

- Javier Marzal Felici
Castellón

El análisis fílmico en la era de las multipantallas

Film analysis in multiscreen era

El presente artículo trata de subrayar la importancia del análisis fílmico como actividad esencial para la formación de ciudadanos críticos, y como «background» imprescindible para abordar el estudio y análisis de otros medios de comunicación audiovisuales, con cuyas formas de expresión y narración mantiene una estrecha relación epistemológica. Para ello se analizan algunas causas del rechazo del análisis fílmico, el propio concepto y se presenta como propuesta de trabajo concreta la colección de ensayos «Guías para ver y analizar cine».

This paper tries to stress the relevance of film analysis as an essential activity for critical citizens' education, and as a necessary background to study and analyse other audiovisual media, related with cinema in expressive and narrative forms. We analyse some reasons to explain why film analysis is rejected, the nature of this concept. And, finally, we present an essays collection «Film analysis and watching guide».

DESCRIPTORES/KEY WORDS

Análisis fílmico, cine, medios, enseñanza audiovisual, docencia audiovisual.

Film analysis, cinema, audiovisual media, audiovisual education, audiovisual teaching.

1. Presentación: balance de la situación actual¹

Es de todos conocido que el fin de la dictadura trajo consigo una profunda transformación de la sociedad española, un cambio que se puede ver reflejado, de forma manifiesta, en la evolución del sistema educativo español. Paralelamente a la maduración de la democracia en nuestro país, los medios de comunicación social fueron cobrando un protagonismo creciente, en tanto que formas de expresión de las ideas y de participación de los ciudadanos, como viene sucediendo en los países más avanzados del mundo desde mediados del siglo XX y, en algunos casos, incluso desde finales del siglo XIX.

El proceso de «normalización» democrática se ha producido con gran rapidez, lo que ha traído consigo

❖ Dr. Javier Marzal Felici es director del Laboratorio de Comunicación Audiovisual y Publicidad (LAB-CAP) y profesor titular de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universitat Jaume I de Castellón (javier.marzal@uji.es).

no pocos problemas. Las sucesivas reformas de las leyes orgánicas de la educación constituyen una prueba fehaciente de lo que queremos decir. Se han tenido que introducir cambios muy importantes en las metodologías docentes y en los contenidos de los currículos, en especial, en lo que respecta al estudio con y sobre los medios audiovisuales. Pero la falta de madurez del sistema educativo español —que afecta a las estructuras administrativas, pero también a la preparación de los docentes y a la propia sociedad española a la que trata de dar respuesta el sistema educativo—, no ha hecho posible que se haya producido una normalización en el campo de la pedagogía con y sobre los medios audiovisuales.

La falta de perspectiva histórica y la pervivencia de viejas estructuras académicas, aún hoy, nos lleva a seguir constatando una falta de interés real por introducir en los currículos de todos los niveles educativos, desde la educación infantil y primaria hasta la formación universitaria, el estudio de los medios audiovisuales.

A principios de los años ochenta, los materiales audiovisuales de estudio preferidos en las aulas eran la fotografía, el cine o la radio, mientras que hoy han adquirido un interés prioritario la televisión, Internet y el universo de los videojuegos.

Sin duda, esta elección está perfectamente justificada, ya que es evidente que, 25 años después, son estas últimas «pantallas» las que ocupan el imaginario de nuestros niños y adolescentes. No obstante, como es ya habitual en nuestro país en el campo de la educación y en otros ámbitos de la vida política, social e intelectual, lo llamativo es el cambio tan radical que se ha producido, cuando parece que el estudio y análisis del cine ya no merece apenas espacio, frente a otros medios audiovisuales más de moda.

En nuestra opinión, el análisis fílmico es una actividad esencial para la formación de ciudadanos críticos, y constituye un «background» imprescindible para abordar el estudio y análisis de otros medios de comunicación audiovisuales, con cuyas formas de expresión y narración mantiene una estrecha relación epistemológica. Para ello, vamos a examinar, en primer lugar, los factores que motivan cierto rechazo hacia el análisis fílmico, en nuestra opinión, de clara influencia anglosajona.

A continuación, nos detendremos brevemente en el concepto de «análisis fílmico». Finalizaremos con la presentación de una propuesta de metodología de análisis fílmico concreta como la que representa la colección de ensayos «Guías para ver y analizar cine», así como sus principales características.

2. La crisis del análisis fílmico en la era de las multipantallas

Toby Miller afirma en la «Introducción» a *El nuevo Hollywood*. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing: «Todos somos expertos en la comprensión de las películas de Hollywood. Tenemos que serlo, dada su presencia en la mayoría de las pantallas televisivas y de cine» (Miller y otros, 2005: 11). Este interesante estudio comienza con una reflexión general sobre los estudios realizados en el campo del análisis fílmico, tratando de mostrar precisamente las limitaciones de las diferentes aproximaciones al hecho cinematográfico. De su estricta valoración no parece «salvarse» nadie, excepto, eso sí, su propia propuesta de trabajo, que consiste en el estudio de las razones del éxito internacional del cine de Hollywood desde la «aportación crítica de la economía política y de los estudios culturales».

Nuestra experiencia, sin embargo, nos permite sentir profundamente de esta premisa de partida de la investigación. Tal vez se podría afirmar más bien lo contrario. No somos en absoluto expertos en la comprensión de las películas de Hollywood, porque gracias a su omnipresencia en nuestras pantallas (de las salas de cine, de las pantallas de televisión o del ordenador), el «gusto» del público ha sido perfectamente habituado y adaptado al consumo de un determinado tipo de productos: el cine de acción hollywoodiense, basado en el modelo de la transparencia enunciativa. En nuestra opinión, como se recoge en diferentes estudios (Company y Marzal, 1999; Gubern, 1996), el cine de Hollywood, como cualquier otro tipo de forma de comunicación, está cargado de una ideología determinada que un buen análisis fílmico puede hacer explícito. Lo que debería ser bastante evidente a estas alturas es que incluso en nuestras sociedades avanzadas del primer mundo, la ciudadanía, elemento básico sobre el que se sostiene nuestro sistema político democrático, no está ni muchos menos a salvo de una indefensión conceptual a la hora de asimilar los mensajes que el cine de Hollywood nos transmite de forma permanente y machacona. En este sentido, el análisis fílmico constituye un instrumento de trabajo fundamental para las claves que explican la eficacia, subrepticia u «oculta» a menudo, de los mensajes que encierran los textos cinematográficos hollywoodienses.

En los últimos años han aparecido cientos de análisis fílmicos que nos han permitido un gran avance en el campo de la comprensión de los films. Miller y otros (2005) hablan de un agotamiento del modelo de análisis que ellos denominan «los estudios de pantalla», en referencia al estudio de los textos fílmicos en su estricta

ta materialidad. No obstante, cabría preguntarse hasta qué punto estos estudios centrados en el análisis de los mecanismos enunciativos que explican cómo significan las películas resultan excluyentes a la hora de explicar la vida de estos textos en relación al contexto sociológico, histórico, económico, tecnológico o estético. Un error de partida en el planteamiento de esta obra, muy simplificador por otra parte, es asumir que los llamados «estudios de pantalla» ignoran, por su naturaleza, la consideración de las condiciones de producción, distribución y exhibición de los films.

El campo del análisis fílmico no es ajeno al de las modas existentes en el terreno de las ideas y de las escuelas de pensamiento. Si en los años sesenta y setenta, estuvieron en boga los estudios fílmicos inspirados en posiciones estructuralistas (Barthes, 1980) y psicólogos (Metz, 1979; Mitry, 1978), como reacción a la historiografía más tradicional (Sadoul, 1973), en los ochenta apareció una reacción muy clara frente a los estudios de carácter estructuralista, principalmente desde el neoformalismo norteamericano (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997; Bordwell, 1995), y ya en los noventa, asistimos a una reacción a estos planteamientos desde el llamado «postestructuralismo», el pensamiento postmoderno y el deconstruccionismo. En la última década han entrado con fuerza en nuestro país los estudios cinematográficos inspirados en los llamados «estudios culturales», investigaciones sobre la significación en cine basados en análisis sobre la imagen de la mujer, la representación de las diferentes formas de sexualidad en el cine, de las minorías étnicas o los grupos sociales en el medio fílmico.

Esta apresurada visión cronológica de las principales escuelas analíticas en el campo de los estudios fílmicos resulta muy simplificadora si no atendemos al hecho de que estas concepciones sobre el texto fílmico —y otros tipos de textos culturales— han conocido desarrollos muy complejos que responden a tradiciones filosóficas diferentes, que han coexistido en el tiempo, y se han producido múltiples influencias entre dichas corrientes.

En este sentido, por poner un ejemplo, los «estudios culturales» surgieron en realidad en la década de los cincuenta del pasado siglo, a través de los trabajos de R. Hoggart, R. Williams, E.P. Thompson y S. Hall, y han conocido una larga tradición que llega hasta

nuestros días. En nuestra opinión, esta corriente no constituye ningún tipo de «ciencia normal» o «paradigma científico» consolidado, empleando la terminología de Kuhn (2000), al contrario de lo que afirman veladamente Mattelard y Neveu (2004), porque existe una enorme heterogeneidad de propuestas que se circunscriben actualmente en ese supuesto «paradigma» cognitivo, de clara vocación sociológica y antropológica, cuyo objetivo es el estudio de la cultura, principalmente desde una dimensión política. Esto no significa, obviamente, que existen investigaciones muy pertinentes e interesantes, realizadas desde esta perspectiva, como los trabajos de Palacio (1995; 2005), Delyto (2003) o de Ballesteros (2001).

El resultado, no obstante, es que asistimos, en el panorama internacional, a un cierto desinterés por el desarrollo de estudios fílmicos donde el film, la materialidad del texto, sea el centro del análisis, es decir, se

Se compromete, incluso, la salud de la sociedad democrática en la que vivimos, porque el ciudadano no capacitado para analizar el bombardeo de imágenes al que se ve sometido es un individuo sin capacidad de elección y sin criterio para discriminar entre las representaciones que le llegan.

detecta una progresiva disminución de estudios de naturaleza semiótica o de análisis textual frente a otras perspectivas de trabajo como la que representan los estudios culturales. A esta moda académica no escapan las tendencias didácticas que se desarrollan en las aulas, en todos los niveles educativos, desde la educación primaria hasta la universidad. En este contexto, creemos necesario volver sobre una cuestión previa, absolutamente fundamental: qué significa «analizar» un film.

3. El concepto de «análisis fílmico»

Decía Nietzsche que un mismo texto permite incontables interpretaciones, y que no existe una interpretación «correcta». De este modo, se introduce un principio de indeterminación que es básico, en nuestra opinión, para entender los mecanismos que rigen cualquier tipo de relación entre seres humanos a partir de las representaciones que permiten la comunicación con sus semejantes y con su entorno. Indeterminación por la constatación de la necesidad de interpretar y por

la contradicción inherente a la imposibilidad de adjudicar una verdad absoluta a sus conclusiones.

En primer lugar, se impone una reflexión nada inocente: ¿para qué hacer un análisis? Ciertamente, el proceso hermenéutico es inherente a la actividad espectral en cualquiera de sus grados –sea mera fruición, crítica, o análisis–, pero el desarrollo de cada uno de ellos reviste características diferenciales de grueso calibre. Si analizar (ana+luein = resolver reconstruyendo) es dar solución a un problema (orientación matemática) a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis, que, en el caso del texto fílmico, está realmente ante nosotros mismos (el film es la propia solución del problema hermenéutico planteado), tal como sugiere Aumont (1996: 26), parece que es precisamente la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis

Nuestra motivación es, sobre todo, disfrutar apreciando el cine y ayudar a entender y valorar el texto fílmico desde el lado del análisis crítico. Porque el análisis no está ni mucho menos reñido con la dimensión lúdica del cine, cuya naturaleza no sólo es entretener sino también ayudarnos a comprender mejor la realidad que nos ha tocado vivir.

lisis y, además, es evidente que un proceso de tales características poco tendría que ver con el juicio in situ o la elaboración precipitada.

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

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos

coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir); 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un «todo significante» (reconstruir = interpretar). De este modo, dos grandes procesos engloban a todos los demás en el análisis cinematográfico, la descripción y la interpretación, y es sobre ellos sobre los que debe ser edificado el esquema metodológico que permitirá completar nuestro objetivo. Es frecuente que el analista se deje arrastrar por una visión reducida y esquemática del proceso, cayendo así en el formalismo o en la interpretación alienada –y alienante–; sólo partiendo de una sistemática radical y apoyándose en conocimientos transversales salvará esta tendencia a cerrar precipitadamente la interpretación del texto audiovisual. Su posición frente al texto no debe permitirle

nunca olvidar su entidad como espectador y toda una serie de condicionamientos contextuales e intertextuales que promueven inferencias de todo tipo y generan permanentes deslizamientos del sentido. En consecuencia, tal como indica Aumont (1996: 86), «nunca se debe realizar el análisis aplicando ciegamente una teoría previamente establecida, ni generar sentidos no extraídos directamente

del texto, ni privilegiar el sujeto y mirar hacia el autor como origen exclusivo de la significación».

4. El análisis fílmico en la práctica: una propuesta de trabajo

En 1996 vio la luz la colección «Guías para ver y analizar cine» (Nau Llibres), que ya acumula 38 títulos hasta el momento. Se trata de una iniciativa que intenta servir de herramienta para conducir el análisis de películas, de una forma ordenada y sistemática, desde un planteamiento abierto y multidisciplinar. La pregunta obligada que debemos hacernos en voz alta (tanto los lectores como nosotros) es qué ofrece esta colección que no esté ya presente en otras colecciones de libros de análisis de películas. A nadie se nos escapa que, en estos momentos, hay una oferta bastante amplia de títulos y colecciones de libros. Existen diversos aspectos que diferencian ésta de otras propuestas:

1) A diferencia de la mayoría de colecciones, tenemos un planteamiento metodológico muy claro que tratamos de mantener a lo largo de los distintos títulos,

cosa bastante complicada cuando cada película posee sus propias peculiaridades y cada texto está escrito por un autor o varios autores distintos. Esta metodología de trabajo común es, no obstante, profundamente respetuosa con la naturaleza de cada película. Somos conscientes, en este sentido, que no se puede forzar el texto fílmico para que sea éste el que se pliegue a un método de trabajo.

2) Desde nuestro punto de vista, lo que nos diferencia profundamente del resto de colecciones de análisis fílmicos es el funcionamiento, la forma de trabajar del consejo de redacción y de los directores de esta colección: nuestro reto consiste en trabajar estrechamente con los autores. Esta forma de trabajo en equipo va mucho más allá de la mera corrección de posibles erratas o de sugerencias de estilo. Cada manuscrito es debatido en profundidad, incluso participando en la redacción final del libro. Así, se acaba creando un clima de trabajo participativo, de tal modo que tanto los autores como los responsables de la colección, nos sentimos implicados de manera muy directa en cada uno de los títulos.

3) También es muy importante destacar que en todo momento tratamos de articular un discurso que resulte claro y preciso, aunque no por ello superficial. Hacemos nuestro el famoso dicho que dice «la claridad es la cortesía del filósofo», intentando analizar cada película con la mayor profundidad posible. Esto está suponiendo, en la práctica, un verdadero esfuerzo por parte de todos, ya que muchas veces no resulta fácil (a menudo, los teóricos e historiadores del cine somos víctimas de nuestro propio metalenguaje descriptivo, lo que espanta, a veces con razón, a muchos lectores).

4) El objetivo último de nuestra colección es resaltar la importancia del análisis fílmico y la necesidad de utilizar el cine, bien como recurso transversal, bien como objeto de estudio en sí mismo, partiendo de un análisis inmanente de la propia película, es decir, no utilizando el film simplemente como mera excusa para ilustrar una clase teórica de historia, literatura, filosofía, psicología, sociología, etc. Tratamos de deconstruir y mostrar las estrategias de producción de sentido que habitan en el entramado textual de cada película. Nuestra perspectiva de trabajo, vocacionalmente interdisciplinar, es un intento de compatibilizar el análisis textual y el estudio de las condiciones de producción, distribución y exhibición de las películas, sin olvidar los aspectos históricos, sociológicos, estéticos, tecnológicos y económicos que nos permiten comprender también su complejidad textual. De este modo, podríamos afirmar que nuestro planteamiento, de clara vo-

cación semiótica, no se presenta como incompatible con las aportaciones de los estudios culturales, sino que trata de vertebrarlos, muy a menudo, con una visión más inmanente del análisis fílmico.

5) Finalmente, creemos profundamente en la necesidad de ofrecer una visión abierta del análisis crítico de los films, y es por ello que en la colección han participado expertos de las corrientes y perspectivas metodológicas más diversas que, en última instancia, han sabido adaptarse a la mecánica de trabajo desarrollada años atrás. Decir en este sentido que es muy importante que exista una diversidad de voces y de propuestas metodológicas, precisamente para contrarrestar los efectos de una cultura cada vez más monocromática y pobre, amenazada por las consecuencias de la globalización económica. Lo cierto es que cada vez existe una competencia más feroz en el campo editorial, cada vez hay más libros y, al mismo tiempo, cada vez se leen y se compran menos libros.

5. Reflexiones finales

Los docentes –también los universitarios– vivimos un momento de bastante desconcierto ante la actitud de los estudiantes frente a los medios audiovisuales. Nuestro sistema educativo posee un sesgo bastante utilitarista, en el que cada vez tienen un mayor protagonismo los saberes instrumentales, donde todo conocimiento debe estar al servicio de su futura aplicación al universo empresarial. En una época en la que se reclama potenciar una «cultura del esfuerzo», el recurso al estudio de los medios audiovisuales en las aulas se revela como una vía para hacer más llevaderas las clases. Incluso en las aulas universitarias, cuando se trata de analizar un film en blanco y negro del período clásico de la historia del cine, llama la atención la actitud de rechazo de los estudiantes, y su indiferencia ante el trabajo analítico.

Debemos recordar que los medios audiovisuales y, en especial, el cine, son sobre todo formas de entretenimiento. Es por ello que la colección «Guías para ver y analizar cine» ha ido reorientando su interés desde el estudio de films clásicos de la historia general del cine hacia el cine contemporáneo que, por supuesto, puede dar pie a análisis muy interesantes que resulten estimulantes al estudiante, como sucede con películas como «Matrix» (Wachowski, 1999), «Minority Report» (Spielberg, 2002), «La guerra de las galaxias» (Lucas, 1977) y otros títulos que han aparecido recientemente en la colección. De este modo, tratamos de propiciar un acercamiento al trabajo analítico mediante el desarrollo de estudios sobre películas que el estudiante sienta como próximas a su realidad sociocultural. En la

actual era de las multipantallas, no debemos perder de vista que el medio cinematográfico sigue teniendo un peso social muy importante y que sigue ocupando un lugar relevante en nuestro imaginario. El desarrollo de la industria del videojuego, por ejemplo, está estrechamente ligada a la industria del cine en estos momentos y, en este sentido, se trata de un fenómeno que no puede ser ajeno a nuestros intereses.

La colección de «Guías para ver y analizar cine» se enmarca en un proyecto más amplio de alfabetización audiovisual, que es en última instancia lo que nos mueve a trabajar en esta línea, y determina el proyecto con el que estamos comprometidos, porque, a diferencia de lo que afirman los autores de «El nuevo Hollywood», en nuestra opinión la «comprensión» de los films y de otras formas de comunicación audiovisual no es una realidad. Este hecho es algo que compromete, incluso, la salud de la sociedad democrática en la que vivimos, porque el ciudadano no capacitado para analizar el bombardeo de imágenes al que se ve sometido es un individuo sin capacidad de elección y sin criterio para discriminar entre las representaciones que le llegan.

En definitiva, nuestra motivación es, sobre todo, disfrutar apreciando el cine y ayudar a entender y valorar el texto fílmico desde el lado del análisis crítico. Porque el análisis no está ni mucho menos reñido con la dimensión lúdica del cine, cuya naturaleza no sólo es entretener sino también ayudarnos a comprender mejor la realidad que nos ha tocado vivir.

Notas

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación «Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, con código 041355.01/1, desarrollado en el perio-

do 2005/07, del que es investigador principal el profesor Dr. Marzal Felici, director del Grupo de Investigación Itaca, Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I», con código 160.

Referencias

- BALLESTEROS, I. (2001): *Cine (insurgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid, Fundamentos.
- BORDWELL, D. (1995): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K. (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós.
- COMPANY, J.M. y MARZAL, J. (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.
- DELEYTO, C. (2003): *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- GUBERN, R. (1996): «El cine después del cine», en VARIOS: *Historia general del cine, XII*. Madrid, Cátedra.
- KUHN, T. (2000): *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- MATTELART, A. y NEVEU, E. (2004): *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona, Paidós.
- METZ, C. (1979): *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili.
- MILLER, T.; GOVIL, N.; McMURRIA, J. y MAXWELL, R. (2005): *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona, Paidós.
- MITRY, J. (1978): *Estética y psicología del cine, I y II*. Madrid, Siglo XXI.
- MONTIEL, A. (2002): *El desfile y la quietud (análisis fílmico versus historia del cine)*. Valencia, Generalitat Valenciana.
- PALACIO, M. (1995): «La noción del espectador en el cine contemporáneo», en VARIOS: *La historia general del cine. El cine en la era del audiovisual, XII*. Madrid, Cátedra.
- PALACIO, M. (2005): «El público en las salas», en VARIOS: *Historias del cine español*. A Coruña, Vía Láctea.
- SADOUL, G. (1973): *Histoire générale du cinéma, VI*. Paris, Denoël.
- VANOYE, F. y GOLIOT-LÉTÉ, A. (1992): *Précis d'analyse filmique*. Paris, Nathan.