

Tres procedimientos discursivos en las cinematografías del cambio de siglo*

Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I, Castellón

Índice

1	Hollywood: el retorno al espectáculo y la quiebra del sentido	3
2	El discurso de Extremo Oriente	11
3	Vídeo Digital <i>versus</i> Cine Analógico	12
4	Bibliografía	14

Resumen

La quiebra del paradigma clásico produjo en su día el concepto de *modernidad cinematográfica*. Modernidad que el modelo de representación hegemónico supo asumir y maquillar convenientemente. Hoy asistimos a una triple complejidad: 1) el discurso hegemónico - *made in Hollywood* - se está transformando de tal forma que resulta poco menos que irreconocible desde las perspectivas con que acostumbrábamos a juzgar los paradigmas anteriores; 2) las cine-

*V Foro de investigación en comunicación. La comunicación: nuevos discursos y perspectivas, 2003.

matografías de Extremo Oriente irrumpen con una fuerza inusitada, permitiéndonos acceder a obras coherentes que desarrollan sus propias propuestas formales; y 3) la popularización del medio audiovisual, la proliferación de los equipos en formatos digitales que pueden ser manipulados con facilidad, hace posible que una pléyade de nuevos realizadores accedan al escaparate mediático.

Nos encontramos ante opciones que nos abren un territorio propicio para la investigación, ya que precisamos comprender hacia dónde caminamos y por qué hemos llegado hasta esta encrucijada. Este trabajo pretende sentar unas mínimas bases para iniciar tal andadura.

La quiebra del paradigma etiquetado como cine clásico por la autosuficiente industria americana y por no pocos teóricos, primero a manos de la insurgente *Citizen Kane* (ORSON WELLES, 1941) y más tarde, de forma definitiva, con la llegada de las revoluciones formales propiciadas por la *Nouvelle Vague* y las cinematografías alternativas, produjo en su día el concepto de *modernidad cinematográfica*. Modernidad que el modelo de representación hegemónico - llamado institucional por NOËL BURCH (1998) - supo asumir y maquillar convenientemente; en el primer caso, adoptando como propias algunas de las rupturas formales y de sentido más emblemáticas; en el segundo, dando lugar a productos de difícil clasificación que no pocos han bautizado como *postmodernos*.

Hasta aquí nada de particular, salvo la sustitución del paradigma clásico (normativo y rígido) por otro en permanente transformación (el sistema hegemónico ha dejado de oponer resistencia al cambio). El fin de siglo y el comienzo de uno nuevo han permitido que asistamos perplejos a una triple complejidad en el panorama de los medios audiovisuales: 1) el discurso hegemónico - *made in Hollywood* - se está transformando de tal forma

que resulta poco menos que irreconocible desde las perspectivas con que acostumbrábamos a juzgar los paradigmas anteriores; sea por la aplicación de las *Nuevas Tecnologías Informáticas* o por la cada vez más nula calidad de las propuestas, vuelve atrás en el tiempo para buscar única y exclusivamente el espectáculo; 2) las cinematografías de Extremo Oriente irrumpen con una fuerza inusitada, permitiéndonos acceder a obras coherentes que, a través del mestizaje, desarrollan sus propias propuestas formales, decididamente novedosas; y 3) la popularización del medio audiovisual, la proliferación de los equipos en formatos digitales (DV fundamentalmente) que pueden ser manipulados con facilidad, retocados, ensamblados, “hinchados”, transcodificados, etc., hace posible que una pléyade de nuevos realizadores (individuales y/o colectivos) accedan con sus propuestas al escaparate mediático.

Nos encontramos ante tres opciones que nos abren un territorio propicio para la investigación, ya que precisamos comprender hacia dónde caminamos y por qué hemos llegado hasta esta encrucijada. Las páginas que siguen pretenden sentar unas mínimas bases para iniciar tal andadura.

1 Hollywood: el retorno al espectáculo y la quiebra del sentido

El cine de los orígenes (*Modo de Representación Primitivo*, según BURCH) se caracterizó por una serie de parámetros que posibilitaron la constitución de un público ávido de acciones y sin anclaje alguno en la verosimilitud: se trataba, en esencia, de una propuesta espectacular, designada para la mirada (predominio del *showing*). El clasicismo cinematográfico potenció los mecanismos de identificación, basados en la incesante búsqueda de la narratividad (predominio del *telling*), el viaje inmóvil y la habitabilidad espacial. Ni que decir tiene que un público “identificado” –tanto con el mecanismo fílmico (construcción de la mirada omnisciente) como con los personajes que pululaban por la pantalla– se convertía de inmediato en depositario del imaginario que las

películas generaban (mecanismo ideológico nada casual). Un cuadro comparativo nos puede ayudar a cotejar estas características:

Modo de representación primitivo (M.R.P.)	Modo de representación institucional (M.R.I.)
Frontalidad	Supresión de la frontalidad (aparición de escorzos)
Exterioridad	Uso de planos cercanos y de detalle (escalaridad)
Platitud visual	Mejoras técnicas (luz y objetivos)
Autarquía	Continuidad
Distancia	Proximidad
Imagen centrífuga	Imagen centrípeta
Falta de cierre	Clausura

En nuestro planteamiento, utilizaremos la nomenclatura generada por NOËL BURCH pero ampliaremos considerablemente su adscripción cronológica, toda vez que no identificamos el M.R.I. con el llamado “cine clásico” de Hollywood (aunque sea su expresión más concreta) y que no consideramos que se trate de un modelo estático que se rompe con la llegada de la “modernidad” cinematográfica. Para nosotros el M.R.I. es dinámico y en permanente transformación: es, precisamente, el calificativo de “institucional” el que lo determina, en tanto que “hegemónico” o, si se prefiere, “industrial-comercial” (aunque esta expresión no le hace plena justicia porque deja de lado el matiz espectadorial: modelo del emisor - códico y discursivo - que es reconocido y asumido por el receptor). En términos de SÁNCHEZ-BIOSCA, se trata de un *modelo Narrativo-Transparente*, formalización más amplia que tiene la ventaja de definir en sí misma los rasgos esenciales que le caracterizan.

Conviene recordar la “voluntad narrativa”, ligada a la “transparencia”, que supedita todos los elementos del filme, tal como

señala DAVID BORDWELL, uno de los exégetas del modelo clásico, para quien nos encontramos ante la “narración canónica”, cuando formula estas tres proposiciones generales:

1. En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento...
2. En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia...
3. El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento (BORDWELL, 1996: 163-164)

Lo que resume muy bien JOSÉ ANTONIO PALAO en su tesis doctoral cuando indica que el cine clásico se caracteriza - para BORDWELL - por: a) la sumisión de los aspectos técnicos al argumento, b) la construcción de un espacio habitable y un tiempo coherente, c) la máxima claridad denotativa, d) una composición de carácter anticipatorio, y e) la ordenación probabilística “normativa” en función del argumento (PALAO, 2001: 260-261).

Priorizando el argumento, BORDWELL niega la voluntad discursiva que se contiene implícita en la transparencia e invisibilidad del modelo, puesto que adjudica a estos parámetros el carácter de condición necesaria y siempre gradual, dependiendo de los diferentes tipos de películas. “La distinción historia/argumento no es una réplica de la distinción *histoire/discours* sostenida por las teorías de la enunciación. La historia no es un acto enunciativo no marcado; no es en absoluto un acto de habla sino un conjunto de inferencias” (BORDWELL, 1996: 51). Se comprende así fácilmente esa voluntad “denotativa” que no sería otra cosa que la univocidad del discurso, en aras de su inteligibilidad, a través de la cual se está ocultando el carácter persuasivo que indudablemente posee. El propio BORDWELL no duda en afirmar que, en

general, el “argumento conforma nuestra percepción de la historia controlando 1) la cantidad de información de la historia a la que tenemos acceso; 2) el grado de pertinencia que podemos atribuir a la información presentada; y 3) la correspondencia formal entre la presentación del argumento y los datos de la historia” (1996: 54)

Y más evidente aún: “en el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos” (1996: 53). Con estas premisas, parece lógico el sometimiento de todos los aspectos del artefacto fílmico a la construcción de tal forma narrativa. Todo lo cual resultaría aceptable para nosotros si este autor estuviera simplemente desvelando los procedimientos del M.R.I. o del cine clásico, pero no cuando lo que se pretende es justificar un mecanismo discursivo en aras de la esencia narrativa que, tal parece, no puede ser otra.

Frente al modelo hegemónico, surgieron una serie de productos de voluntad total o parcialmente opuesta. La etiqueta de *Modernidad Cinematográfica*, ampliamente acuñada, nos resulta un tanto embarazosa puesto que resulta ambigua respecto a la habilitación de una serie de parámetros que pudieran compartir un conjunto de filmes que se desvían del modelo institucional y que, precisamente por esa quiebra modal, no pueden ser adscritos a sistemas concretos ni deben considerarse generadores de otro tipo de modelos (la ruptura con la norma no produce una nueva reglamentación sino la absoluta desregulación). Ahora bien, otros calificativos, como “cine contemporáneo” o “no convencional”, resultan todavía más frágiles, por lo que hemos preferido mantener “modernidad” en el sentido de la *aparición de un gesto semántico inscrito en el significante de los filmes capaz de desvirtuar - o transgredir, o revelar, o combatir - alguna o algunas de las*

características del modelo hegemónico en el momento histórico concreto de su producción.

Esta definición, que indudablemente puede centrarse y ampliarse desde otras perspectivas, tiene una serie de ventajas: 1) no normativiza el tipo de expresión mediante la que la trasgresión es llevada a cabo, 2) reivindica la gradualidad tanto de la inscripción como de las características afectadas, 3) contextualiza sobre la perspectiva de un modelo dinámico que evoluciona según los periodos históricos, y 4) es adscribible a diferentes etapas, movimientos y/o temporalidades.

Tal como recoge ROBERT STAM (2001) en su libro sobre las teorías del cine, en el extremo opuesto al modelo hegemónico podemos situar el “contracine” formulado por PETER WOLLEN bajo las influencias de BRECHT. La claridad de los siete rasgos binarios que describe, nos ayuda a identificar los diversos tipos de rupturas (siempre graduales) que pueden darse, de acuerdo con el siguiente esquema:

	Cine convencional	Contracine
1	Transitividad narrativa	Intransitividad narrativa
2	Identificación	Extrañamiento
3	Transparencia	Evidenciación
4	Diégesis única	Diégesis múltiple
5	Clausura	Apertura
6	Placer	Displacer
7	Ficción	Realidad

Se trata de elementos lo suficientemente amplios como para abarcar en su interior múltiples posibilidades transgresoras: 1) ruptura de los flujos narrativos; 2) estilización, asincronía, interpelaciones diversas; 3) inscripción en el significante de los mecanismos discursivos; 4) fragmentación y multiplicación de los relatos; 5) intra e intertextualidad, ausencia de clausura narrativa, polisemia; 6) participación del espectador en la elaboración in-

terpretativa; 7) desvelamiento de los procesos de ficcionalización (STAM, 2001: 178).

Los elementos transgresores provienen de una voluntad diferencial de carácter discursivo que tiende a enumerar parámetros formales y/o estilísticos como medios de ruptura, pero cuya aplicación práctica se ha visto siempre condicionada por los procesos industriales y la inevitable falta de independencia de los realizadores. De ahí que hablemos siempre de gradualidad y podamos rastrear esta serie de elementos de una forma más o menos dispersa en algunos filmes significativos, pero rara vez en su conjunto. Sin embargo, los destellos de “modernidad cinematográfica” sí se ajustan a esta concepción en cualquiera de sus aspectos.

Pero, ¿qué ha ocurrido con el cine más reciente para que estos parámetros le puedan ser aplicados en muchos casos, sin abandonar la etiqueta de hegemónico y al servicio de un sistema cada vez más potente?. Resulta apasionante la constatación de una evolución del modelo de representación fílmica que se ha ido cargando en los últimos años de las experiencias televisivas y de *marketing* publicitario hasta consolidar una serie de mecanismos ligados a la acción permanente y el resumen absoluto de cualquier tipo de catálisis; el cine dominante de hoy parece buscar el efecto más espectacular y, con él, la máxima rentabilidad en el menor plazo de tiempo posible. Esta cuestión, el tiempo, pasa a ser de primer orden, porque ha cambiado radicalmente su concepción y percepción, como indicábamos antes, tanto por parte del emisor como del público en la sala. La utilización de elipsis por corte –denominada por algunos *falso raccord* en un ejercicio designativo que no compartimos porque *si es falso, no lo es*- en el interior de una supuesta toma única (caso de un personaje que habla y del que solamente se muestran locuciones parciales sin continuidad) es una muestra de esta sutil modificación: se trata de fijar en la imagen solamente lo imprescindible. ¿Imprescindible para qué?: para una sucesión de acciones que, desde un climax del *teaser* inicial, descienda levemente para seguir de inmediato ascendiendo a lo largo de todo el film hasta un climax final (lo que se pretende,

en esencia, es una progresión ininterrumpida e *in crescendo* del climax).

Es evidente que el minucioso trabajo sobre la composición y elaboración del encuadre (de su superficie más epidérmica), la distorsión de la textura, color y contraste de la imagen, la ralentización de la acción para así mostrar *dilatadamente* un suceso espectacular, la fragmentación del espacio mediante un montaje sincopado, la utilización de violentas elipsis temporales - con frecuencia, más que para producir un relato ágil y fluido, para provocar un *impacto sensorial* en el espectador, recursos propios del discurso publicitario -, todos estos elementos, tienen unos efectos innegables sobre la narración desde el punto de vista *temporal* (COMPANY Y MARZAL, 1999: 54)

Este progreso de la espectacularización, que ha contagiado todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana, pone en entredicho algunos de los parámetros básicos del modelo institucional. Por un lado, el barroquismo de los planos y la aceleración de las acciones, producen efectos de extrañamiento e imposibilitan la transparencia que, si bien tiene lugar en el territorio del montaje, no es capaz de generarse en el de la enunciación. De otra parte, la estilización generalizada produce actantes incorpóreos, no integrados psicológicamente en el devenir de los acontecimientos y, por ahí, los mecanismos de identificación tampoco pueden ponerse en marcha y cubrir un mínimo de las expectativas emocionales de los espectadores. Finalmente, la tiranía del objetivo espectacular conecta con el modelo primitivo más que con el institucional, por lo que la quiebra del marco espacio-temporal lleva consigo la del espacio habitable; la sutura no se produce y cada vez el espectador se ve más ante una sucesión de “cuadros” (*tableaux*) en los que suceden excesivas cosas para poder atender a todas ellas (como en el cine de los orígenes).

La conclusión es evidente: si el objetivo económico de las grandes empresas audiovisuales se cumple gracias al *marketing* con que colocan en el mercado los productos, el ideológico - el que apunta a la construcción de imaginarios - no puede tener eco en los espectadores puesto que han dejado de darse las condiciones para ello: ya no es posible 1) la habitabilidad del espacio y, en consecuencia, el viaje inmóvil (que se lleva a cabo ahora como testigo y no como partícipe), 2) la transparencia enunciativa, pues los filmes han quedado desautomatizados, y 3) la clausura, ya que los relatos tienden a la serialidad o, en todo caso, a la búsqueda de otras posibilidades de rentabilidad posterior. En una palabra, lo que ha dejado de producirse es la identificación espectral.

Podríamos pensar, y no sería ocioso, que todas estas conclusiones apuntan hacia un cambio de carácter positivo que dota al espectador de nuevas posibilidades críticas. Lamentablemente, la situación social se ha modificado hasta tal punto que la industria audiovisual ya no se ve en la tesitura de buscar una rentabilidad ideológica puesto que la obtiene a través de la homogeneización. Su control sobre los medios, el acaparamiento del mercado internacional por algunas multinacionales de la distribución, ha provocado que el modelo hegemónico sea hoy prácticamente único (al menos en el terreno de lo comercial-industrial) y, en consecuencia, el espectador se ve obligado a visionar una serie de materiales que repiten hasta la saciedad un mismo esquema narrativo y formal: es una homogeneización a la baja que ya no se preocupa tanto de crear imaginarios como de consolidar la nulidad y el conformismo más exacerbado. En un mundo así, parece oportuno hacerse las preguntas sobre la identidad que planteaba *Blade Runner* (RIDLEY SCOTT, 1982 y 1992) hace años y que, de alguna manera, están implícitas en los recovecos de *Matrix* (LARRY Y ANDY WACHOWSKI, 1999)

2 El discurso de Extremo Oriente

Pese a todo, no podemos hablar de esperanzas perdidas porque hay un cine emergente que procede de Extremo Oriente (China, Taiwán y Corea, fundamentalmente), en el que podemos rastrear una serie de características diferenciales:

- Desvinculación del *Modelo de Representación Institucional (M.R.I.)*, a cuyas normas no se somete, que estriba esencialmente en la incorporación al significante fílmico de los mecanismos de enunciación, sea por ruptura del academismo en el lenguaje o por el trabajo sobre las ausencias (elementos de sutura en el M.R.I. que aquí se convierten en procedimientos de extrañamiento y sugerencia de orden connotativo).
- Capacidad técnica. Es evidente que los cineastas orientales cuentan con una infraestructura que les permite alcanzar unos niveles de perfección técnica que podemos calificar de “exquisitos”, pero, además, la incorporación de las nuevas tecnologías (rodaje con cámaras digitales, efectos de color e imagen, aceleraciones, ralentizaciones, etc.) posibilita la generación de materiales con un alto grado de mistificación, fruto también de la multiculturalidad en que se desenvuelven los cineastas.
- Estética personal no adscribible a corrientes o estilos grupales. Cada cineasta construye sus perfiles formales de manera unívoca y en ellos tienen cabida las influencias de otras cinematografías al tiempo que la idiosincrasia local. La formulación estética se ve también afectada por la incorporación de relatos de diversas procedencias.
- Relatos que buscan un tipo de espectador muy diferente al que construye el cine hegemónico. Se trata de conseguir un *público distanciado* - fruto de las intervenciones enunciativas - que se implique en la representación sin desar-

rollar mecanismos de identificación secundaria; un público así mantiene su capacidad crítica y no está limitado en el terreno de las sensaciones. El objetivo es la transmisión de sentido más que de significado, puesto que éste es unívoco en el cine dominante y aquel, sin embargo, lo construye el espectador a partir de los elementos que el filme le suministra. Un discurso abierto propicia múltiples lecturas.

3 Vídeo Digital *versus* Cine Analógico

En un encuentro anterior de este Foro hablábamos de *resistencia* frente a la situación de “entrega total” que viven los mercados occidentales ante el imperialismo audiovisual americano. Para ello preconizábamos radicales modificaciones en los discursos formales y también la búsqueda de mecanismos alternativos para la exhibición y distribución:

La *resistencia* no es ni más ni menos que la puesta en marcha de productos (artefactos audiovisuales, en el caso que preconizamos) que asuman su función:

1. Como artefactos simbólicos, mostrando y demantelando los códigos de la producción de ficción hegemónica (MRI), estableciendo otros alternativos, propios.
2. Evidenciando los parámetros de ejercicio del poder y proponiendo instancias resolutorias.
3. Denunciando la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas.
4. Interpelando al espectador sobre su posición ante el mundo en que vive.

La acción a través de productos simbólicos puede desarrollarse esencialmente en el terreno de la cultura

y es ahí donde habría que ser creativos y construir mecanismos de difusión que permitieran una nueva forma de ver (una nueva *mirada*) y contribuyeran a desvelar los engaños de la hegemónica (GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, 2002: 314)

Las *Nuevas Tecnologías* han venido a proporcionarnos la posibilidad de ese cambio. Hoy en día, rodar en DV está al alcance de cualquier economía e incluso la propia industria está llevando a cabo experiencias en formatos digitales con el objeto de abaratar sensiblemente los costes. La gran ventaja no es sólo el proceso de producción, sino el de edición, momento en que se pueden “retocar” los errores, generar efectos y transiciones, etc., desde un ordenador cuyo coste es irrisorio y cuya salida puede ser perfectamente en un formato ya tan popular como el DVD. Como suele decirse, “saldrán cineastas de debajo de las piedras”. Es tan cierto como también lo es que, entre tanta maleza, surgirán experiencias innovadoras y brillantes (no olvidemos que ya no es el coste lo que cercena las posibilidades, aunque el imperio del factor económico nunca pueda obviarse).

El uso de estas herramientas es insuficiente si detrás de ellas no hay una intención y un proyecto ideológico capaz de desarrollarse sin hacer concesiones. No basta con producir materiales a bajo coste, discursos renovadores e incluso revolucionarios, hay que generar toda una infraestructura que se enfrente a la hegemónica mediante la consolidación de mercados alternativos (hablamos de la difusión: distribución y exhibición). Mientras se mantenga la situación actual, absolutamente autocomplaciente, lo único que se está engordando son las arcas de los de siempre; y no hablamos sólo de beneficios crematísticos sino también ideológicos, porque los nuevos realizadores (a cientos, a miles) no ven en su horizonte más allá que la imitación y el seguimiento de los que actúan en la perspectiva “políticamente correcta”, es decir, la línea dominante.

No nos engañemos, la cultura de lo digital es también un arma de doble filo. Las grandes compañías se hacen paulatinamente

con el dominio tecnológico de los medios y esto conllevará sin duda su consolidación. ¿Cómo y quién controlará en el futuro las salas de exhibición en que se proyecten los films por vía telemática? Sin duda, Hollywood no sólo poseerá la hegemonía de la producción audiovisual sino también las infraestructuras (al menos por lo que respecta a la explotación de las tecnologías) y, desde esta perspectiva, la homogeneización a la baja puede convertirse en la negación de nuestra propia idiosincrasia. Miremos, pues, con buenos ojos las posibilidades digitales, usémoslas y tratemos de resistir, pero no entremos en la dinámica del seguidismo o estaremos condenados a la extinción.

En el otro extremo del cine digital que ya se intuye, lo virtual –desde ese manifiesto altar edificado a la tecnología (al dios tecnológico)- pugna por desplazar la construcción discursiva del sentido y elimina paulatinamente el hasta ahora necesario profilmico (actores, espacios, escenarios) e, ítem más, la existencia específica del *medio*: ni película, ni cámara... el nuevo cine hegemónico se creará mediante un programa informático, a través de medios informáticos y se transmitirá desde un ordenador. ¿Podremos seguir hablando de cine cuando ya no exista soporte físico alguno?

4 Bibliografía

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

BURCH, N. (1999): *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.

BURCH, N. (1998): *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.

COMPANY, J.M. y MARZAL, J.J. (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana.

GÓMEZ TARÍN, F.J., (2002): “Interpelación y lucha pacífica. Aplicación práctica del antihegemonismo en el terreno del au-

diovisual”, en DIEZHANDINO, PILAR, MARINAS, JOSÉ-MIGUEL Y WATT, NINFA (EDTS.), *Ética de la comunicación: problemas y recursos. Actas del III Foro Universitario de Investigación en Comunicación*, Madrid, 2002 S.A., pp. 307-314.

PALAO ERRANDO, J.A. (2001): *Los media en la construcción de la imagen-mundo: el caso de “Quién sabe dónde” y la genealogía del nuevo paradigma informativo*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1996): *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós.

STAM, R. (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.