

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

La mirada cercana. Microanálisis fílmico

Autor/es:

Company, Juan M.

Citar como:

Company, JM. (1997). La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Banda aparte. (7):95-97.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42223>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# LA MIRADA CERCANA. MICROANÁLISIS FÍLMICO

SANTOS ZUNZUNEGUI. PAIDÓS. BARCELONA, 1996

POR QUÉ LEER UNA PELÍCULA / Juan Miguel Company Ramón

1. En su presentación del libro que nos ocupa —significativamente titulada “Ver no es suficiente”— Jenaro Talens enuncia la intención última de los análisis que el texto va a desarrollar: cómo, desde dónde y por qué una película produce efectos de conocimiento en el espectador. Esta perspectiva gnoseológica se va construyendo a lo largo de cinco capítulos donde se cimenta todo un dispositivo analítico cuyos pilares descansan en la meditada observación del clasicismo cinematográfico —**Centauros del desierto** (John Ford, 1956); **El último refugio** (Raoul Walsh, 1941)— y en ciertas escrituras propias de la modernidad cinematográfica —el Welles de sus dos primeros filmes, el Renoir frentepopulista de **El crimen de Monsieur Lange** (1935) y **La gran ilusión** (1937)— concluyendo el libro con el abordaje de una mirada *otra*, cuya radical alteridad frente al canon occidental de visión exige ser ubicada/contemplada desde sus propias categorías configuradoras de sentido: Yasujiru Ozu. Cuando el autor reivindica el carácter *superficial* de sus análisis, debemos entender dicha superficialidad en el mismo sentido en el que Garroni señalaba la capacidad para *describir* operaciones de sentido como cifra y clave del quehacer semiótico aplicado a fenómenos artísticos. El mismo Zunzunegui, al analizar la función de un determinado travelling circular en **El crimen de Monsieur Lange**, establece cuál es el núcleo sustentante de su empresa: “...*La emanación, en los mecanismos de la puesta en escena, de las dimensiones sustanciales del núcleo duro temático del filme*” (p.63). Conviene subrayar, empero, que nos encontramos ante un libro donde el

rigor teórico está continuamente reforzado por la precisión del dato histórico concreto, en perfecta sintonía con esa tarea propia de una *poética histórica* del cine y que David Bordwell define como “...*el estudio del modo en que, en determinadas circunstancias, las películas se elaboran, desempeñan funciones específicas y logran efectos concretos...*”

2. Ya desde el primer capítulo del libro, Zunzunegui hace hincapié en uno de los elementos medulares de la representación fílmica: el dispositivo de la enunciación. Su análisis del comienzo y fin de **Centauros del desierto** no sólo expresa la necesidad de cierre, de clausura diegética de la narración clásica —en este caso nítidamente realizada por un consciente efecto de simetría— sino que también nos habla de ese poderoso gesto enunciativo (el travelling que *empuja*, literalmente, a Martha al porche de la casa) donde, sin duda, está “...*todo el saber del narrador sobre las determinaciones profundas de la historia*” (p.26). El trayecto de la narración de **Centauros del desierto** parte de la oscuridad (del hogar antes de que la puerta se abra, pero también del relato antes de ser gestionado como tal por una instancia enunciativa) a la luz para volver, nuevamente, a las tinieblas. La mirada fordiana —en lo que ésta tiene de *fundadora*— es también, para Zunzunegui, una mirada metacineamatográfica, tal vez porque a la esencia misma del clasicismo se adhiere una reflexión —no por discreta menos sintomática— de los principios mismos que hacen posible toda narración. La reflexión sobre la complejidad del sistema convencional del relato en el clasicismo

hollywoodiense encuentra su punto culminante, a mi modo de ver, en el capítulo tercero del libro ("Drama y psicología en la planificación clásica") donde, partiendo de la tipificación baziniana de dicha planificación<sup>2</sup> —regida por determinaciones de orden sustancialmente dramático-psicológico para ofrecer al espectador un sentido unívoco acerca de los acontecimientos mostrados— se aborda una breve escena de **El último refugio** desde la óptica de la escala de planos utilizada y en función de cómo se ubican físicamente los personajes en el interior de los mismos, "...*signo del estado de las relaciones dramáticas entre los individuos y los grupos*" (p.115). La clarividencia del autor —aquí en sintonía con el particular talento del cineasta— subraya, de forma elocuente, cómo el único primer plano que aísla a Roy Earle en la escena se inserta en el momento en que Velma Goodhue lo excluye para siempre de los ideales pequeño-burgueses configuradores de su mundo, sentenciándolo a hacer frente a su destino de marginado social. La dialéctica de la identificación espectadores/personajes engendra un discurso ideológico tan perfectamente insertado en el engranaje mismo de la representación que describir el sentido de ésta *incluye* (necesariamente) describir las operaciones ideológicas que la sustentan.

3. Al reseñar las implicaciones de un complejo movimiento de cámara de **El crimen de Monsieur Lange**, Zunzunegui —parafraseando, en cierto modo, el aforismo godardiano de que un travelling es siempre una cuestión de moral— afirma, sintéticamente: "...*La ideología deviene forma...*" Otro momento del filme, donde se pasa del mero impulso individual a la solidaridad colectiva, será definido, igualmente, por otro movimiento de cámara de *dimensión cooperativa*. Es aquí, al describir cómo un *sujeto colecti-*

*vo* se propone a la identificación del espectador donde reconocemos la deuda del autor —también del que escribe esta reseña— con la corriente crítica que, surgida de la conmoción de los análisis semiológicos a finales de los años sesenta (y su contrapunto político: mayo del 68) a todos nos hizo replantearnos nuestras reflexiones sobre el cine. Si Eisenstein y Godard son convocados por el autor al principio del libro como mentores y guías de su itinerario —junto al colectivo Marta Hernández y la intervención puntual de la revista **Contracampo**— también comparece en estas páginas un replanteamiento del análisis formal/textual confrontado a ciertas prácticas formalistas actuales susceptibles de conducir otra vez el ejercicio crítico-teórico a los confines de un nuevo impresionismo. Las matizaciones que Zunzunegui introduce al discurso de Bordwell sobre Ozu (que tan sólo percibe en el cineasta japonés una "artisticidad" de diferente cuño a la vehiculada en el modelo hollywoodiense) son una muy pertinente llamada a leer "... *un texto en su dimensión formal sin perder de vista la manera en que sus estrategias textuales reescriben los parámetros culturales y artísticos en los que se inserta*" (p.158). *El sentido es un problema de forma* y sus propuestas deben ser leídas. A nadie se le escapa cómo el título que encabeza estas líneas hace referencia, contradiciéndolo, al que cierra **El significado del film**. Si el profesor de Wisconsin —cuyo poder y difusión académica en Estados Unidos parece haber colonizado excesivamente entre nosotros algunas mentes críticas por lo general lúcidas— tuviera una visión menos reductora (y deformada) de lo que son los análisis textuales, no encontraría tan excluyentes abismos entre éstos y la *poética histórica* por él defendida y a la que hacíamos referencia al comienzo de este artículo. Atenerse a la superficie de los textos para escrutarlos desde una

buena posición teórica sería una de las conclusiones a la que podríamos llegar tras la lectura del ejemplar libro de Santos Zunzunegui. Porque, parafraseando al Paul de Man de **La resistencia a la teoría**, debemos reconocer la necesidad de un momento no perceptivo, lingüístico en el cine y aprender a leer películas en lugar de imaginar significantes.

#### NOTAS

1. BORDWELL, David. **El significado del film**.

p.293. Barcelona, Paidós, 1995.

2. En el libro se cita mucho a Bazin... y no en vano. Durante muchos años la corriente crítica francesa post-mayo 68 denegó, globalmente, la obra baziniana a tenor de su marchamo idealista. Hoy resulta difícil cualquier *aprehensión materialista de la forma* —impronta y herencia eisensteinianas que Santos Zunzunegui reivindica desde las primeras páginas del libro— sin tener en cuenta las lúcidas apreciaciones del teórico francés, más allá de las discutibles conclusiones a donde su sistema crítico le llevara.

## LA OSCURA NATURALEZA DEL CINEMATÓGRAFO. RAICES DE LA EXPRESIÓN AUROVISUAL

LUIS ALONSO GARCÍA. EDICIONES DE LA MIRADA. VALENCIA, 1996

LA ALTERNATIVA TEÓRICA DEL AUROVISUAL / *Carlos A. Cuéllar Alejandro*

En una época como la actual, aparentemente saturada de imágenes, parece conveniente estimular en el ser humano la reflexión sobre los medios de comunicación audiovisuales y la cultura de la imagen que éstos potencian. El uso de la imagen como elemento comunicativo y estético es un fenómeno que siempre ha acompañado al hombre (desde la pintura parietal hasta el diseño gráfico, desde el grabado al comic), pero ha sido especialmente desarrollado por los “mass-media” en los últimos 100 años.

Dirigido a especialistas, y escrito por un especialista, el profesor e investigador Luis Alonso García nos ofrece, en **La oscura naturaleza del cinematógrafo**, un valiente ensayo que analiza y critica los presupuestos históricos y teóricos sobre los que se sustenta el pensamiento dominante sobre el cinematógrafo. Sin embargo, esta polémica obra no se limita a comentar y cuestionar la labor historiográfica previa. Basándose parcialmente en su tesis doctoral sobre la obra del cineasta Andrei Tarkovski, Alonso

García introduce y define el término “expresión aurovisual” como alternativa a la socorrida locución “medios audiovisuales”.

Dotado de una descarada sinceridad no exenta de sentido del humor, Luis Alonso García estructura su exposición en un tríptico: Tras una panorámica histórica e historiográfica sobre lo que convencionalmente se entiende por “cultura de la imagen”, presenta una introducción teórica de la imagen desde el punto de vista semiológico. Los últimos capítulos del libro están dedicados a la percepción estética de la imagen en la relación que el aurovisual mantiene con el espectador.

El autor incluye numerosas ilustraciones para facilitar la comprensión de los ejemplos que continuamente propone. Una nota razonada sobre el método de citas empleado, supone una alternativa más ofrecida en este texto. De este modo, **La oscura naturaleza del cinematógrafo** se presenta no sólo como paradigma de texto teórico, también como modelo