visión de este personaje.

e) *Lenguaje*.- A partir del reconocimiento de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales establecidas en la década de 1940 en el cine estadounidense (conocido como el cine clásico) es posible reconocer también sus respectivos antecedentes y variantes, así como las rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista (conocidas como cine moderno). La presencia simultánea o alternada

⁷⁵ Branigan, Edward (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlín, New York, Amsterdam: Mont Publishers, p. 73.

de estas convenciones corresponde a lo que conocemos como cine posmoderno. A continuación presento una breve descripción de los elementos distintivos de cada tendencia.

1. *Cine clásico.*- Inicia con una narración de lo general a lo particular (de Plano General a Primer Plano), se plantea una intriga de predestinación, la imagen es representacional o realista, el sonido cumple una función didáctica, es decir acompaña a la imagen, la edición es causal, el espacio acompaña al personaje, la lógica narrativa se basa en eventos secuenciales o mitológicos, se apoya en las fórmulas genéricas (western, comedia, musical, ciencia ficción, terror, film noir, etc.), los intertextos son implícitos, la ideología presupone la existencia de una realidad representada por la película (Representación), tiene un final epifánico: una verdad resuelve todos los enigmas.
2. *Cine moderno.*- Inicia con una descripción (de Primer Plano a Plano General), ausencia de intriga de predestinación, la imagen incluye el plano secuencia, la profundidad de campo y las corrientes vanguardistas como el expresionismo y el surrealismo; el sonido cumple una función asincrónica o sinestésica, es decir, precede a la imagen, su edición es expresionista, el espacio precede al personaje, se presenta una anti-narrativa (fragmentación, lirismo, etc.), el director precede al género, los intertextos son pretextuales, parodia y metaficción, la ideología es la indeterminación, la ambigüedad moral, el distanciamiento de las convenciones y la tradición (Anti-Representación), el final es abierto: neutralización de la resolución.
3. *Cine posmoderno.*- Inicia con la simultaneidad de narración y descripción, hay simulacro de intriga de predestinación, la imagen es autónoma y referencial, el sonido cumple una función itinerante, alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica, la edición es itinerante, el espacio fractal autónomo frente al

personaje, se presentan simulacros de narrativa y metanarrativa, recurre a fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos, los intertextos son architextuales, mataparodia y metalepsis, la ideología incluye simulacros de lo clásico y lo moderno (Presentación), el final es virtual: simulacro de Epifanía⁷⁶.

- f) *Género*.- Los géneros pueden definirse como modelos, formas, estilos o estructuras que trascienden los filmes particulares, y que gobiernan tanto la elaboración de los mismos por parte del realizador como su interpretación por parte del público. Si no es definido por la industria y reconocido por el público masivo, entonces no puede ser un género, pues los géneros cinematográficos por definición no son tan sólo categorías derivadas científicamente o construidas teóricamente, sino siempre certificadas por la industria y compartidas por el público. Para que se reconozcan como propios de un género, los filmes deben tener tanto un tema común como una estructura común: una misma manera de representar dicho tema.

El público reconoce sistemáticamente cada película como perteneciente al género en cuestión y la interpreta en consecuencia. Stephen Neale dice que la existencia de los géneros quiere decir que el espectador siempre sabrá, precisamente, que todo “saldrá bien al final”, que todo va a ser coherente, que cualquier amenaza o peligro en el proceso narrativo mismo será siempre vencida. Por ejemplo, un texto en el que se combinan dos géneros, digamos la comedia romántica y el reportaje documental, bien podría poner a los espectadores en un dilema. Mientras que un género parece garantizar la invulnerabilidad de los jóvenes amantes, el otro sólo ofrece como posibilidad la separación o la muerte⁷⁷.

⁷⁶ Zavala, Lauro. (2003). *Narrativa contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado. México. Agosto/Diciembre (Apuntes de Clase).

⁷⁷ Altman, Rick. (2000). “De qué hablamos cuando hablamos de género”, *Revista Estudios Cinematográficos* Número 19, junio-octubre de 2000, p. 12-24. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.

3.2 Desarrollo del Esquema de Análisis Narrativo de 3 actos (12 aspectos) de Edward Branigan y aplicación de mi propuesta de análisis.

3.2.1 El resplandor (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)



EL RESPLANDOR

(*The Shining*)

Director: Stanley Kubrick
País: Reino Unido
Año: 1980
Productores: Stanley Kubrick, Mary Lea Johnson, Martin Richards, Jan Harlan (prod. ejecutivo).
Producción: Hawk Films, Peregrine, Producers Circle, Warner Bros.
Guión: Stanley Kubrick y Diane Harrison (según la novela de Stephen King).

Fotografía: John Alcott.
Música: Wendy Carlos y Rachel Elkind.
Música no original: Gyorgy Litegi, Bela Bartok y Krzysztof Penderecki.
Diseño de producción: Roy Walker.
Dirección artística: Les Tomkins.
Montaje: Ray Lovejoy.
Duración: 119 minutos.

Intérpretes: Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny), Scatman Crothers (Hallorann), Barry Nelson (Ullman), Philip Stone (Grady), Joe Turkel (Lloyd), Anne Jackson (Doctor), Tony Burton (Durkin), Lia Beldam (mujer joven en el cuarto de baño), Billie Gibson (anciana en el cuarto de baño), Barry Dennen (Watson).

➤ *Sinopsis*

Jack Torrance se entrevista con Mr. Ullman, gerente del Hotel Overlook, quien lo contrata como vigilante para que permanezca en el hotel durante los meses de invierno cuando está cerrado por la nieve, aunque con la advertencia de lo difícil que puede ser soportar 5 meses de aislamiento. Torrance asegura no tener problema al respecto y comenta que es justo lo que necesita para terminar de escribir su último libro. Mr. Ullman le advierte de un asesinato perpetrado ahí por el vigilante anterior llamado Grady.

En casa de la familia Torrance, su esposa Wendy y su hijo Danny están esperando la llamada de Jack, confirmando que le han dado el empleo. Danny, que tiene poderes paranormales (una cierta capacidad de percepción para comunicarse por medio de la mente, así como visualizar eventos del pasado y del futuro, "*el resplandor*"), está conversando con el espíritu que lo habita, al que llama Tony, que se expresa hablando por su boca al tiempo que Danny dobla su dedo índice. Tony le advierte que no vaya al hotel. Danny tiene una visión de un aluvión de sangre que revienta las puertas de un ascensor y de dos niñas gemelas de aspecto inquietante.

Jack se dirige con su esposa e hijo al hotel, el gerente les espera y le muestra las instalaciones. Danny conoce al cocinero Dick Halloran y se comunica con él telepáticamente. Dick que también posee *el resplandor*, previene a Danny para que jamás entre en la habitación 237, pero no le explica por qué.

Un mes después de su estancia en el hotel, Jack comienza a padecer inquietantes trastornos de personalidad. Danny sigue teniendo las visiones de los aluviones de sangre y las gemelas. Jack tiene un encuentro con los fantasmas que habitan el hotel y ellos le incitan a que asesine a su familia. Los sucesos se precipitan y ahora Jack, ayudado por los espíritus del Overlook, persigue a Wendy y Danny con un hacha. Jack

sigue a Danny hasta el laberinto de setos, Danny logra escapar y regresa al hotel con Wendy.

Jack muere congelado en el laberinto. Vemos una fotografía en el salón "The Gold Room" fechada en los años veinte, al centro de la foto distinguimos claramente a Jack Torrance... *FIN*

ANÁLISIS SEGÚN EL ESQUEMA DE ANÁLISIS NARRATIVO DE TRES ACTOS (12 ASPECTOS) DE EDWARD BRANIGAN

Primer acto - Exposición



1) Quién

El protagonista - Jack Torrance. La película inicia con vistas aéreas de las Montañas Rocosas, en el estado de Colorado en Estados Unidos, perspectiva que se va cerrando hasta mostrar el automóvil en el que viaja Jack Torrance (Jack Nicholson). Lo vemos conducir en amplio tramo de carretera, pasar al lado de un lago y continuar alrededor de una montaña, al tiempo que los créditos aparecen de abajo hacia arriba. Durante el desarrollo de la película podremos identificar al personaje por la fuerza de sus expresiones y la característica mirada de esquizofrenia propia del actor, así como por su capacidad para transformar su rostro sereno en una mueca sarcástica que refleja locura.

2) Qué

Jack Torrance, quien se dirige a una entrevista de trabajo con Mr. Ullman, gerente del Hotel Overlook, constituye el primero de los 8 segmentos en que se divide el film, "LA ENTREVISTA". Se trata de contratar a un vigilante para que permanezca en el hotel en los meses de invierno, cuando está cerrado por la nieve; en total serán 5 meses de aislamiento, lo que puede ser difícil de soportar. Torrance asegura que eso no le preocupa, pues precisamente lo que necesita son 5 meses de tranquilidad para terminar su último libro. Ullman le advierte sobre lo que ocurrió en el caso de un vigilante anterior, llamado Grady: "Era un tipo perfectamente normal, pero al quedarse aislado en el hotel algo raro le ocurrió: mató a hachazos a su mujer y a sus dos hijas y luego se pegó un tiro".

Las cualidades paranormales de Dany le advierten que hay peligro en el hotel, a través de la visión de un aluvión de sangre que revienta las puertas de un ascensor, y de dos niñas gemelas de aspecto inquietante.

3) Cuándo, dónde

La historia se desarrolla en Estado Unidos, en los años ochenta. Tiene como escenario el interior del Hotel Overlook, situado en las montañas rocosas del estado de Colorado.

4) Por qué

En el segmento DÍA DE CIERRE (*Closing Day*) Jack se dirige con su mujer e hijo al hotel, donde pasarán solos los siguientes 5 meses. El director, Mr. Ullman, les enseña las amplias estancias, y el cocinero, Dick Halloran, les muestra la cámara frigorífica y la amplia despensa llena de comida para todo ese tiempo. Danny ya ha tenido otra vez la visión de las gemelas. Halloran llama a Danny "Doc", lo que hace que su madre le pregunte cómo sabe que en casa le llaman así, a lo que Dick contesta que quizás se lo haya oído a ella misma. La realidad es que Dick lo ha conocido por comunicación

telepática: en una conversación aparte con Danny, le cuenta que cuando era niño, a veces sostenía largas conversaciones con su abuela sin despegar los labios: a esa facultad la llamaban “el resplandor”, y hay más gente que la tiene; los que “resplandecen” pueden ver, además, cosas en el pasado o en el futuro. Dick también previene a Danny que jamás entre en la habitación 237, aunque se niega a decir por qué.

Segundo acto – Desarrollo

5) Nuevo carácter o nueva acción

Siguiendo el orden de los segmentos se presentan los siguientes acontecimientos que constituyen la nueva acción. UN MES DESPUÉS (*A Month Later*).- Encontramos ya a la familia Torrance plácidamente instalada en el Overlook, sin nada que hacer: Danny recorre los pasillos con su triciclo, Wendy invita a Jack a dar un paseo por el laberinto de setos, pero su marido se excusa diciendo que tiene que trabajar. Aún hace buen tiempo, y Wendy y su hijo se van a recorrer el laberinto mientras Jack pasa su tiempo indolentemente, haciendo rebotar una pelota en la pared. Las cosas empiezan a desviarse en la siguiente escena:

MARTES (*Tuesday*).- Danny pasa frente a la habitación 237, mueve la chapa de la puerta sin conseguir entrar, y vuelve a tener la visión de las gemelas. Jack continúa tecleando en su máquina de escribir, y Wendy se le acerca para preguntarle si ha escrito mucho. Esto ocasiona el primer roce en la convivencia del matrimonio en el hotel, pues Jack increpa a su mujer, afirmando que le distrae y con ello pierde el hilo de su trabajo, y le prohíbe que lo moleste mientras escuche el sonido de la máquina de escribir, o simplemente mientras él esté en su puesto de trabajo. Al quedarse solo, vemos en un primer plano que el rostro de Jack, luce ya como la cara de un loco.

SÁBADO (*Saturday*).- Ha comenzado a nevar. Las comunicaciones telefónicas se han cortado, y sólo es posible hablar con el exterior por una emisora de radio-aficionado. En

sus paseos en triciclo, Danny se encuentra a las gemelas, que le invitan a ir a jugar con ellas “para siempre”. Danny ve imágenes de las dos niñas muertas y descuartizadas.

LUNES (*Monday*).- Danny entra a buscar su coche de bomberos y ve a su padre sentado en la cama; Jack le dice que quisiera que estuviera a gusto en el hotel, y que se quedaran allí para siempre. La respuesta de Danny es preguntar a su padre: “¿Nunca nos harás daño a mamá ni a mí, ¿verdad?”. Los acontecimientos se precipitan en el siguiente segmento.

6) **Deus ex machina**

MIÉRCOLES (*Wednesday*).- Danny entra a la habitación 237, sale muy alterado y con el cuello rasguñado. Wendy le pide a Jack que vea que está sucediendo en esa habitación, porque cree que no están solos. Jack entra a inspeccionar la 237 y ve a una mujer joven en la bañera, desnuda. Cuando se acerca a ella y la abraza, descubre que en realidad es una vieja con el cuerpo putrefacto. Huye y no le menciona nada a Wendy. Mientras tanto, en su casa de Miami, Dick ha recibido una comunicación telepática de Danny, que está en peligro, y llama por teléfono, interesándose por pedir una conferencia con el Hotel Overlook, pues con la tormenta de nieve que anuncia la TV, y al vivir allí una mujer y un niño pequeño, desea comprobar que todo vaya bien. Le comunican que las líneas están cortadas por la nieve, pero que se puede contactar por radioteléfono; para ello llama al servicio forestal, donde le prometen que se pondrán en contacto con el Overlook. Suena el radioteléfono, está llamando el servicio forestal, y Jack lo inutiliza, dejando así al hotel incomunicado con el exterior. Al no recibir respuesta a su petición, Dick toma el avión hacia Colorado.

Jack escucha la llegada de un coche oruga por la nieve, es Dick Halloran, el cocinero, que llega a ayudar a Danny. Jack sale por Dick olvidando por unos instantes a Wendy. Dick entra en la casa preguntando en voz alta si hay alguien, lo que ayuda a que Jack le

localice fácilmente, y le mate de un hachazo. Wendy y Danny logran escapar en el coche oruga en el que llegó Dick.

La llegada de Dick es una intervención inesperada que permite que Wendy y Danny salven la vida. Primero porque distrae por unos instantes a Jack, permitiendo que Wendy salga del lugar en donde la tenía acorralada y en segundo lugar porque les proporciona un vehículo ideal para escapar de esas montañas nevadas. Se trata de un *Deus ex machina*, porque aunque Dick es asesinado, su llegada constituye un evento afortunado para los personajes en peligro: Wendy y Danny. Que finalmente logran escapar de Jack, quién muere congelado. Con este hecho se reestablece el orden y se da paso a la resolución del conflicto.

7) La trama o argumento secundario

Se presenta desde el principio con la insinuación de algo sobrenatural que invade el ambiente del Hotel Overlook, por los acontecimientos tétricos que se han desarrollado en ese lugar, se esboza con las visiones de Danny y los aluviones de sangre que salen del elevador, o la inquietante visión de las gemelas que lo invitan a jugar “para siempre”, pero es evidente desde el siguiente segmento:

MIÉRCOLES (*Wednesday*).- Se presenta un cruzamiento del umbral, porque los personajes atraviesan el mundo de lo real a lo onírico y extraño. Se pasa de lo normal a lo que empieza a dibujarse como paranormal. En este momento, ya se habló del “Cuarto 237” y Danny ya ha visto varias veces, a las gemelas. Se conforman los aliados y los enemigos. Mr. Halloran se convierte en el cómplice de Danny, y, por asociación, también de Wendy. Jack se conforma como enemigo de su familia y, a su vez, tendrá como aliado de su locura al cantinero Lloyd y a Mr. Grady. Aparecen también otras compañías, que serán los fantasmas o las personas que se encuentran en el salón de fiestas en los 20’s. En este punto me gustaría resaltar la función de las gemelas, ya que juegan un papel en tres tiempos:

Pasado.- Un evento fatídico, su muerte sangrienta, a manos de su padre.

Presente.- Llaman a Danny a la otra esfera, a través de sus apariciones.

Futuro.- Reflejan el posible destino de Danny, que está en peligro de morir como ellas, descuartizado a manos de su padre.

La mujer en la tina es una sombra, se trata de la transformación de una joven hermosa y deseable (rival de Wendy , por ser la esposa de Jack), en una horrible muerta putrefacta (reflejo de la rivalidad entre la locura y la cordura en torno a Jack). Existe una jornada de regreso al presentarse un contra ataque de Wendy y Danny hacia Jack y su locura. Una defensa respecto al otro mundo. Existe una persecución por parte de la muerte hacia Wendy dentro del hotel y otra de Jack hacia su hijo, cuando se encuentran en el laberinto.

8) Argumento moral

MIÉRCOLES (*Wednesday*).- Mientras Danny está jugando con sus coches, le llega rodando una bola. La puerta de la 237 está abierta. Poco después, Wendy, mientras revisa las calderas del hotel, oye los gemidos de Jack, que está dormido y sufre una pesadilla: Wendy le despierta, y Jack le cuenta que había soñado que mataba a su mujer y su hijo, y los cortaba en trozos. Mientras Wendy intenta consolarle, llega Danny con el cuello lleno de arañazos. Wendy se indigna contra Jack, pensando que él se lo ha hecho.

Jack recorre un pasillo, boxeando contra el aire, y entra en una sala que lleva el título "The Gold Room". Es la amplia cafetería (y salón de baile, en otros tiempos) del hotel, ahora sin uso hasta que vuelva a abrir. Allí Jack dice que tiene tanta sed que por una cerveza daría su alma y, como en las viejas historias de Fausto, al conjuro aparece el diablo, esta vez materializado como Lloyd, el barman del hotel. Jack le cuenta a Lloyd lo mucho que quiere a Danny, pero que "esa puta" (Wendy) nunca le ha perdonado que tres años atrás lesionara "accidentalmente" a su hijo, al levantarle del suelo de un tirón.

Wendy entra en la cafetería buscando a Jack; Danny le ha contado que los arañazos no se los hizo su padre, sino una mujer de la habitación 237 que intentó estrangularle. Por tanto, Wendy supone que hay más gente en el hotel. Jack entra a inspeccionar la 237 y ve a una mujer joven en la bañera, desnuda. Cuando se acerca a ella y la abraza, descubre que en realidad es una vieja con el cuerpo putrefacto. Huye rápidamente y cierra la puerta con llave. Más tarde le dice a Wendy que no vio a nadie en la habitación, y que los arañazos se los habrá hecho el propio Danny. Wendy insiste en llevar a su hijo fuera del hotel para que lo vea un médico, y esto provoca otra explosión de ira de Jack, que argumenta que si abandonan el hotel perderá su empleo.

Jack vuelve al salón, ahora lleno de gente (!), donde le atendió Lloyd. Todos están vestidos de etiqueta, a la moda de los años 20. El barman le dice que está invitado, pues “su dinero no vale aquí”. No es asunto suyo saber quién le invita. En esto, Jack tropieza con un camarero, que le derrama bebida por su cazadora y, excusándose, le dice que vayan a los servicios y allí le limpiará con agua. En los servicios, Jack reconoce quién es el camarero, es Delbert Grady, el vigilante del hotel que asesinó a su mujer y sus hijas y luego se suicidó; Grady dice no recordar que él hubiera sido el vigilante, y le dice a Jack una frase memorable: “Siento mucho disentir. Usted es el vigilante. Usted siempre ha sido el vigilante, lo recuerdo bien, yo he estado aquí siempre”. Jack tiene una conversación con él y como consecuencia sale dispuesto a matar a su hijo y su esposa.

Por su parte, Wendy, armada con un bate de béisbol, acude al lugar de trabajo de Jack para espiar qué escribía. Ante su horror, ve cientos de folios que constan de una única frase, repetida interminablemente, eso es todo lo que ha estado escribiendo, y para lo que pedía que no se le molestara. La frase que aparece originalmente en la película es *“All work and no play makes Jack a dull boy”*, es decir, *“Todo trabajar y no jugar hacen de Jack un chico aburrido”*, que en inglés es una frase hecha; para el doblaje español se buscó un proverbio equivalente en castellano, y en las hojas que ve Wendy se lee una y otra vez la frase *“No por mucho madrugar amanece más temprano”*.

En esto llega Jack amenazante, y pregunta a Wendy si le gusta lo que escribe. Ella retrocede, aterrorizada, y él avanza preguntándole si no quería que hablaran de Danny, de llevarle a un médico. Jack empieza a reprocharle que se preocupe sólo de su hijo y no de él, de sus responsabilidades con quienes le emplearon (aunque el discurso parezca de cierta coherencia, Wendy ya percibe la locura en Jack). Wendy retrocede subiendo una escalera de espaldas, suplicando a Jack que no le haga daño. Jack intenta quitarle el bate a Wendy y ella lo golpea y lo hace girar por las escaleras, le arrastra hasta la despensa del hotel y le encierra allí.

Tercer acto- resolución

9) “Breather” scene

Se trata de un filme que combina el suspenso y el terror, motivo por el cual se presenta una escena de relajación (Breather Scene) antes de una escena de mucha tensión, marcando una tendencia de picos (relajación-tensión) durante toda la historia.

La película inicia con una **escena tranquila**, mostrando vistas aéreas de las Montañas Rocosas, en el estado de Colorado en Estados Unidos, perspectiva que se va cerrando hasta enfocar el automóvil en el que viaja Jack Torrance, quien conduce en un amplio tramo de carretera, disfrutando de una extraordinaria vista de un lago y unas montañas nevadas. La música de esta escena será la melodía con que identifiquemos el resto de las escenas de terror, pero para este momento (como espectadores) lo desconocemos. A esta escena le sigue el primer segmento: LA ENTREVISTA en donde se presentan algunos argumentos que predisponen al espectador para escenas de asesinato. Ambos son el precedente del **primer pico de tensión** en el film, pues Kubrick nos muestra por primera vez las cualidades paranormales de Danny, que le advierten del peligro que hay en el hotel, a través de la visión de un aluvión de sangre que revienta las puertas de un ascensor, y de dos niñas gemelas de aspecto inquietante.

En el DÍA DE CIERRE (*Closing Day*) se corta la tensión de las fotografías anteriores y se da paso a una **puesta en escena con lugares y conversaciones cotidianas** en las que, junto con los protagonistas del film, conocemos las instalaciones del imponente Hotel Overlook, mismas que serán escenario de hechos sangrientos, pero que en esta escena se presentan como el contexto de la historia. Se ofrecen en los diálogos algunas pistas de lo que pasará en el hotel, mismo que esconde un misterio que hasta el momento sólo conocen Danny y Dick Halloran, quienes comparten esa facultad paranormal llamada “el resplandor”. Dick el cocinero, plantea las cualidades de este don a través de una metáfora en la que le explica a Danny, que ellos pueden apreciar lo que los demás no perciben, que ellos sienten cuando en un lugar ha sucedido algo, como si reconocieran un olor a quemado aun cuando no hay rastros de fuego. En este ambiente de suspenso se desarrolla el capítulo titulado por Stanley Kubrick como UN MES DESPUÉS (*A Month Later*), en donde la aparente tranquilidad y calma de la familia Torrance nos produce el sentimiento contrario, poniéndonos en alerta. Aquí se desarrolla el **segundo pico de tensión** que inicia cuando Danny pasa frente a la habitación 237, y vuelve a tener la visión de las gemelas; Jack discute con Wendy y se muestra muy perturbado. La tensión va en aumento cuando Danny en sus paseos en triciclo se encuentra con las gemelas, quienes lo invitan a jugar con ellas, seguido de la imagen que muestra a las dos niñas muertas y descuartizadas. La narración se mantiene con un tono de suspenso cuando Danny entra a la habitación 237, sale muy alterado y con el cuello rasguñado. Wendy culpa a Jack de lo que le sucedió a Danny.

Se presenta una **momento de aparente tranquilidad** cuando Jack entra a “The Gold Room”, la amplia cafetería (y salón de baile, en otros tiempos) del hotel, y conversa con Lloyd, el cantinero. Seguido del **tercer pico de tensión**, cuando Wendy va a buscarlo, porque Danny le ha contado que los arañazos no se los hizo su padre, sino una mujer de la habitación 237 que intentó estrangularle. Por lo tanto, Wendy supone que hay más gente en el hotel. Jack entra a inspeccionar la 237 y ve a una mujer joven desnuda en la bañera, cuando se acerca a ella y la abraza, descubre que en realidad es una vieja con el

cuerpo putrefacto. Jack vuelve al salón, ahora lleno de gente (!), tropieza con Grady, un camarero, que le derrama una bebida en su cazadora y, excusándose, le dice que vayan a los sanitarios y allí le limpiará. Jack tiene una conversación con él y como consecuencia sale dispuesto a matar a su hijo y su esposa. Wendy percibe la locura de Jack y le suplica que no le haga daño, pero al sentirse amenazada por él, lo golpea con un bate de béisbol y lo hace rodar por las escaleras, y aprovechando su inconsciencia lo encierra en la despensa.

10) Preparación para el conflicto

4 DE LA TARDE (4:00 PM).- Mientras piensa cómo salir del hotel, Wendy se encierra en su cuarto con su hijo, y se acuesta a dormir, agotada. Jack ha quedado encerrado en la despensa, pero Wendy no cuenta con la ayuda que le prestan los *seres* que habitan el Overlook. Delbert Grady llama a la puerta de la despensa y habla con Jack, le comunica que él y los demás piensan que debe someter a su mujer; Jack pide otra oportunidad, asegurando que esta vez no les defraudará, y se le concede. Grady le abre la puerta de la despensa.

11) Climax

Wendy duerme, su hijo está en vela y mientras el espíritu Tony le repite una y otra vez la palabra *REDRUM*; finalmente la escribe en la puerta con un lápiz labial, y la grita tan alto que su madre se despierta. Al ver la puerta reflejada en el espejo, *REDRUM* es *MURDER* (asesinato) leído al revés. Un aviso de lo que se va a producir de forma inminente. Fuera de la habitación está Jack con una gran hacha, tratando de echar la puerta abajo. Wendy y Danny se encierran en el baño, e intentan escapar por la ventana. Danny escapa, pero Wendy no cabe por tan estrecho hueco. Finalmente cede la puerta de la habitación, y Jack entra hacha en mano, buscando a su mujer y su hijo. Observa que la puerta del baño está también cerrada con pestillo, y comienza a derribarla a hachazos.

Dick ha recibido una comunicación telepática de Danny, que está en peligro, y llama por teléfono, interesándose por pedir una conferencia con el Hotel Overlook. Al no recibir respuesta a su petición, Dick toma el avión hacia Colorado. Llega en un auto oruga, baja de prisa y entre al hotel preguntando a gritos si están bien. Jack lo escucha y lo mata de un hachazo.

Al morir Dick, Danny grita por estar en sintonía con él, y así su padre le localiza escondido en el armario de la vajilla, de donde escapa hacia el laberinto de setos del exterior. Existe un montaje paralelo bajo un mismo ambiente de persecución. Danny es perseguido por Jack en el laberinto de setas; al mismo tiempo, Wendy trata de salir del hotel, mientras tiene encuentros con gente muerta.

Jack le persigue por el jardín, donde su fuerza tiene que medirse contra la inteligencia del chico, que tiene la idea de hacer desaparecer sus huellas, volviendo sobre lo ya pisado y luego escondiéndose a un lado. La estratagema consigue engañar a Jack, y Danny regresa al hotel, donde su madre ha entrado en contacto con los fantasmas que lo pueblan. Wendy y Danny escapan en el coche oruga en el que vino Dick. Mientras, Jack continúa aullando el nombre de Danny por el laberinto. Morirá congelado.

12) Equilibrio

Como rúbrica final, contemplamos una fotografía en el salón “The Gold Room”, que representa el baile del 4 de julio de 1921, es decir, mucho antes de que naciera cualquier personaje de esta historia. En el centro de la foto se distingue claramente a Jack Torrance, cobran así realidad las palabras de Grady: “Usted siempre ha sido el vigilante”. *FIN*

PROPUESTA DE ANÁLISIS

TIEMPO.- Acontecimientos simultáneos en la historia, presentación simultánea en el argumento. Dentro del Hotel Overlook, Wendy se encuentra con los fantasmas que lo habitan; fuera en el laberinto de setos, Jack persigue a Dany, ambos acontecimientos suceden de forma simultánea y es así como se presentan. Como si se tratara de un campo contra campo de interior/exterior.

ESPACIO.- *Espacio del plano:* En el interior iluminación cálida, en el exterior luces y ambiente frío, paisaje nevado, desolado. *Espacio del montaje:* Montaje paralelo, interior-exterior. *Espacio sonoro:* El sonido cumple una función didáctica. La música acompaña a la imagen, aumenta la tensión de manera proporcional a lo agudo del sonido. La música sube de tono cuando las escenas son violentas o angustiosas. En el interior del hotel silencio absoluto, escuchamos el eco de los pasos de Jack y la voz ronca de Dick: ¡Hello! ¿hay alguien en casa? así como el grito de Dany cuando Jack mata de un hachazo en el pecho a Dick.

NARRADOR.- Es un narrador omnisciente, la cámara muestra las escenas, sin otorgarle el punto de vista a ningún personaje; excepto en la escena en la que Jack intenta derribar la puerta del baño con el hacha, ahí se presenta una toma subjetiva del personaje de Wendy, pues vemos el rostro de Jack desde dentro del cuarto de baño.

PERSONAJES.- Encuadres, con respecto al personaje como punto de origen, pues la cámara sigue en todo momento los pasos de Jack y la huida de Wendy y Dany. Condición mental del personaje: Wendy intenta salir del hotel y observa a los fantasmas, primero se presenta un plano general seguido de un rápido acercamiento, zoom a una imagen impactante que dura un segundo, como en el caso de la habitación en la que se encuentra un hombre disfrazado de oso y otro recostado en la cama, y posteriormente cuando ve el cadáver de Dick.

LENGUAJE.- Se trata de una película *posmoderna*, pues combina la narración de hechos con la descripción a través de imágenes. Hay simulacro de intriga de predestinación (que Wendy y Dany mueran asesinados como las gemelas que fueron víctimas de su padre, el anterior guardia del hotel). Sin embargo logran escapar y el que muere es Jack. La edición es itinerante, recordemos el campo contra campo interior exterior. Recurre a fragmentos de géneros como el de terror y suspenso, mezclándolo con el estilo del director, Kubrick. Final abierto a diferentes interpretaciones cuando aparece la fotografía del 4 de julio de 1921 con Jack en el centro.

GÉNERO.- Podría inscribirse en el género de *terror*, aunque en la misma trama se haga una crítica los clichés propios de género, como mencionar que en ese hotel suceden cosas terribles porque fue construido sobre un cementerio, pretexto de muchas películas de terror para desencadenar el “poder” de los muertos y los asesinatos. Puede reconocerse entonces como un film de terror, por el tema, y el planteamiento de un mundo ficcional en el que los muertos (fantasmas) intervienen en las decisiones de los vivos. Recordemos que quien incita a Jack a matar a su familia es Grady, el antiguo guardia del hotel, y es también él quien le abre la puerta de la alacena a Jack, para que pueda salir y asesinar a su familia.



Hay simulacro de intriga de predestinación (que Wendy y Dany mueran asesinados como las gemelas que fueron víctimas de su padre, el anterior guardia del hotel) sin embargo logran escapar y el que muere es Jack.

Puede reconocerse como un film de terror, por el tema, y el planteamiento de un mundo ficcional en el que los muertos (fantasmas) intervienen en las decisiones de los vivos. Recordemos que quien incita a Jack a matar a su familia es Grady, el antiguo guardia del hotel, y es también él quien le abre la puerta de la alacena a Jack, para que pueda salir y asesinar a su familia.



3.2.2 Los puentes de Madison, (*The bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995)



LOS PUENTES DE MADISON

(*The Bridges of Madison County*)

Director: Clint Eastwood
País: Estados Unidos
Año: 1995
Productores: Clint Eastwood y Kathleen Kennedy para Amblin/Malpaso
Guión: Richard LaGravenese,
basado en la novela homónima de Robert James Waller
Fotografía: Jack N. Green
Música: Lennie Niehaus ("Doe Eyes" de Lennie Niehaus y Clint Eastwood)
Escenarios: Jeannine Oppewall
Montaje: Joel Cox
Idioma: Inglés
Color: Technicolor
Duración: 135 minutos
Interpretes: Meryl Streep (Francesca Johnson), Clint Eastwood (Robert Kincaid), Annie Corley (Carolyn Johnson), Victor Slezak (Michael Johnson), Jim Haynie (Richard Johnson), Sarah Kathryn Schmitt (Carolyn joven), Christopher Kroon (Michael joven), Phyllis Lyons (Betty), Debra Monk (Madge), Richard Lage (Abogado), Michelle Benes (Lucy Redfield).

➤ *Sinopsis*

Madison County, Iowa. Los hermanos Carolyn y Michael Johnson, convocados por un abogado, se quedan sorprendidos al conocer la última voluntad de su madre Francesca, que ha dispuesto que sus cenizas sean diseminadas desde el puente cubierto de Roseman. Carolyn encuentra en un baúl el diario de su madre, junto a una serie de recuerdos maternos. A través de su lectura inicia el *flashback* que cuenta la historia de Francesca y su amante Robert Kincaid, interrumpido dos veces para mostrar las reacciones de los hijos.

En 1965 Richard Johnson, un buen hombre, casado con Francesca, se marcha con sus hijos a una feria de ganado, dejando a Francesca sola en casa. Poco tiempo después un fotógrafo del *National Geographic*, Robert Kincaid, se detiene con su camioneta para pedir información. Está buscando los antiguos puentes cubiertos típicos de la zona, sobre los que está realizando un trabajo. Francesca acepta acompañarlo hasta el lugar. A partir de ese momento Francesca se involucra sexual y sentimentalmente con Robert y viven cuatro apasionados días. Pero la mañana del cuarto día estalla la crisis. Robert, que jura no haber experimentado nunca sentimientos tan profundos, propone a Francesca que se escape con él; pero ella le acusa de egoísmo y de tratarla como a una de tantas mujeres que conoce por todo el mundo. Robert se marcha. Poco tiempo después vuelve la familia de Francesca, alegre por una vaca premiada.

Al día siguiente Francesca y su marido se van al pueblo de compras. Francesca ve a Robert bajo la intensa lluvia: su mirada dice que la propuesta sigue en pie. Ante un semáforo, la camioneta de los Johnson se detiene detrás de la de Robert. La mano de Francesca tiembla sobre el picaporte, pero al final renuncia. Su marido no se entera de la situación.

Pasan los años. Francesca recibe cartas de Robert y se suscribe al *National Geographic*, pero no vuelve a verlo. Richard muere sin sospechar nada, excusándose por haberle procurado una vida tan gris. Francesca decide ponerse ahora en contacto con Robert, pero descubre que ha muerto: su abogado le entrega todos sus bienes, incluido un libro de fotografías, y una carta, en la que dice haber dispuesto que sus cenizas fueran diseminadas desde el Roseman Bridge. Alba. La lectura del diario ha terminado. Inspirados en la experiencia materna, Carolyn y Michael, cuyos matrimonios están en crisis desde hace tiempo, deciden arreglar sus problemas. Después, todos juntos, desde el Roseman Bridge, esparcen al viento las cenizas de Francesca. *FIN*

ANÁLISIS SEGÚN EL ESQUEMA DE ANÁLISIS NARRATIVO DE TRES ACTOS (12 ASPECTOS) DE EDWARD BRANIGAN

Primer acto - Exposición



1) Quién

La heroína – Francesca Johnson.- Es una mujer madura, casada con Richard Johnson, con quien tiene dos hijos: Carolyn y Michael. La secuencia muestra a la familia Johnson a la hora del desayuno. Francesca prepara el desayuno, Richard y Michael se sientan a la mesa, empiezan a comer y solicitan todo tipo de objetos y alimentos a Francesca; Carolyn entra a la cocina y cambia la sintonía de la radio elegida por Francesca por una que toca *Rock and Roll*. Francesca los observa desayunar. Terminan el desayuno, se levantan y se despiden.

2) Qué

Richard Johnson se va junto con sus hijos a una feria de ganado en Illinois, dejando a Francesca sola en casa.

3) Cuándo, dónde

La historia se desarrolla en Madison County, Iowa, Estados Unidos, en los años sesenta. Tiene como escenarios la casa de Francesca Johnson, el Puente Roseman, la cafetería y la tienda de víveres del pueblo.

4) Por qué

Francesca Johnson está refrescándose en el picaporte de su casa. Llega en una camioneta Robert Kincaid, pidiendo indicaciones para llegar al Puente Roseman. Ella lo orienta con detalles un poco confusos y al final de su explicación se ofrece a ir con él para guiarle por el camino. Durante el trayecto tienen una agradable conversación y de regreso a su casa lo invita a tomar un poco de té helado y le propone que se quede a comer. Robert acepta. Aquí se dan una serie de pequeños detalles que atraen a Francesca. Robert no dejó que la puerta con tela de alambre golpeará, como todos lo hacían, sino que la cerró con suavidad. Ya en el patio, se había desnudado hasta la cintura usaba su camisa sucia como una combinación de esponja y toalla, ella lo mira desde su recámara y se siente atraída por él. En la cocina él se ofrece a pelar las verduras para que guise, la espera para sentarse con ella a la mesa, detalles sencillos que su familia nunca tiene con ella. Pasan una agradable tarde, él se despide y se va cuando ya ha caído la noche.

Francesca se siente atraída por Robert fundamentalmente porque ella tiene una vida gris e insatisfecha, y Robert representa la independencia, los viajes excitantes, la aventura, es decir, todo lo que no es Francesca, y de lo que carece en su matrimonio.

Segundo acto – desarrollo

5) Nuevo carácter o nueva acción

El mismo día en que Francesca conoce a Robert, decide salir por la noche en su camioneta hasta el Puente Roseman y dejarle a Robert una nota, en la que lo invita a regresar a su casa a cenar. “*Si quieres volver a cenar ‘al vuelo de las mariposas blancas’..., ven esta noche cuando termines. A la hora que quieras*”. Robert lee la nota y telefonea a Francesca, le comenta el incidente que ha visto en la cafetería con Lucy Redfield, la adúltera del pueblo, víctima de la humillación y la hostilidad por parte de los habitantes del pueblo. Francesca planea ese segundo encuentro, va al pueblo y se compra un vestido nuevo con un escote un poco atrevido para su forma de vestir habitualmente. Se arregla con esmero para la cena y durante esa velada después de un romántico baile en la cocina, hace el amor en su recámara con Robert durante toda la noche.

6) Deus ex machina

No está presente en el filme.

7) La trama o argumento secundario

Los hermanos Carolyn y Michael, convocados por un abogado, se quedan sorprendidos al conocer la última voluntad de su madre Francesca, que ha dispuesto que sus cenizas sean diseminadas desde el puente cubierto de Roseman. Carolyn encuentra en un baúl el diario de su madre, junto a una serie de recuerdos maternos. A través de su lectura inicia el *flashback* que cuenta la historia de Francesca Johnson y su amante Robert Kincaid, interrumpido dos veces para mostrar las reacciones de los hijos. Carolyn decide divorciarse después de veinte años de casada, pues se da cuenta que en su matrimonio nunca ha existido la pasión que su madre vivió durante cuatro días con Robert. Michael en cambio, decide recuperar su matrimonio, y se reconcilia con su esposa. Después, todos juntos desde el Puente Roseman esparcen al viento las cenizas de Francesca.

8) Argumento moral

La mañana del cuarto día estalla la crisis, Robert, que jura no haber experimentado nunca sentimientos tan profundos, propone a Francesca que se vaya con él, pero ella le acusa de egoísmo y de tratarla como a una de tantas mujeres que conoce por todo el mundo. Francesca argumenta que no deja a su familia por sus sentimientos de responsabilidad, porque sabe que el hecho de quitarles su presencia física, sería muy difícil para sus hijos, y sobre todo para su esposo, por la condena moral que harían los habitantes del pueblo, y argumenta que Richard no le ha dado ningún motivo para abandonarlo y destruirle la vida. Le confiesa a Robert que desea más que nada irse con él, pero que no puede dejar sus responsabilidades como madre y aquellos valores que desea legar a sus hijos. Por su parte Robert no dejará de demostrarle a Francesca que las certezas acontecen una vez en la vida, que no son transmisibles y que mucha gente muere sin conocerlas.

Tercer acto – Resolución

9) Breather scene

No está presente en el filme.

10) Preparación para el conflicto

Por la mañana se presenta una discusión en la cocina, Robert le habla de certezas a Francesca y ella decide no dejar a su familia. Robert se marcha, pero le dice a Francesca que estará en el pueblo algunos días más, por si ella lo piensa bien y decide a irse con él. Poco tiempo después vuelve la familia de Francesca, alegre por una vaca premiada. Francesca se refugia en sus actividades cotidianas para no pensar en Robert.

11) Clímax

Francesca y su marido se van al pueblo de compras. Francesca ve a Robert bajo la intensa lluvia, y sabe que la está esperando. Ante un semáforo, la camioneta de los Johnson se detiene detrás de la de Robert, quien mira a Francesca por el retrovisor de su

camioneta y realiza algunos movimientos que le traen recuerdos de los cuatro días que pasó con él, pero ella sólo resbala su mano del picaporte porque no tiene valor para dejar a su familia. Su marido ve que está llorando y desinteresado le pregunta que le sucede. Ella evade el cuestionamiento y él no se entera de la situación.

12) Equilibrio

Pasan los años. Francesca recibe cartas de Robert y se suscribe al *National Geographic*, pero no vuelve a verlo. Richard muere sin sospechar nada, excusándose por haberle procurado una vida tan gris. Francesca decide ponerse ahora en contacto con Robert, pero descubre que ha muerto. Su abogado le entrega todos sus bienes, incluido un libro de fotografías, y una carta, en la que dice haber dispuesto que sus cenizas fueran diseminadas desde el Roseman Bridge. Alba. La lectura del diario ha terminado. Inspirados en la experiencia materna, Carolyn y Michael, cuyos matrimonios están en crisis desde hace tiempo, deciden arreglar sus problemas. Después, todos juntos, desde el Roseman Bridge, esparcen al viento las cenizas de Francesca. *FIN*

PROPUESTA DE ANÁLISIS

TIEMPO.- Acontecimientos sucesivos en la historia, presentación sucesiva en el argumento. La lánguida escena en que Robert mira a Francesca por el retrovisor de su camioneta y ella que sólo resbala su mano del picaporte porque no tiene el valor para dejar a su familia. Duración de la escena breve, duración del argumento dramatizado. Robert en la camioneta de enfrente, que cuelga del retrovisor la cruz que ella le ha dado y espera que ella se reúna con él. ¿Durante cuanto tiempo permanece Robert detenido ante el semáforo?, realmente sólo 2 minutos, pero Eastwood prolonga los tiempos de la narración con la intención de dilatar también los sentimientos de sus espectadores.

ESPACIO.- *Espacio del plano:* Ambiente lluvioso y gris, que da la sensación de melancolía. *Espacio del montaje:* Tomas cerradas, campo contra campo de Francesca dentro de la camioneta mirando a Robert que se moja, y Robert bajo la lluvia mirando al interior de la camioneta a Francesca. *Espacio sonoro:* Sonido ambiente de lluvia, que es acompañado por una suave melodía de violines, en el momento en que Francesca voltea para ya no ver a Robert, se escucha un trueno, metáfora del dolor de los amantes que nunca volverán a encontrarse. Los parpadeos de las intermitentes de la camioneta de Robert, interpretados como la metáfora de los latidos de su corazón, son acompañados por la premura del claxon del esposo de Francesca, que le pide que avance. Banda sonora acompañada de la voz en *off* de Francesca que nos cuenta su sentir.

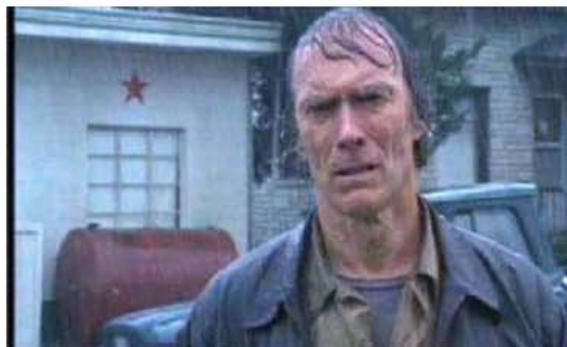
NARRADOR.- Se trata de un narrador omnisciente que nos está mostrando todos los aspectos de la historia. Clint Eastwood es el que está narrando de manera pausada como Robert y Francesca se encuentran por ultima vez, y la indecisión de Francesca para bajar de la camioneta de Richard, e irse con Robert

PERSONAJES.- Condición mental del personaje: Hay una toma fuera de foco, cuando Francesca está en el interior de la camioneta con Richard, y Robert la observa desde su espejo retrovisor. En realidad lo que presenciarnos es lo borroso del parabrisas por la lluvia, pero también es una interpretación de cómo miran Francesca y Robert, con los ojos llenos de lágrimas. Cuando vemos el retrovisor de la camioneta de Robert, sabemos que estamos viendo a través de los ojos de Francesca, que sigue con atención todos los movimientos de Robert, que están encaminados a recordar su primer encuentro, como último intento por convencerla de que se vaya con él.

LENGUAJE.- Se trata de una *película clásica*, pues inicia con una narración de lo general a lo particular, con un plano general del camino que lleva a casa de Francesca y después un primer plano de su pórtico. Las imágenes son realista, el sonido cumple su función didáctica de acompañar a la imagen, la edición es causal y la ideología de la época en que se sitúa la historia explica la realidad representada por la película, y tiene un final claro y cerrado.

GÉNERO.- Está inscrita en el género del *melodrama* tanto por el tema que aborda, como por el tratamiento que se le da. Es una historia de amor, llena de momentos emotivos y lágrimas, en donde el director le da la prioridad a los pequeños detalles y llena el film de metáforas sonoras y visuales para resaltar el contenido humano de la historia.

Tomas cerradas, campo contra campo de Francesca dentro de la camioneta mirando a Robert que se moja, y Robert bajo la lluvia mirando al interior de la camioneta a Francesca.



Los parpadeos de las intermitentes de la camioneta de Robert, interpretados como la metáfora de los latidos de su corazón, son acompañados por la premura del claxon del esposo de Francesca, que le pide que avance.

3.2.2.1 Los puentes de Madison, el Punto de Vista de Carolyn y Michael⁷⁸.

(The bridges of Madison County, Clint Eastwood, 1995)

ANÁLISIS SEGÚN EL ESQUEMA DE ANÁLISIS NARRATIVO DE TRES ACTOS (12 ASPECTOS) DE EDWARD BRANIGAN

Primer acto - Exposición



1) Quién

Los hermanos Carolyn y Michael.- Los hijos de Francesca y Richard Johnson.

2) Qué

Después de la muerte de su madre son convocados por un abogado para conocer la última voluntad de Francesca, que sus cenizas sean diseminadas desde el puente cubierto de Roseman.

3) Cuándo, dónde

A finales de los ochenta, en Madison County, Iowa, Estados Unidos. Tiene como escenarios la casa de Francesca, un hotel y el Puente Roseman.

⁷⁸ Respecto al film *Los puentes de Madison*, realice un segundo ejercicio de análisis al aplicar el esquema de los 3 actos y 12 aspectos de Edward Branigan al argumento secundario de la película, retomando uno de los conceptos centrales de este autor, el punto de vista (POV). Considere provechoso aplicar el esquema desde el punto de vista de Carolyn y Michael, los protagonistas del argumento secundario, para ejercitar la aplicación del esquema y los conceptos teóricos de Edward Branigan.

4) Por qué

El abogado y Carolyn están en casa de Francesca, esperando a Michael, quien llega acompañado de su esposa Betty. El abogado comienza la lectura del testamento y da a conocer la última voluntad de Francesca: que arrojen sus cenizas al Puente Roseman. Carolyn y Michael están sorprendidos por la petición de su difunta madre. Michael se muestra muy molesto *“Es una locura... Nadie quiere que lo incineren. No en mi familia”*, pues él siempre pensó que cuando su madre muriera debía ser enterrada en la tumba que estaba junto a la de su padre. La esposa de Michael demuestra cierto desprecio por la idea de que su suegra sea cremada y le comenta al abogado que posiblemente se trate de *“algo italiano”*, porque esa era la nacionalidad de Francesca. Carolyn es la única que se muestra un poco comprensiva, aunque conmovida por la petición de su madre.

Segundo acto – desarrollo

5) Nuevo carácter o nueva acción

Carolyn lee una carta que le entrega el abogado, es un mensaje de Robert Kincaid para Francesca en el que se hace explícito cuanto la amaba. Carolyn la lee de inmediato y le solicita a Michael que se queden sólo ellos dos; Michael le agradece al abogado y le pide a su esposa Betty que los deje solos, para terminar de ordenar las cosas de su madre. Cuando están solos, ella se dirige a la cocina y empieza a leer en voz alta la carta de Robert Kincaid. Michael se muestra realmente enfadado y le dice a Carolyn que no desea enterarse del engaño de su madre, que queme la carta.

Pero Carolyn continúa con la lectura y él sigue escuchando. Ambos se enteran de que Robert Kincaid murió en 1982 y que pidió que sus cenizas las esparcieran en el puente Roseman. En ese mismo sobre Carolyn encuentra la llave del baúl de los recuerdos y dentro una carta de Francesca, fechada en 1987. Ella continúa la lectura en voz alta, se trata de un mensaje en donde Francesca se despide cariñosamente de ellos, les dice cuanto los quiere y les revela su secreto, su romance con Robert Kincaid.

6) **Deus ex machina**

Carolyn encuentra en el baúl tres diarios de su madre, en donde describe puntualmente el romance que mantuvo con el fotógrafo de la *National Geographic*, Robert Kincaid, los cuatro días en que ellos y su padre Richard Johnson, se fueron a una feria de ganado en Illinois, dejándola sola en casa.

El descubrimiento y lectura de los diarios les permite conocer, a Carolyn y Michael, la importancia de cumplir la última voluntad de su madre y no sólo eso; les permite reflexionar sobre sus propias vidas, grises y tristes, como el matrimonio de su madre. Son conscientes de que ella soportó su matrimonio por el maravilloso recuerdo de su vida feliz y plena durante los cuatro días en que vivió con Robert.

7) **La trama o argumento secundario**

En 1965 Richard Johnson, un buen hombre, casado con Francesca, se marcha con sus hijos a una feria de ganado dejando a Francesca sola en casa. Poco tiempo después un fotógrafo del *National Geographic*, Robert Kincaid, se detiene con su camioneta para pedir información. Está buscando los antiguos puentes cubiertos típicos de la zona, sobre los que está realizando un trabajo. Francesca acepta acompañarlo hasta el lugar. A partir de ese momento Francesca se involucra sexual y sentimentalmente con Robert y viven cuatro apasionados días. Pero la mañana del cuarto día estalla la crisis. Robert, que jura no haber experimentado nunca sentimientos tan profundos, propone a Francesca que se escape con él; pero ella le acusa de egoísmo y de tratarla como a una de tantas mujeres que conoce por todo el mundo. Robert se marcha. Poco tiempo después vuelve la familia de Francesca, alegre por una vaca premiada.

Al día siguiente Francesca y su marido se van al pueblo de compras. Francesca ve a Robert bajo la intensa lluvia: su mirada dice que la propuesta sigue en pie. Ante un semáforo, la camioneta de los Johnson se detiene detrás de la de Robert. La mano de

Francesca tiembla sobre el picaporte, pero al final renuncia. Su marido no se entera de la situación.

Pasan los años. Francesca recibe cartas de Robert y se suscribe al *National Geographic*, pero no vuelve a verlo. Richard muere sin sospechar nada, excusándose por haberle procurado una vida tan gris. Francesca decide ponerse ahora en contacto con Robert, pero descubre que ha muerto: su abogado le entrega todos sus bienes, incluido un libro de fotografías, y una carta, en la que dice haber dispuesto que sus cenizas fueran diseminadas desde el Roseman Bridge. Francesca en su testamento incluye la misma petición que Robert, que su cenizas sean esparcidas en el Roseman Bridge.

8) Argumento moral

Michael desiste de seguir escuchando la lectura de los diarios de su madre. Carolyn sigue con atención y entusiasmo cada línea escrita por Francesca. Llega la noche y Carolyn aun está leyendo, sentada en el porche de la casa, mira una tarjeta que dice: "*Divorcio-Abogado*". Michael regresa a buscarla, viene del bar y trae una botella de whisky en la mano. Ambos han dejado de juzgar el pasado de su madre, ahora están preocupados por sus propias vidas, se cuestionan si sus matrimonios son lo que desean. Michael invita a Carolyn a dar un paseo para conversar, le dice que no es feliz con Betty, que ha tenido ganas de engañarla, pero no ha sido capaz de hacerlo. Pero ahora que conoce la historia de Francesca: "*Si mamá puede yo también*".

Carolyn le explica a su hermano que ella jamás pensó en el divorcio porque intentaba seguir el buen ejemplo de su madre, porque las mujeres decentes no se divorcian. Pero que se siente muy triste y frustrada porque en sus veinte años de matrimonio ella nunca se ha sentido tan amada como Francesca por Robert; que su esposo no ha sido capaz de hacerle el amor como par transportarla a Africa, como lo hizo Robert con Francesca.

Tercer acto – Resolución

9) Breather scene

Después de reflexionar sobre sus matrimonios, los hermanos Johnson tiene una conversación muy relajada, en donde Carolyn le comenta a Michael que ella siempre quiso viajar a París, para conocer lo que era el romance, sin saber que lo único que necesitaba era regresar a Iowa; *“Entre las idas a la escuela mi mamá era Anais Nin y nunca lo supimos”*, ambos sonríen.

10) Preparación para el conflicto

Ahora Michael es quien lee el diario. Michael y Carolyn brindan en la cocina, están pensando en recuperar sus vidas.

11) Clímax

Carolyn toma el vestido del baúl. Michael deja la casa de sus padres y se dirige al hotel en donde se hospeda su esposa Betty y sus dos hijos; llega y ella le pregunta en dónde ha estado, qué es lo que sucede. Él la lleva a la habitación continua y la abraza diciéndole que sólo desea hacerla feliz. Carolyn trae puesto el vestido que se compró Francesca para cenar con Robert, toma el teléfono y le marca a su esposo, Steve, y le dice que necesitan hablar.

12) Equilibrio

Carolyn decide divorciarse después de veinte años de casada, pues se da cuenta que en su matrimonio nunca ha existido la pasión que su madre vivió durante cuatro días con Robert. Michael en cambio, decide recuperar su matrimonio, y se reconcilia con su esposa. En el Roseman Bridge están la esposa y los hijos de Michael, la mejor amiga de Francesca, Lucy, Carolyn y Michael. Él esparce la cenizas al viento. *FIN*

3.2.3 Camino a casa (*Wo de fu qin mu qin*, Yimou Zhang, 1999)



CAMINO A CASA

(*Wo De Fu Qin Mu Qin*)

Dirección: Zhang Yimou

País: China

Año: 1999

Productor: Zhao Yu

Productor ejecutivo: Zhang Weiping

Guión: Bao Shi.

Fotografía: Hou Yong.

Música: Bao San.

Asia Aiyue Orchestra

Director de Arte: Cao Jiuping

Montaje: Ru Zhai.

Idioma: Mandarín

Color: Blanco y negro/Color

Duración: 100 min.

Intérpretes: Zhang Ziyi (Di Zhao de joven) Sun Honglei (Yusheng Luo) Zheng Hao (Changyu Luo) Zhao Yuelin (Di Zhao de mayor) Li Bin (Abuela).

➤ *Sinopsis*

Luo Yusheng, un hombre de negocios de éxito, regresa a su pueblo natal Sanhetun al norte de China, después de varios años, para asistir al funeral de su padre, el maestro de la escuela local. Su madre insiste en que el funeral se celebre en forma tradicional, a pesar de que los tiempos han cambiado.

Di, la madre de Yusheng, quiere que se lleven el cuerpo de su marido en procesión hasta el pueblo, pero es invierno y los caminos están cubiertos de nieve, y la mayor parte de los habitantes del pueblo y de los conocidos son ancianos, pues los jóvenes han viajado a la ciudad en busca de empleo, lo cual limita las posibilidades de traer en hombros el ataúd. Extrañado ante la insistencia de su madre, Yusheng comienza a recordar el noviazgo de sus padres, evocando las historias contadas cuando era un niño.

Su padre, Luo Changyu, llegó al pueblo como el nuevo maestro de la escuela cuando tenía sólo 20 años. Muy pronto se enamoró de Zhao Di, que solo tenía 18 años y era considerada la mujer más bella de la villa. Ella, apenas vio a Changyu, puso sus ojos en él y también se enamoró. Tras una separación que duró dos años, debido a asuntos políticos, se casaron y nunca volvieron a separarse.

Teniendo al frente sus recuerdos, Yusheng comprende que la voluntad de su madre debe ser respetada y que, además, debe cumplir el mayor deseo de su padre: dar clases en el colegio del pueblo durante un día completo. *FIN*

ANÁLISIS SEGÚN EL ESQUEMA DE ANÁLISIS NARRATIVO DE TRES ACTOS (12 ASPECTOS) DE EDWARD BRANIGAN

Primer acto - Exposición



1) **Quién**

Zhao Di, la doncella más bella de la aldea de Sanhetun, al norte de China, quién sólo tiene 18 años cuando conoce al que se convertirá en el amor de su vida, el maestro Luo Luo Changyu. La veremos en la trama secundaria como la anciana Di, madre del joven Yusheng, su hijo único.

2) **Qué**

Ella acababa de cumplir 18 años cuando el nuevo maestro de la aldea llegó en una carreta tirada por un caballo. Fue presentado como el nuevo maestro Luo Luo Changyu, que contaba con sólo 20 años. Di observa todos los detalles de la llegada del nuevo maestro a su aldea, y regresa emocionada a su casa, la abuela de Yusheng es invidente, porque cuando murió su madre lloró hasta quedarse ciega; pero aun así advierte la emoción de Di, así que le pregunta cómo es el nuevo maestro. Ella responde que es joven; su madre le cuestiona en dónde se va a hospedar, Di responde que se alojará en la presidencia municipal y que comerá con distintas familias cada día, a lo que responde que tendrá que hacer una buena comida cuando sea su turno.

La escuela no estaba construida cuando Luo llegó; el alcalde pidió ayuda a todos los hombres, pues de acuerdo con la costumbre de la aldea todo edificio nuevo debía tener colgado un manto rojo, *“el estandarte de la suerte”*, que debe ser tejido por la doncella más bella de la aldea. La tarea por supuesto fue de Di, la madre de Yusheng, labor en la que se esmeró durante días. Di usaba el viejo pozo, para pasar por la escuela en construcción y ver al nuevo maestro, aunque este pozo quedara más lejos de su casa. Otra costumbre cuando se construía un edificio nuevo, era que cada familia preparaba un platillo para dar de comer a los trabajadores. Di cocinó sus mejores guisos esperando que Luo comiera lo que ella preparaba. En ese tiempo las mujeres no participaban, porque se creía que su presencia era de mala suerte, así que sólo podían mirar a cierta distancia. Los hombres comían sin percatarse de quien había elaborado la comida. Di había terminado el manto, así que se apresuró a entregarlo. Lo recibió un joven de la aldea, a quién Di le preguntó si la comida le agradaba al maestro, el joven respondió que el maestro Luo podía elegir primero el platillo que quisiera.

Cuando la escuela estuvo terminada, todos se reunieron afuera a escuchar la primera clase. Para el resto del pueblo pasó la novedad, excepto para Di, que fue durante 40 años a escuchar a su gran amor.

Cada día al final de clases Luo acompañaba a sus alumnos a su casa. Di lo esperaba en el camino. Un día, Di cruza miradas con Luo, él se interesa en ella y le pregunta a sus pequeños alumnos cuál es su nombre, *“Zhao Di”*, le contestan y después entre risas, le gritan a Di que el maestro ha preguntado por ella.

3) Cuándo, dónde

El inicio del filme se presenta en el siglo XX, lo advertimos por el pavimento de la carretera. La camioneta que transporta a Yusheng hasta su aldea natal, Sanhetun al norte de China, así como por la vestimenta y un póster que está en una de las habitaciones de la casa de la anciana Di, un cromó de la última versión de la película

hollywoodense “*Titanic*”. En cuanto Yusheng comienza la narración de la historia de amor de sus padres, Luo y Di, con un *flashback* nos vamos directo al pasado de esa misa aldea, los años cincuenta, en la China rural, en donde se iniciaba la Revolución Cultural.

4) Por qué

Di se levanta muy temprano el día en que Luo irá a comer a su casa, y desde el alba prepara varios platillos. A la mesa: la madre de Di y Luo, él come mientras la abuela de Yusheng le comenta algunas cosas. Luo está observando en todo momento a Di, y disfrutando la comida. Y luego le dice a Di que la recuerda el día que llegó a la aldea, con su chaqueta roja; Di le pregunta si recuerda su sazón y si durante la construcción de la escuela, él alguna vez escogió el tazón que ella siempre llevaba. Se lo muestra, él lo toma, sonrío y le dice que sí, que recuerda los bocaditos de hongos y el plato. Ella le dice que le preparara más, que regrese, y él acepta.

Segundo acto – desarrollo

5) Nuevo carácter o nueva acción

Di está pelando ajos en la entrada de su casa. Lou está en el portal, y le llama con la mano, le dice que ha ido a despedirse porque tiene que regresar a la ciudad. Di pregunta en cuanto tiempo regresará a la aldea y él responde que en 27 días. Luo le obsequia un prendedor rojo, le dice que es para que combine con la chaqueta que usaba cuando la conoció. El alcalde y el hombre que conduce la carreta se llevan a Luo. Los hombres del pueblo murmuran que se lo llevaron por un problema político.

Di está en su casa, peinándose con el prendedor que le obsequió Luo, cuando escucha: “*El maestro se ha ido*”. Di se apresura, toma el tazón con los bocaditos de hongo y sale corriendo. Ve como la carreta se aleja por el camino y al correr por el bosque en el intento de tomar un atajo para alcanzarlo, cae y se rompe su tazón. Lloro desconsolada, levanta los trozos del plato y se angustia cuando no siente el broche en su pelo. De regreso a casa va buscando por el camino su broche. Durante días, Di recorrió el mismo

camino, tratando de encontrar el broche. Pasado el tiempo, un día que regresa afligida, lo encuentra justo en la entrada de su casa.

6) **Deus ex machina**

Se presenta en la trama secundaria. Yusheng ha regresado a su pueblo natal, porque le han avisado que su padre ha muerto. La voluntad de Di, su madre, es que desde el hospital traigan en hombros a su padre, para que recorra el camino a casa, como parte de una vieja tradición. Yusheng quiere complacer a su madre, pero la situación se complica porque en la aldea no hay adultos suficientes para cumplir con esa tarea, por lo cual él intenta convencer a Di, de que sería mas sencillo traer a su padre en auto o en un tractor.

Ese día por la noche, cuando la madre de Yusheng está tejiendo en el telar un manto para el ataúd de Luo, Yusheng entra al estudio y observa una fotografía del año en que sus padres se casaron, es una fotografía de Di y Luo en el camino. Esa fotografía es el *deus ex machina*, pues cumple con la función desencadenante de los recuerdos de todos los relatos que la gente del pueblo le contaba cuando era un niño, dando diversos detalles de la gran historia de amor de sus padres. Estos recuerdos lo animan, para seguir con el proyecto de traer a su padre en andas desde el hospital hasta la aldea, porque comprende lo importante que fue para ellos ese trayecto, su camino a casa. En ese momento de la narración de la película se presenta un flashback a color, de los recuerdos felices de Di y Lou, que da paso a la historia principal.

7) **La trama o argumento secundario**

Yusheng entra al estudio de su padre, y observa la foto del año en que sus padres se casaron. Inicia la narración de su encuentro acotando que su padre no era de la aldea, que llegó para enseñar. La historia del noviazgo de sus padres, dice Yusheng, es conocida por casi todos. *Flashbasck en color*, da paso a la historia principal de *Camino a*

casa: el romance entre Di y Luo. La historia secundaria es el regreso de Yusheng a su aldea natal para tomar la decisión de cómo se efectuará el entierro de su padre.

Vemos una camioneta que transita entre montañas y carretera nevadas, Yusheng nos cuenta que su padre murió repentinamente, la noche anterior, le avisó el alcalde. Luo era maestro, Yusheng su hijo único, y el único de la aldea que fue a la universidad. Yusheng está preocupado por su madre. Llega a la aldea. Entra a su antigua casa buscando a su madre y detrás de él entran también el alcalde y su tío Xia. Le explican a Yusheng que su padre quería reconstruir la vieja escuela, contaba con algunos materiales pero le hacía falta dinero, así que viajó a los alrededores tratando de conseguirlo, pero en el último viaje de regreso a casa lo atrapó una tormenta de nieve, lo llevaron al hospital y ahí le dijeron que tenía un problema en el corazón, trataron de salvarlo pero no sobrevivió.

Yusheng pregunta en dónde está el cuerpo de su padre, y su tío y el alcalde le informan que aún está en el hospital, y que la aldea quiere enviar un auto para traerlo de regreso y enterrarlo en su aldea. Yusheng está de acuerdo, pero le explican que su madre no lo está, pues ella desea que lo traigan en andas para que no olvide su camino a casa; quiere que traigan el ataúd a pie y ella quiere caminar con ellos, ya que es parte de una vieja superstición.

Yusheng acepta, pero Xia y el alcalde le plantean otro problema, pues a pesar de que todos lo quieren y lo respetan no hay quien cargue el ataúd, porque no hay jóvenes en el pueblo, ya que todos se fueron a trabajar a la ciudad y en la aldea están sólo los viejos y los niños, así que le dan una opción, traerlo en un tractor. Sacan el cuerpo del hospital. Ese día estuvieron en la ceremonia más de 100 personas, y el alcalde le dijo a Yusheng que eran alumnos de su padre, que al enterarse de su muerte todos regresaron, fueron de otros pueblos o de la ciudad, otros tantos no pudieron llegar por la tormenta. El alcalde le regresa su dinero a Yusheng, le dice que nadie ha querido aceptarlo, ni

siquiera los hombres que fueron contratados. Todos llevaron el ataúd en hombros, en gran procesión.

8) Argumento moral

Di, la madre de Yusheng, está llorando afuera de la vieja escuela. Él se la lleva a casa, la arropa. Di no quiere descansar, y le pide su viejo y destartado telar para hilar una manta para el ataúd de su padre. Él le pide que descanse, pero ella insiste en hacer el manto. Yusheng lleva a reparar el telar de su madre, *“Llevar a los muertos en andas es una vieja tradición”* le dice el carpintero que repara el telar, *“los que lo llevan gritan: este es el camino a casa, para que él recuerde su camino a casa. Nadie ha seguido esa costumbre desde la Revolución Cultural”*.

Di empieza a hilar. Durante la cena, Yusheng le comenta a su madre la opción que le han dado Xia y el alcalde, el cuerpo viajaría en el tractor y ellos irían a lado acompañándolo, pero ella insiste en que sea traído en andas por los hombres y continúa con su labor de hilar el manto.

Yusheng comprende que el camino es parte de la historia de amor de sus padres, que tiene un significado simbólico recorrerlo desde la ciudad hasta su aldea, entiende que su madre quiera peregrinar por última vez ese camino con su padre. Yusheng busca al alcalde y le dice que va a complacer a su madre, porque comprende lo que significa para ella traer el cuerpo de su padre en andas; le pide que alquile gente de otra aldea. El alcalde replica que es un camino largo, que necesitan 36 hombres, cigarrillos y vino para resguardarse del frío, y que en total serían unos 4,000 yuan. Yusheng le da 5,000 yuan.

Tercer acto – Resolución

9) Breather scene

El filme narra una historia de amor llena de detalles, se presenta una trama lenta, con *travellings*, tomas generales y planos detalle de los hermosos paisajes chinos y del rostro de Di; mismas que anteceden a las escenas clave en el desarrollo de la historia. La *primera breather scene* se presenta en las escenas en las Di pasa por el lugar en donde están construyendo la escuela, con el ingenuo pretexto de ir por agua la viejo pozo, propiciando así el encuentro con Luo. Después de varios días en los que se muestran estos recorridos y cómo Di prepara los alimentos que llevará a la hora de la comida a los trabajadores que construyen la escuela; finalmente terminan la construcción, y en uno de los paseos que Di acostumbra realizar alrededor de la escuela; se presenta un hecho importante, el maestro le pregunta a sus pequeños alumnos cual es el nombre de esa linda chica, los alumnos le informan al maestro, y Di tiene la oportunidad de intercambiar miradas furtivas con Luo, en este momento inicia un inocente romance entre ambos.

La *segunda breather scene* se presenta antes del clímax de la película, se trata de los ya mencionados *travellings* en los que vemos como Di recorre todos los días el camino por el que partió su amado Luo; y fundidos encadenados de los paisajes y el rostro de la protagonista, que muestra su nostalgia y soledad. Estos momentos de paz y música suave, anteceden a la escena en la que Di se enfrenta al crudo invierno y a una terrible nevada esperando en el camino a que Luo regrese.

10) Preparación para el conflicto

Llega el invierno, vemos el paisaje nevado. Un artesano ofrece por los caminos *arreglar cacharros*, la madre de Di le llama. Vemos el arte con que el anciano repara el tazón, mientras la abuela de Yusheng le explica lo valioso que es para su hija, porque allí comió el hombre que se ha ido y que ella ama. Di sigue triste imaginando la voz de Luo dando clases. La escuela está descuidada, Di va a reparar las ventanas con un poco

papel china, limpia los pupitres y el pizarrón. Ese día, Di se quedó sentada por horas en la escuela, el alcalde la vio, supo lo que eso significaba, y todo el pueblo se enteró. Para la aldea fue una sorpresa porque en esa época los matrimonios eran concertados y la libertad de enamorarse era desconocida. Este caso era algo nuevo para la aldea.

11) Clímax

El día 27, desde el amanecer, Di estuvo de pie en el camino, aún cuando nevaba, esperando que Luo regresara, como lo había prometido. Di enfermó de fiebre. Regresó a su casa, tomó su ropa para la nieve y comida y le dijo a su madre que iría a buscarlo a la ciudad. Caminó entre la tormenta, no llegó a la ciudad, se desmayó en el camino, alguien la vio y avisó al alcalde, quien junto con su tío la llevaron de regreso en una carreta.

12) Equilibrio

En la historia principal.- En su casa Di durmió durante 2 días seguidos, cuando despertó su madre le dijo que el maestro había vuelto, que había ido directamente a verla y que había pasado un buen rato a su lado, *“Regresó por ti”*. Di sale corriendo de su casa hasta la escuela, y en el transcurso va escuchando la voz de Luo dando clases a los niños. Cuando Di está en la entrada, varias personas del pueblo también están ahí, alguien le grita al maestro que Di ha ido a verlo, y él de inmediato sale a su encuentro. Esa misma noche, Luo tuvo que regresar a la ciudad, pues se había ido en secreto hasta la aldea cuando supo lo de Di. Por esa desobediencia estuvieron separados otros 2 años. El día que Luo finalmente regresó Di tenía puesta la chaqueta roja que a él le gustaba y lo estaba esperando en el camino. A partir de ese momento no volvieron a separarse.

En la historia secundaria.- Se cumple el deseo de la madre de Yusheng, y el cuerpo es llevado en andas desde la ciudad hasta la aldea. Di decide también el lugar de su sepulcro, y Luo es enterrado junto al viejo pozo que ya nadie usaba, para que desde esa colina pudiera mirar hacia la escuela. Los ahorros de Di y el dinero de Yusheng son

entregados al alcalde para construir la nueva escuela. Yusheng va con su madre a la vieja escuela donde dio clases su padre, y ahí le dice que su padre siempre anheló que él fuera maestro, para que un día ocupara su lugar, le pide que de un día de clases y después podrá regresar a su vida. Yusheng complace nuevamente a su madre y al día siguiente, muy temprano, se escucha su voz, leyendo las lecciones que su padre había escrito para su primer día de clases. *FIN*

Se restablece así el equilibrio inicial, pues Di aunque sufre la pena por la muerte de su esposo Luo, está tranquila porque los funerales se realizaron de acuerdo con la vieja tradición de llevar a los muertos en andas, algo que cobra un significado doble, pues por una parte es la creencia popular, y por la otra se convierte en un cierre simbólico de la historia de amor entre Di y Luo, ya que el camino que se recorre en la procesión funeraria, fue mismo en el que se desarrolló su romance de juventud, hecho que cambió sus vidas.

Yusheng consigue satisfacer las demandas de su madre, y también logra cumplir con la última voluntad de su difunto padre, al dar un día de clases en escuela del pueblo, leyendo las notas de aquel viejo libro que Luo escribió. Aunque de forma indirecta la muerte de Luo fue consecuencia de la búsqueda incansable de recursos económicos para reconstruir la vieja escuela; Yusheng también cumple con ese deseo de su padre, pues con el dinero que pensaba pagar el funeral, y que finalmente no fue necesario, puede hacer un importante donativo al alcalde de la provincia, para que se construya la escuela, saldando la deuda moral que tenía con sus padres.

PROPUESTA DE ANÁLISIS

TIEMPO.- Acontecimientos sucesivos en la historia, presentación sucesiva en el argumento. El fragmento analizado (clímax) se presenta en tiempo sucesivo, sin embargo se trata de un *flashback* externo (a color) porque se basa en la narración de Yusheng de la historia de amor de sus padres Di y Luo, que ocurrió antes del primer suceso representado en el argumento, el regreso de Yusheng a su pueblo natal para enterrar a su padre.

ESPACIO.- *Espacio del plano:* Aunque al parecer el color está vinculado con el presente y el blanco y negro con el pasado, aquí sucede lo contrario; las imágenes del presente son grises, como el estado de ánimo de Yusheng y la anciana Di que están tristes y de luto por la muerte de Luo. En cambio los *flashback* que narran la historia de amor entre Di y Luo están llenos de color, como si con el soporte de la cinta el director nos dijera que tiempos pasados fueron mejores. La iluminación es clara y marca el tiempo de espera de Di en el camino, desde la iluminación de amanecer hasta la penumbra del atardecer y la neblina de la tormenta de nieve que impide que Di llegue hasta la ciudad en busca de Luo. *Espacio del montaje:* Presencia de fundidos a disolución con cambios de matiz, como otra forma de expresar el tiempo de espera transcurrido. *Espacio sonoro:* La música de violines y flauta acompaña a la historia, proporcionándole intensidad a las imágenes.

NARRADOR.- Se trata de un narrador omnisciente que sabe qué va a suceder, se acompaña de la voz en *off* de Yusheng, que es quien cuenta la historia de amor entre sus padres. Pero no podría decirse que es el punto de vista de Yusheng porque él no lo vivió.

PERSONAJES.- Encuadre, con respecto al personaje como punto de origen: Di es el centro de la narración y la cámara le sigue, en el breve fragmento que aquí se analiza no

hay un punto de vista de ningún personaje, sino la narración en imágenes y voz en *off* de Yusheng, del día en que Di fue al camino a esperar a Luo.

LENGUAJE.- Se trata de una *película clásica*, pues la imagen es realista, el sonido cumple su función didáctica de acompañar a la imagen, la edición aunque incluye *flashback* no complica la historia, y esta es inteligible pues los *flashblack* son diferenciados del presente con un cambio de color en el soporte de la cinta. Los sucesos presentados en la historia se justifican con base en la ideología presentada por la película. Tiene un final que no deja lugar a la libre interpretación.

GÉNERO.- Está inscrita en el género del *melodrama* tanto por el tema que aborda, como por el tratamiento que se le da. Es la historia de amor entre el joven maestro Luo y la bella doncella Di, ambos jóvenes se ven imposibilitados para estar juntos durante 2 años, pero finalmente se casan y viven felices muchos años. La historia es narrada con una puesta en escena muy clásica, combinando planos generales con primeros planos de la bella actriz que interpreta a Di, y haciendo uso de largos *travellings*, con una buena fotografía e imágenes ralentizadas, para mostrarnos la intensa relación que mantienen los personajes.

Los *flashbacks* que narran la historia de amor entre Di y Luo están llenos de color, como si con el soporte de la cinta el director nos dijera que tiempos pasados fueron mejores.



3.2.4 El experimento (*Das Experiment*, Oliver Hirschbiegel, 2001)



EL EXPERIMENTO

(*Das experiment*)

Dirección: Oliver Hirschbiegel.

País: Alemania.

Año: 2001

Producción: Norbert Preuss, Marc Conrad y Fritz Wildfeuer.

Guión: Mario Giordano, Christoph Darnstädt y Don Bohlinger;
basado en la novela "The experiment - Black Box"

Fotografía: Rainer Klausnabb

Música: Alexander van Bubenheim

Montaje: Hans Funck

Idioma: Alemán

Dirección artística: Andrea Kessler

Vestuario: Claudia Bobsin

Decorados: Uli Hanisch

Duración: 120 min.

Intérpretes: Moritz Bleibtreu (Tarek Fahd, Prisionero n° 77), Maren Eggert (Dora), Christian Berkel (Steinhoff, Prisionero n° 38°), Justus von Dohnanyi (Guardián Berus), Oliver Stokowski (Schütte, Prisionero n° 82), Timo Dierkes (Guardián Eckert), Nicki von Tempelhoff (Guardián Kamps), Antoine Monot Jr. (Guardián Bosch), Wotan Wilke Möhring (Joe, Prisionero n° 69), Andrea Sawatzki (Dra. Jutta Grimm), Edgar Selge (Profesor Dr. Klaus Thon), Polat Dal (Prisionero n° 40), Stephan Szasz (Prisionero n° 53), Danny Richter (Prisionero n° 21), Ralf Müller (Prisionero n° 15), Markus Rudolf (Prisionero n° 74), Peter Fieseler (Prisionero n° 11), Thorsten Dersch (Prisionero n° 86), Sven Grefer (Prisionero n° 94), Lars Gärtner (Guardián Renzel), Markus Klauk (Guardián Stock), Ralph Püttmann (Guardián Amandy), Philipp Hochmair (Lars), André Jung (Ziegler), Uwe, Rohde (Hans).

➤ *Sinopsis*

Tarek Fahd, conductor de un taxi y periodista *freelance*, advierte en el periódico un anuncio en el que solicitan voluntarios para participar en un experimento psicológico por dos semanas. Él llega al lugar junto con un grupo de personas, los cuales son divididos en prisioneros y guardias según los dictados por un test psicológico que les fue aplicado previamente. En esta división se basa la simulación de la prisión y, en el juego de roles, Tarek es asignado como el prisionero n° 77. Inicialmente todos juegan y se tratan cordialmente, tanto los guardias como los prisioneros, pero dado el momento en el que se presenta una situación en donde los guardias deben mantener el orden, se presenta un cambio de actitud por parte de los guardias, que realizan acciones humillantes, violentas y brutales.

La noche anterior al día de reclutamiento en el edificio del experimento, Tarek, de camino a su casa, tiene un accidente automovilístico con Dora, una chica que enfrenta el luto por la muerte de su padre, que decide pasar la noche en el departamento de Tarek y tener relaciones sexuales con él.

Vemos la naturaleza humana, los perfiles de los prisioneros: el rebelde, el tímido, el silencioso, así como de los guardias y la forma en que hacen uso estos últimos del poder, cometiendo actos de crueldad. Con el tiempo las acciones gradualmente son más violentas en nombre del control y del orden entre los prisioneros, quienes experimentan la sorpresa de la realidad cuando se suponían que era un juego de roles.

En la prisión ficticia Tarek es secuestrado y atacado por los guardias, comandados por Berus, quien se ha convertido en su enemigo personal a consecuencia de su actitud rebelde y retadora. Tarek es amenazado, golpeado y humillado para que abandone el experimento, pero el prisionero n° 77 no cede ante la presión y permanece con el resto de los prisioneros.

Dora está intentando comunicarse con Tarek, y como no le es posible hacerlo por teléfono lo va a buscar a su departamento, en donde encuentra el documento que le indica su participación en el experimento. Va a verlo el día de visitas, y él con ayuda del guardia Bosch, intenta entregarle una carta en la que pide ayuda porque el experimento está fuera de control. Berus los descubre y habla con el resto de los guardias y los convence de que se trata de un complot, una prueba para ver como reaccionan ante situaciones extremas. Deciden intimidar a los prisioneros, golpean a Bosch, encierran a Tarek en una “caja negra” y matan al prisionero n° 82.

A partir de este momento se desata una serie de acciones violentas y fuera de control. Los guardias, haciendo uso de su poder y los golpes, someten a todos los prisioneros, quienes finalmente con ayuda de Tarek, su compañero de celda el Mayor Steinhoff y Dora, logran salir del edificio y quedar en libertad. Tarek viaja al mar con Dora. *FIN*

ANÁLISIS SEGÚN EL ESQUEMA DE ANÁLISIS NARRATIVO DE TRES ACTOS (12 ASPECTOS) DE EDWARD BRANIGAN BRANIGAN



Primer acto - Exposición

1) Quién

El héroe.- Tarek Fahd, un joven que maneja un taxi y trabaja de forma irregular en un periódico. Al involucrarse en el experimento se convertirá en el detonante de los

problemas en la prisión ficticia, pero será también el que intervenga al final para salvar a sus compañeros. En esos accidentados días también encontrará el amor, a Dora.

2) Qué

Inicia con el protagonista, Tarek Fahd, en el interior de su taxi, leyendo un anuncio en el periódico que dice: *“Se buscan hombres: Gane 4, 000 marcos en 14 días de experimento. En cárcel ficticia”*.

El experimento consiste en observar roles de comportamiento en una cárcel. A los participantes se les practican varios tests para conocer su perfil psicológico y asignarles el papel correspondiente: carcelero o prisionero. La Dra. Jutta Grimm les advierte a los hombres inscritos que durante el experimento perderán sus derechos civiles, y a nadie le parece un impedimento u objeción. Se inician las pruebas. Tarek tiene una breve entrevista con la Dra. Jutta; ella le informa que se presentarán situaciones psíquicas extremas durante el experimento, aunque también hace hincapié en que todo estará bajo control, pues serán vigilados por varias cámaras de vídeo las 24 hrs. En la siguiente prueba Tarek tiene la cabeza llena de tubos conectados a un aparato que mide sus reacciones ante la proyección de una serie de imágenes con una importante carga de violencia. Se hace evidente su claustrofobia, aunque él lo niega a la Dra. Jutta.

En la sala de redacción del periódico en el que laboró hace un tiempo, Tarek le vende al editor la historia en 10,000 francos, incluyendo fotos. Sale del periódico y se dirige a casa de un proveedor de tecnología, a quien le compra una cámara fotográfica que también graba vídeo, camuflada en forma de lentes.

3) Cuándo, dónde

En la Alemania del siglo XXI. En los siguientes escenarios: una avenida no transitada durante la noche, el edificio que alberga la prisión ficticia, el departamento de Tarek y breves vistas de la playa y el mar.

4) Por qué

En la sede del experimento el responsable de la investigación, el Profesor Dr. Klaus Thon, les da la bienvenida y les expone que cualquier tipo de violencia está prohibida y que quién la ejerza será expulsado inmediatamente. A continuación la Dra. Jutta nombra a los carceleros: Berus, Bosch, Eckert, Kamps, Renzel, Stock, Gläser y Amandy. Son conducidos a un gran salón en donde se visten con los uniformes de guardias. El Profesor Thon les dice que de ellos depende el experimento: *“su misión consiste en mantener el orden y la calma y en que se respeten las reglas”*. Desde este momento inicia el experimento, con los primeros ya en su papel de carceleros. El resto de los participantes del experimento toman el rol de prisioneros, y a Tarek le ha sido asignado el número 77.

PRIMER DÍA.- Carceleros (con uniformes), prisioneros (sólo con bata y sandalias) recorren el pasillo y reconocen el lugar. Ya en las celdas los guardias leen el reglamento de la prisión, en donde la regla número 6 indica que quien no acate las anteriores o las ordenes de los “señores carceleros” serán castigados, aunque no se especifica como o cuál será el castigo. Proceden a leer el número de los prisioneros y los encierran de tres en tres por celda. Se presenta el perfil de los personajes y la forma en la que responden a las mismas preguntas, los motivos que los llevaron a interesarse en el experimento, si han o no estado en la cárcel y a qué se dedican. Ese primer día todos ríen y cuentan chistes.

Los guardias no tienen control sobre los prisioneros. Tarek, el prisionero n° 77, es rebelde y realiza acciones que restan autoridad a los carceleros. Durante el desayuno el guardia Eckert le pide a Schütte, prisionero n° 82 que tome su leche. Schütte argumenta que no le gusta porque le hace daño, Eckert insiste porque es una regla. El 77 está grabando con sus gafas la situación, toma la leche que no ha querido beber el 82 y dice: *“uno a cero a nuestro favor”*.

En una habitación en donde se reúnen los carceleros, Eckert hace un número de imitación de Elvis, cantando y moviéndose como lo hacía el cantante de rock, y todos ríen. Kamps le hace ver a Eckert que no ejerció su autoridad con el 77. “Elvis” regresa a las celdas y le ordena al 77 que salga y haga flexiones. El 77 se niega; acto seguido Eckert le ordena el mismo castigo a sus compañeros de celda, los prisioneros n° 38 y n° 69.

Segundo acto – desarrollo

5) Nuevo carácter o nueva acción

SEGUNDO DÍA.- En el desayuno se repite la circunstancia de la leche entre el prisionero 82 y el guarida Eckert, quien le advierte que si no toma la leche tendrá que hacer flexiones. El 77 propone que todos hagan flexiones a cambio de que el 82 no tome la leche, y todos aceptan. En la inspección de camas Eckert, acompañado de Berus, desordenan la cama del 77 y le ordena que la acomode de nuevo; 77 lanza las frazadas al pasillo, engaña a los guardias y los encierra en su celda, mientras celebra bailando en el pasillo. Lidera a los presos que gritan como consigna que desean jugar baloncesto. Tarek graba dicha situación con sus lentes.

Berus llama a Bosch pidiendo ayuda. Los presos festejan y los carceleros tratan de mantener la calma y encontrar una solución sin recurrir a la violencia. El Profesor Thon, la Dra. Jutta y el resto del equipo a cargo del proyecto, observan la acción divertidos desde la habitación en donde se realiza el monitoreo de las cámaras.

El guarida Berus propone recurrir a la humillación para controlar la situación. Apagan las luces, regresan a las celdas y rocían a los prisioneros con los extinguidores contra incendios. Sacan sus camas al pasillo y los dejan desnudos encerrados en sus celdas. Berus se muestra satisfecho, recorre con una lámpara las celdas y observa los cuerpos desnudos y amedrentados de los prisioneros. El Profesor está sorprendido, pues sólo han pasado 36 hrs., desde que inicio el experimento.

6) *Deus ex machina*

Se presenta en el clímax de la película, cuando Lars, el supervisor de las cámaras de vídeo, se percata de que han golpeado a Bosch e intenta comunicarse por teléfono con el Profesor para pedir instrucciones. Los guardias lo secuestran. Bajan a las celdas, Berus le dice al 77 que habló con Dora y que está al tanto del complot. Lo golpea y lo mete a la caja negra. El 82 se enfurece por lo que le hicieron a su amigo e insulta a los guardias; Berus lo saca de su celda y le da un fuerte golpe en la cabeza con el tolete. El 82 cae al piso. Dora intenta comunicarse al edificio donde se lleva a cabo el experimento, nadie responde al teléfono. En las celdas todos están amagados, con la boca cerrada por un trozo de cinta y las manos sujetas por las esposas. El 82 sigue atado a una silla y sangra mucho.

Justo cuando pensamos que no hay forma de que Tarek (el 77) salga de la caja negra, él encuentra dentro de esta cámara de tortura un desarmador (objeto que cumple la función de *deus ex machina*). Controlando los efectos que la claustrofobia le causa, logra abrir la caja y salir dando tumbos, justo a tiempo para impedir que Eckert viole a la Dra. Jutta. Con ayuda del Mayor Steinhoff libera al resto de los prisioneros y logran escapar.

7) La trama o argumento secundario

La noche previa a que Tarek ingrese al experimento conoce a Dora, como consecuencia de un incidente automovilístico. Desde ese momento forma parte de su vida e intimidad. Se interesa tanto en él que le sigue la pista durante días y al final le ayuda a escapar del incontrolable experimento en la prisión ficticia.

Conduciendo su taxi, Tarek es embestido del lado derecho por un auto. Mira el retrovisor y baja a investigar si hay alguien herido. Al volante está una mujer que le explica que conduce el auto de su padre, que viene de su entierro. La lleva en su taxi hasta su departamento, conversan en el camino. En el departamento de Tarek Dora le

pide un sitio para recostarse y que se quede con ella. Ella se va antes de que él despierte y le deja una nota.

Vemos imágenes de gaviotas y playa. Dora está mirando fotos. *Flashback* de cuando estuvieron en el departamento de Tarek, haciendo el amor. Ella sola en la noche, y frente al mar, toma su teléfono móvil y le marca. Entra la contestadora, ella mira a las estrellas. De regreso en la prisión, los guardias ordenan a los prisioneros que recojan sus camas y les permiten que se vistan. En la ciudad Dora va al departamento de Tarek, e insiste tocando el timbre. Cuando ha decidido marcharse dejándole una nota en su buzón, el buzón se abre lleno de correspondencia y con las llaves del departamento. Ella entra y se pasea por las habitaciones.

Dora conduce su auto. *Flashback* Dora y Tarek platicando de sus experiencias con sus respectivos padres. Dora expresa que ella amaba a su padre porque le enseñó mucho y era muy inteligente. Tarek cuenta la anécdota de cuando tenía 8 años y su padre lo encerró en el cuarto oscuro. Explica aquí su claustrofobia. Dora sigue en el departamento de Tarek, observando y tocando todo. Esperando a que él llegue...

8) Argumento moral

DÍA TRES.- (El filme no lo indica con un rotulo, como en los días anteriores, pero sabemos que se trata del día 3 porque inicia con el desayuno). El prisionero 82 es obligado a tomar su leche; se pone mal y vomita. Los celadores son entrevistados y todos coinciden en que es necesario restablecer el orden y que es parte de las reglas. 77 le pregunta a 82 porque se inscribió en el experimento; 82 responde que ya lo había hecho en otras ocasiones, prestarse como conejillo de indias a cambio de dinero, porque tiene el sueño de comprarse un Ferrari amarillo. Tarek provoca a Berus diciendo que le excita la violencia, y que apesta.

38 descubre que los anteojos de Tarek son una vídeo cámara y le exige que le diga para quien trabaja, a lo que el 77 responde que para un periódico; pero él a su vez lo interroga diciéndole que está al tanto de que es un soldado y que quiere saber cuál es su nombre, división y rango. El 38 responde: Su nombre es Steinhoff, trabaja en la Fuerza Aérea, es Mayor, y su misión es observar y pasar un informe.

Tercer acto – Resolución

9) Breather scene

Se presenta en breves escenas que corresponden a la historia secundaria, del romance entre Tarek y Dora. Estas imágenes nos permiten escapar de la tensión presentada en pantalla dentro de la prisión, ya sea a través de un recuerdo de Tarek o Dora, o como acción simultánea a lo que está sucediendo dentro del edificio en el que se lleva a cabo el experimento.

10) Preparación para el conflicto

Tarek es secuestrado de su celda por los guardias, que lo llevan fuera del alcance de visión de las cámaras. Amagado y sentado en una silla le asfixian y es insultado. Berus lleva una máquina y le rapa el pelo, Eckert le sigue, le orinan y Berus le dice que ahora el que apesta es él, todos disfrutan y se ríen, excepto Bosch. Berus le advierte que no permitirá que sabotee el experimento y le exige que se retire.

DÍA CUATRO.- El Profesor Thon y la Dra. Jutta entrevistan a Tarek, quien afirma haberle solicitado a los guardias que le raparan porque le molestaba el pelo, y niega haberles solicitado a los guardias abandonar el experimento. El guardia Kamps da una nueva regla, si el 77 se extralimita lo pagara todos.

Los prisioneros son custodiados por los guardias, mientras escriben cartas a sus familiares y amigos. Se les advierte que la correspondencia será leída por ellos. Se presenta un ambiente de tensión. Eckert no permite la conversación entre el 77 y el 82.

Tarek oculta una hoja y un lápiz. Berus observa en todo momento al 77, quien como acto de rebeldía rompe la carta. El Profesor Thon y la Dra. Jutta ven la única cinta que tienen del ataque a Tarek, que hace explícita la lucha entre Tarek y Berus. El prisionero 69 se siente muy presionado y acosado por los guardias y solicita salir del experimento. El Profesor Thon y la Dra. Jutta le dicen que tomarán una resolución en 24 hrs. y le informarán si puede retirarse o no. 69 se angustia y regresa a su celda.

5:54 .- 69 está desnudo, castigado, de pie con un letrero humillante que dice “caguete”. En otra celda el 53 pierde el control y golpea la celda; llegan los guardias y les da de puñetazos a 2 de ellos. Berus toma su tolete y le pega, lo deja tirado en el piso. Tarek está grabando todo con sus gafas. La Dra. Jutta le sugiere al Profesor Thon expulsar a Berus para detener la violencia. El Profesor se opone y argumenta que necesitan a Berus y al prisionero Tarek (el 77), porque son factores dinámicos esenciales para el experimento. La Dra. habla con Berus y le advierte que si golpea nuevamente a alguien quedará fuera. Berus la ignora y le dice que ese es su trabajo y que lo hace para mantener el orden. En su celda el 77 sufre un ataque de pánico, el 38 lo ayuda.

11) Clímax

DÍA CINCO.- Día de visita. Berus lee públicamente la carta que el 82 le escribió a Tarek, se burla de él por no tener amigos, y le agrede diciéndole maricón. Tarek rompe la fila, Berus lo castiga y le ordena limpiar las letrinas con su uniforme. La Dra. Jutta solicita al Profesor detener el experimento; él se niega argumentando que faltan 9 días y podrán hacer importantes observaciones. Dora asiste a la visita. Bosch intenta entregarle en la cafetería la carta que le dio Tarek, pero Berus lo descubre e impide que le entregue la carta. Berus habla de un complot entre Bosch, Tarek y su novia; y de la intención de la Dra. Jutta de suspender el experimento. Berus convence al resto de los guardias que se trata de una prueba para ver como reaccionan antes situaciones extremas.

Tarek es encerrado en la caja negra. La Dra. Jutta es intimidada por Berus y Eckert, les advierte que el experimento se ha interrumpido, pero ellos continúan con la idea de que es parte del test y la obligan a desnudarse y ponerse el uniforme de prisionero. El Profesor Thon recibe la llamada de Lars. La Dra. es conducida a las celdas. Dora llega al edificio y se encuentra con Berus; la engaña y la encierra en una oficina, incomunicada. Eckert intenta violar a la Dra. Jutta. Tarek logra salir de la caja negra y detiene a Eckert con ayuda del Mayor Steinhoff. Tarek intenta ayudar al 82 y desesperado le da respiración artificial. El Mayor le dice que todo es en vano, que el 82 ha muerto. Inicia una persecución, los guardias intentan detener a los prisioneros en fuga. El Mayor Steinhoff y Tarek en la huida se dirigen a la facultad de medicina. Bosch se oculta en el baño y el resto de los prisioneros corren hacia el estacionamiento.

El Profesor Thom camina deprisa a las celdas, observa el desorden del lugar y la sangre junto a la silla en donde murió el 82; se encuentra de frente con Eckert, que porta una pistola, el Profesor le exige una explicación de lo que está pasando. Dora rompe la puerta, camina por los pasillos. Eckert le dispara en el rostro al profesor, quien cae al piso y se cubre la cara; Dora y Bosch escuchan el disparo. Eckert huye y en su camino encuentra a Bosch, quien corre para escapar chocando de frente con una puerta. Reacciona casi de inmediato, gira, toma un extinguidor de incendios y golpea en la cabeza a Eckert. Dora los encuentra y toma del piso la pistola que portaba Eckert.

77 y 38 se enfrentan a Berus y Kamp, se presenta una pelea entre ellos. Dora entra a la cocina en donde se suscitan los hechos y dispara al aire dos veces. Un guardia intenta quitarle el arma, y ella le da dos tiros en el abdomen. Berus trata de encajarle un cuchillo en el estómago a Tarek, pero él lo detiene con la mano. Berus reacciona un instante y culpa a Tarek de haber iniciado todo.

12) Equilibrio

Los prisioneros y la Dra. Jutta deambulan por el estacionamiento en silencio. Llega la policía al lugar. Los medios dan cuenta de los hechos: 2 muertos y 3 heridos graves, entre los que se encuentra el Profesor Dr. Klaus Thom, a cargo del experimento. Tarek y Dora sentados en la playa, mirando al mar. *FIN*

PROPUESTA DE ANÁLISIS

TIEMPO.- Acontecimientos simultáneos en la historia, presentación simultánea en el argumento. Se presentan diversos escenarios con los personajes del film, que finalmente confluyen en uno mismo. Por una parte los guardias y presos que están dentro de la prisión ficticia, en donde el experimento se ha salido de control. En el exterior, están Dora y el Profesor Thom Klaus, que intentan entrar a la prisión y ver que está sucediendo.

ESPACIO.- *Espacio del plano:* Al interior de la prisión las tomas están iluminadas con luz verde, y luz blanca, creando un ambiente hostil y frío. *Espacio del montaje:* Es un montaje paralelo. *Espacio sonoro:* La música cumple una función itinerante, alternativamente asincrónica y didáctica. Un ejemplo de asincronía es cuando se presentan escenas violentas de los guardias golpeando a los prisioneros y la banda sonora sube el volumen a una canción festiva, misma que se interrumpe para dar paso a una suave melodía de violines cuando el Mayor Steinhoff le dice a Tarek que Schütte está muerto.

NARRADOR.- En el clímax de esta cinta se presentan varios narradores, el omnisciente que cuenta la historia, y los subjetivos como las cámaras de monitoreo de la prisión, la cámara oculta que Tarek porta en la gafas y la perspectiva de los prisioneros y guardias. Así cuando vemos la escena a través de un monitor de televisión, sabemos que son las cámaras que vigilan a los prisioneros; cuando las tomas están sesgadas y en b/n son las

fotos o vidoefilmaciones que hace Tarek con sus gafas; y por último las tomas subjetivas que representan la mirada de los prisioneros o los guardias.

PERSONAJES.- Tarek por ser el protagonista de la historia, es el que nos narra subjetivamente gran parte del argumento. Desde su punto de vista miramos en blanco y negro cuando trae puestas sus gafas, y toma fotografías o vídeo con ellas. Cuando es sometido y castigado en la caja negra también tenemos tomas subjetivas de completa oscuridad que son sustituidas por imágenes con luz infrarroja, que dan la sensación de estar dentro de la caja como el personaje. Estas imágenes subjetivas son acompañadas por sonidos como la respiración agitada y el sonido del eco dentro de la caja.

LEGUAJE.- Se trata de una película *posmoderna* que hace uso del sonido itinerante, asincrónico o didáctico según lo requieran las imágenes para crear un efecto de choque, la edición es fragmentada, presenta un simulacro de final feliz, como en el cine clásico, al introducir una escena en la que Tarek está con Dora en la playa, aún cuando sabemos que no corresponde al resto de la trama .

GÉNERO.- Aunque su condición de película posmoderna no le permite inscribirse en un género preciso puede considerarse un *thriller*, pues combina el suspenso con el drama y una dosis de violencia cruda.



Al interior de la prisión las tomas están iluminadas con luz verde y luz blanca, creando un ambiente hostil y frío.

Tal como se había planteado al inicio del presente capítulo, se analizó un fragmento de cada una de las películas, teniendo como criterio de elección los momentos de la historia que corresponden al tercer acto – clímax, según el esquema de análisis de la historia desarrollado en 12 puntos, siguiendo el planteamiento de Edward Branigan, y su posterior desglose con las categorías que integran la propuesta de la inclusión de los aspectos estéticos en el proceso de percepción del espectador con el film. De lo anterior se derivaron las siguientes observaciones:

- Se confirma que aunque no fue la intención del presente trabajo, durante la investigación del contexto y el origen de las cuatro películas se evidenció que todas ellas tiene como antecedente un hecho real y/o una novela:

1) **El Resplandor** es la traducción del título original "*The Shining*", basado en la novela homónima de Stephen King, escritor que con los años se convirtió en el maestro del género de terror. El resplandor es la coadaptación de la novela de Stephen King, realizada por el director Stanley Kubrick, con la colaboración de una escritora profesional, Diane Johnson, que había publicado en 1974 una novela titulada *The Shadow Knows* (La Sombra sabe). Johnson y Kubrick se pusieron de acuerdo en el enfoque que le querían dar a la historia, y el rodaje comenzó en mayo de 1978.

2) **Los puentes de Madison** también es el título homónimo de la novela de Robert James Waller, basada en un hecho real, narrado por Carolyn y Michael, y en la información contenida en los diarios de Francesca Johnson, que se convirtió durante los noventa en un *best seller*; mismo que fue llevado a la pantalla por Clint Eastwood, respetando la historia desarrollada en la novela y rescatando detalles y diálogos, sobre todo los que Francesca escribió en su diario y que fueron manejados como voz en *off* en el filme.

- 3) **Camino a casa** es resultado de la colaboración del director del filme, Yimou, con su guionista habitual Bao Shi, que también es el autor de la novela en la que se basa la película. Quizá por la colaboración directa del escritor de la novela en la realización del guión, la historia de **Camino a casa** tiene el acierto del manejo del tiempo, pues se mantiene un ritmo pausado y lento durante toda la historia, aún en el clímax, una característica típica de la cinematografía de Yimou.
- 4) **El experimento** no es la excepción. Aunque no tuvo como antecedente directo una novela, como es el caso de los tres filmes anteriores, la película está basada en un famoso experimento realizado en los años setenta en la universidad norteamericana de Stanford, donde unos profesores de psicología encerraron en los sótanos de la facultad, convertidos en un simulacro de prisión, a un grupo de estudiantes voluntarios, incentivados económicamente, para que reprodujeran el esquema de las relaciones humanas en una cárcel. Se pidió a los que hacían de guardias que mantuvieran el orden y el control en las celdas sin recurrir nunca a la violencia. Pero al segundo día sobrevino un motín y al sexto, ante el siniestro cariz que tomaban los acontecimientos, la ayudante del director del proyecto, abortó el experimento. El director del film no hizo una evocación históricamente fiel de los hechos, pues trasladó lo que hace más de treinta años ocurriera en Estados Unidos a la Alemania de hoy, sin embargo la línea de la película sí respeta los tiempos y la esencia del acontecimiento.
- Lo anterior marcó la pauta para la selección de la metodología y su respectiva aplicación al análisis de los filmes, por tal motivo es que se desarrolló puntualmente el esquema de análisis narrativo de los tres actos 12 aspectos de Edward Branigan, porque rescata todos los elementos referentes a la narración. También se destacaron algunos aspectos del análisis narratológico de François Jost y André Gaudreault, respecto al punto de vista. Dichos análisis responden a la preeminencia de la narración como punto central de los films, y punto de partida de la tesis.

- Una de las observaciones que derivaron del análisis de la narración y las categorías propias del lenguaje cinematográfico es que el antecedente de la novela y la relación del film con los hechos reales cumplen una importante función en los sistemas cognitivos integrados en el pensamiento del espectador, lo que Bordwell denomina *universales contingentes*, que hace posibles convenciones artísticas que parecen naturales porque coinciden con las normas de percepción humana; que en los casos particulares de las películas que integran el corpus de análisis, son apoyados por la cercanía con los hechos reales y la costumbre de extraer significado de las obras literarias. Esto explica que el espectador se sienta cautivado por estos films y que además experimente diversas experiencias de tipo estético y sensible.

- La clasificación propuesta por Edward Branigan en su esquema de los tres actos y los 12 puntos, permitió la ubicación precisa de las escenas que considero condensan toda la historia, es decir, los fragmentos que se trabajaron con la sugerencia de análisis. Aunque en el filme se utilicen diversos recursos narrativos que varían según el género de la película y el estilo del director (como se puntualiza en el cuadro de análisis de este capítulo). El clímax de la historia contiene una carga importante de presentación de los acontecimientos, composición de imagen, función del espacio sonoro, y de montaje (edición), subjetivación de la narración y elementos clave que combinados y antecidos por los datos presentados en la narración inevitablemente llevan al espectador no sólo a entender la historia, sino a experimentar reacciones sensibles, a tener una respuesta ante la armonía estética de lo presentado en esos fragmentos del film.

- Aunque pudiera pensarse que la teoría que más se aleja de la experiencia estética es la Teoría Cognitiva, por centrarse en el aspecto racional y la inteligibilidad del film, esta investigación se apegó a ella teniendo como reto integrar los aspectos no desarrollados en sus postulados y entender no sólo el razonamiento de los

espectadores, sino cuáles son los elementos que están presentes en el film y que son la pauta para disparar experiencias estéticas y sensibles. Lo anterior no significa que esta investigación quiera clasificar los tipos de reacciones, como resultados de la exposición a un fragmento específico del film, porque sería incurrir en el terrible error de ajustar a un modelo la experiencia personal; por el contrario, lo que se pretende resaltar es que también podemos tratar de explicar las sensaciones estéticas presentes en el film, que serán resultados personales e irrepetibles en cada individuo que realice el ejercicio de buscar aquellos elementos que le mueven sensiblemente, y así poder comprender, por que siendo tan vasta y casi infinita la cinematografía mundial, tiene películas favoritas. Invito al lector a que realice este ejercicio y goce sus películas favoritas con la perspectiva enriquecedora del análisis del film.

➤ **BIBLIOGRAFÍA**

BRANIGAN, Edward (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Clasical Film*. Berlín, New York, Amsterdam: Mont Publishers.

BRANIGAN, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge.

MARTIN, Marcel. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa

RAPHAEL, Frederic.(1999). *Eye Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick and Eyes Wide Shut*. Valotic Limited. Hay versión en castellano, con la traducción de Cruz Rodríguez Juiz: *Aquí Kubrick*. (1999). Barcelona: Grijalbo Mondadori.

RIAMBAU, Esteve. (1990). *Stanley Kubrick*. España: Cátedra.

PEZZOTTA, Alberto. (1997). *Clint Eastwood*. Madrid: Cátedra.

WALLER, Robert James. (1999). *Los puentes de Madison*. México: Océano. Título original: *The Bridges of Madison County*, traductor Manuel Dávila.

ZAVALA, Lauro. (2003). *Narrativa contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado. México. Agosto/Diciembre (Apuntes de Clase).

ZMIJEWSKY, Boris & **PFEIFFER**, Lee. (1994). *Las películas de Clint Eastwood*. Título original: *The Films of Clint Eastwood*, traducción Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán. España: Odín Ediciones.

CONSIDERACIONES FINALES

Al inicio de la presente investigación se planteó como objetivo principal presentar una propuesta de análisis que permitiera evidenciar que la respuesta sensible del espectador es simultánea de la racional; lo anterior a través del análisis de fragmentos y ciertos elementos de las películas del corpus de investigación. Para alcanzar dicho objetivo se hizo un recorrido por algunos de los principales postulados cognitivistas, así como por los diferentes tipos de análisis, para finalmente realizar una lectura minuciosa de los cuatro films; del recorrido anterior se derivan las siguientes consideraciones:

- Advertir que la teoría cinematográfica se preocupa por analizar las cuestiones fílmicas, constituye la posibilidad que gobierna tanto a los realizadores como a los que somos espectadores; ya que uno de los objetivos de la teoría cinematográfica es esquematizar conceptualmente para entender mejor al cine en su funcionamiento, lo que nos concede la oportunidad de relacionarla con otros aspectos de nuestra vida. Esto significa, recuperar la teoría del cine para estudiar el cine, que representa la posibilidad de consolidar una tradición académica en la especificidad del cine.
- La conveniencia del trabajo empírico dentro de la teoría cognitiva. Esto es, el recurrir al análisis del film para producir conocimiento; participar de la obligación de describir el objeto de estudio, descomponer y exponer los elementos pertinentes del film, relacionar información, y ofrecer una interpretación.

- Las posibilidades teóricas y metodológicas de la investigación de nivel medio, también representadas como una teoría cognitiva que reúne una constelación de perspectivas a pequeña escala, permiten conceptualizar los temas de modo distinto a las preconcebidas. Para esta investigación resultó una alternativa estratégica de análisis. Ello permitió considerar al espectador fuera de la política del emplazamiento, los intereses, las ideologías, los narcisos y los deseos de carácter social; variables que resultaron innecesarias para el desarrollo de esta investigación. Por tanto, al recuperar la idea de espectador modelo, carente de raza, género o clase social, orientó la conformación de esquemas que permitieron interpretar el film incluyendo la posición del espectador.

- Una teoría de nivel medio que acepta como idea fílmica toda línea de investigación produce generalizaciones relativas a fenómenos cinematográficos y explicaciones generales de estos. En este caso el presente trabajo se inscribe en una teoría de nivel medio, porque el corpus de películas y su respectiva propuesta de análisis, procuran dar cuenta de los elementos que sensibilizan al espectador. Inscribir la investigación a esta perspectiva me dio la posibilidad de elaborar una orientación con valor de análisis teórico.

- Tal como se observó en el esquema de análisis narrativo de los tres actos y los 12 puntos de Edward Branigan, el punto culminante de cualquier película es a menudo el momento de su clímax emotivo. Ese fue el motivo principal por el cual, se tomó esa fracción, para ver cuáles eran los elementos cinematográficos que llevan al espectador a un cierto grado de implicación emocional. Al respecto observo lo siguiente:

- 1) La implicación emocional en el clímax y durante la película, depende de nuestra lealtad con los personajes de su historia, en muchos casos la experiencia emotiva puede también ser más complicada, menos automática, y dependiente en una valoración sutil del desarrollo de una situación de la narrativa. La respuesta de empatía a los caracteres es, en parte, una respuesta emocional. La emoción humana como fenómeno complejo, se presenta por la combinación de una situación concreta, una valoración de la situación, las metas y los motivos, las disposiciones fisiológicas y emocionales, y las **tendencias hacia respuesta**. La naturaleza de una emoción particular depende, en gran parte, de valoraciones individuales de una situación determinada.

- 2) Una experiencia emotiva constituye también una respuesta a las calidades formales de la película⁷⁹ y de la técnica los acontecimientos que representa, la técnica de la película es esencial para crear efectos emotivos, reacciones sensibles y momentos emocionantes durante la interacción del espectador con el film. **La estructura narrativa y el género del film determinan los procesos cognitivos y las respuestas emotivas del espectador durante la proyección del film.**

- 3) Los placeres y/o los disgustos que experimenta el espectador son personales y varían según el individuo y los medios de recompensa que ofrece la película. Por ejemplo, el género de terror acentúa el proceso cognitivo de la orientación y el descubrimiento; el *thriller* (acción/aventura) favorece las emociones viscerales; el melodrama la empatía con los personajes; y la comedia o la parodia, propician la ironía y la reflexión. Cada película presenta una mezcla compleja de placeres, dando por resultado un diverso tipo de experiencia espectadora.

⁷⁹ Son elementos del lenguaje cinematográfico: el tiempo, el espacio, el narrador, los personajes, el lenguaje y el género.

- 4) Después de analizar cuatro películas de distintos géneros, incluidos el terror, el melodrama y el *thriller*, puedo pensar que en los films, **Los puentes de Madison** y **Camino a Casa**, se tiende más a la identificación y empatía con los personajes, porque el centro de la narración y la trama de ellos se basa en sus historias de vida. En cambio, en **El resplandor** y **El experimento**, películas que pertenecen al género de terror y *thriller* respectivamente, se reduce al mínimo la empatía del espectador con las situaciones que viven los protagonistas. No obstante, también se presenta una respuesta emocional por la combinación del suspenso con el drama y una dosis de escenas sangrientas y de violencia cruda.
- La empatía con los personajes del film, proporciona al espectador un compás moral para valorar situaciones en las que se encuentran implicados los protagonistas de la historia. De este hecho se derivan distintas gratificaciones al tomar partido por alguno de los personajes, se trate del protagonista o del antagonista. La psicología popular, y algunos eruditos, advierten que cuando nos identificamos con algún personaje, experimentamos justo lo que él vive. Pero esa aseveración no siempre es afortunada, pues de ser así, cómo explicaríamos nuestro placer durante la experiencia de ver cine. Supongamos que nos sentimos exactamente como Wendy en **El Resplandor** (*The Shining*, Stanley Kubric, 1980), siendo perseguida por Jack, su marido, quien ha perdido la razón y la persigue para asesinarla, mientras ella corre en los laberínticos pasillos de un hotel habitado por espíritus que desean su muerte; o cómo Tarek en **El Experimento** (*Das Experiment*, Oliver Hirschbiegel, 2001), dentro de una prisión ficticia en la que todo se ha salido de control y de la que no puede escapar.

- Si nuestra experiencia emotiva fuera equivalente a su terror y angustia, ver este género de películas sería desagradable, y ciertamente no habría muchos espectadores dispuestos a sufrir. Sin embargo los espectadores disfrutamos la experiencia de ver cine, porque aunque simpatizamos con los personajes, en ningún momento olvidamos que estamos ante un film de ficción, nuestro conocimiento implícito de este hecho, nos permite “sufrir” y a la vez gozar la historia.

- Rechazar la opinión de algunos cognitivistas, según los cuales, la comprensión del film es teóricamente separable de la respuesta sensible y estética. A través de la propuesta de análisis que plantean los cognitivistas, se intentó exponer que el espectador modelo permite entender de manera simultánea una múltiple combinación de elementos cinematográficos. La identificación con los personajes de la historia a lo largo de la narración, la composición de imagen, la función del espacio sonoro y del espacio del montaje, conmueven porque la experiencia estética no se separa de la razón; sino que se presenta unida y definida en un mismo tiempo, al momento en que ve el film. En esta reflexión es preciso reconocer que no todos los cognitivistas hacen obvias las respuestas afectivas en sus estudios sobre el cine, pero hasta el momento sólo las han insinuado o subordinado al pensamiento lógico y la razón.

- El resultado es una reflexión que considera al cine como un lenguaje capaz de expresar ideas y sensaciones. La combinación del tiempo, el espacio, el sonido y la historia cinematográfica derivan una forma de presentación que acopla e integra, de forma magistral, todos esos elementos; a la vez que propicia en el espectador la respuesta sensible ante lo estético, la cual se presenta de forma simultánea a los procesos cognitivos.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ANDREW, Dudley, J. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, Jacques, et. al. (1983). *Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BRANIGAN, Edward (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Clasical Film*. Berlín, New York, Amsterdam: Mont Publishers.

BRANIGAN, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Films*, Nueva York: Routledge.

BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

BORDWELL, David and CARROLL Noël (1996). *Post-Theory; Reconstructing Films Studies*, USA: The University of Wisconsin Press.

BORDWELL, David (1998). "Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría", *Revista Estudios Cinematográficos* Número 11, enero-marzo de 1998, pp. 4-23. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.

CASETTI, Francesco (1995). "La pasión teórica" en *Historia general del cine* (pp. 101-112). España: Cátedra.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CUEVAS, Efrén (2001). *Focalización en los relatos audiovisuales*. Revista Trípodos, Número 11, Barcelona.

ELSAESSER, Thomas and WARREN Bunckland (2002). *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*. Arnold: USA.

FILINICH, María Isabel (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés.

GAUDREULT, André y JOST, Francois. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. (Primera edición francesa: *Le récit cinématographique*, París: Nathan, 1990).

GIANNETTI, Louis (1990). *Understanding movies*. Englewood Cliffs NJ Prentice Hall.

GRODAL, Torben Kragh (1997). *Moving Pictures: A New Theory or Film Genres, Feelings and Cognition*. U.S.A: Oxford University Press.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (2000). *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. España: Ariel.

MARTIN, Marcel. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa

METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968), Volumen I*. Barcelona: Paidós.

PEREDO Castro, Francisco M. (2003). *“Tema I: Narrativa”*. Clase de la asignatura Nuevos medios de comunicación, cultura y procesos globales. UNAM. México, Abril (Apuntes de clase).

PEZZOTTA, Alberto. (1997). *Clint Eastwood*. Madrid: Cátedra.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. (1997). *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento*, trad. María de Lourdes Ortiz. España: Editorial Fundamentos. (Versión original *Morfologija skazky*, 1928).

RAPHAEL, Frederic.(1999). *Eye Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick and Eyes Wide Shut*. Valotic Limited. Hay versión en castellano, con la traducción de Cruz Rodríguez Juiz: *Aquí Kubrick*. (1999). Barcelona: Grijalbo Mondadori.

RIAMBAU, Esteve. (1990). *Stanley Kubrick*. España: Cátedra.

STAM, Robert, **BURGOYNE**, Robert y **FLITTERMAN-LEWIS**, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología , psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

STAM, Robert (2000). *Teorías del cine, una introducción*. España: Paidós.

TREDEL, Nicolas (2002). *Cinemas of the Mind: a Critical History of Films Theory*. Great Britain: Icon Books.

WALLER, Robert James. (1999). *Los puentes de Madison*. México: Océano. Título original: *The Bridges of Madison County*, traductor Manuel Dávila.

WARREN, Buckland (2000). *The Cognitive Semiotics of Film*. Great Britain: Cambridge University Press.

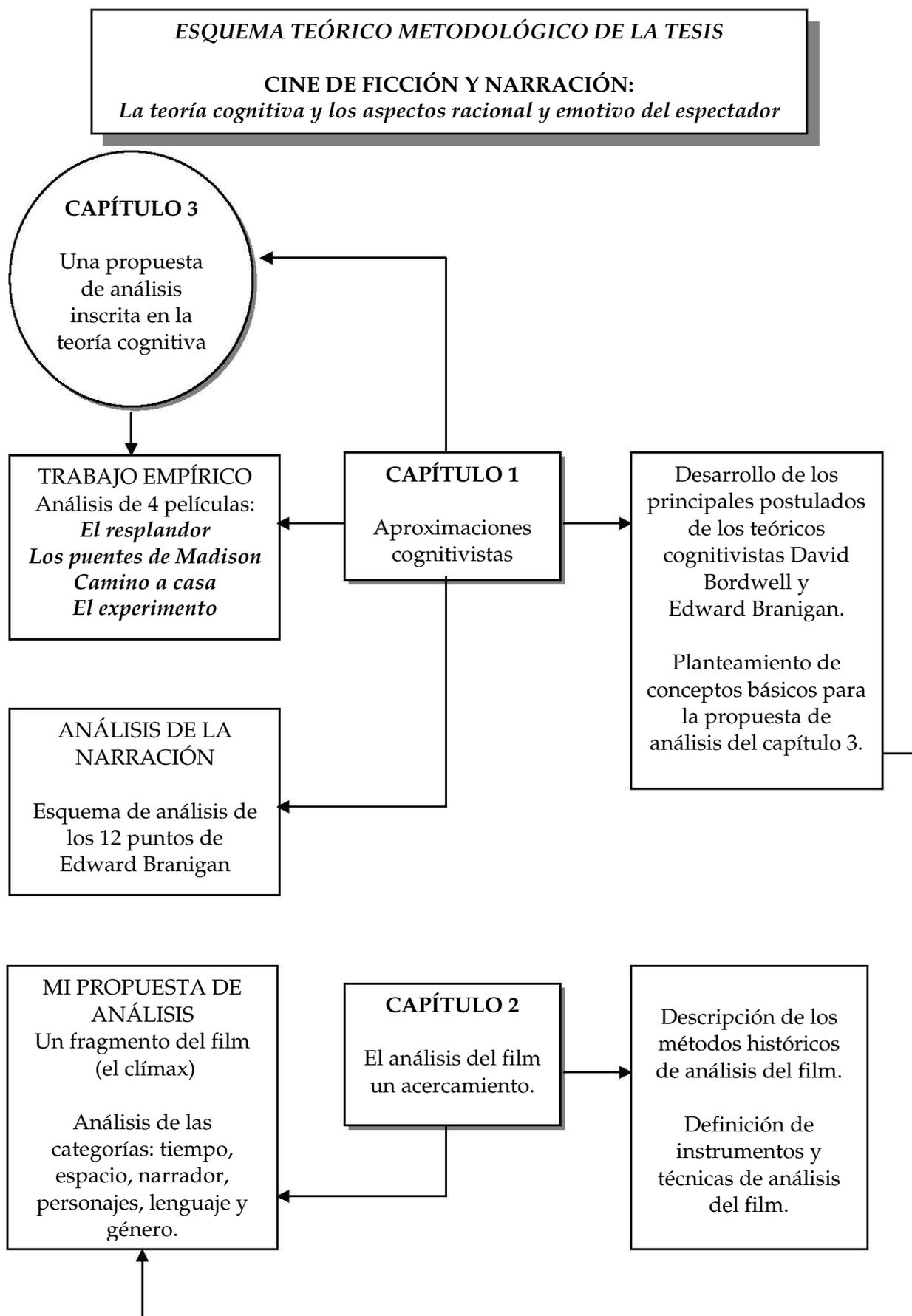
ZAVALA, Lauro. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

ZAVALA, Lauro. (2003). *Narrativa contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado. México. Agosto/Diciembre (Apuntes de Clase).

ZMIJEWSKY, Boris & PFEIFFER, Lee. (1994). *Las películas de Clint Eastwood*. Título original: *The Films of Clint Eastwood*, traducción Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán. España: Odín Ediciones.

ZÚÑIGA, Ariel, (1998). "Notas y preguntas sueltas sobre teoría cinematográfica", *Revista Estudios Cinematográficos* Número 11, enero-marzo de 1998, pp. 75-80. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.

APÉNDICE A



APÉNDICE B

