

Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación¹

Manuel Vázquez de la Fuente

Recibido: 6.12.2010

Aceptado: 20.12.2010

Resumen

El presente trabajo hace referencia al proyecto del D.E.A. del programa "Teoría y Análisis y Documentación Cinematográfica" de Ciencias de la Información (UCM), del curso 2009-2010. De cara a su publicación en esta entrega de *Cuadernos de Documentación Multimedia* se destacan de dicho trabajo especialmente los epígrafes introductorios de la investigación y las conclusiones a las que ha llegado el autor

El objetivo de este trabajo se centra principalmente en realizar una clasificación de las diversas metodologías de análisis fílmico existentes. La idea es demostrar el sustrato epistemológico que las sustenta, así como las implicaciones teóricas que dicha influencia ejerce sobre ellas

Palabras Clave

Epistemología, metacrítica, significado, interpretación, teorías cinematográficas, análisis fílmico, metodología, paradigma analítico, paradigma continental, objetividad, Ciencias del sujeto

Abstract

This work refers to the program "Theory and analysis and documentation film", information sciences (UCM), DEA, 2009-2010 course. With a view to its publication in the delivery of multimedia documentation papers highlights such work especially the introductory sections of the research and findings to which the author has come

The aim of this paper is mainly focused on performing a ranking of the various existing film analysis methodologies. The idea is to demonstrate the epistemological substrate underpinning them, as well as the theoretical implications such influence exercised over them

Key Words

Epistemology, metacriticism, meaning, interpretation, film theory, film analysis, methodology, analytical paradigm, continental paradigm, objectivity, Science of the subject

¹ Trabajo de investigación dirigido por Mar Marcos Molano

INTRODUCCIÓN

El tipo de análisis que uno haga depende del tipo de persona que uno sea.

Analistas y cineastas, ¿hablan de lo mismo? Por lo menos, parece ser, se les tendría que exigir que hablaran de lo que es el cine. Para unos es un arte, una manifestación cultural, otros prefieren verlo como un fenómeno comunicativo, otros como entretenimiento, tecnología,... Hay gente para la que es un negocio y otra para la que es un oficio.

Parece ser que la pregunta es: ¿en qué consiste eso que nos gusta llamado “cine”? Para dar razones a una respuesta, nos encontramos en el mercado con una serie de libros, revistas – ahora también páginas web- que prueban de conceptualizar sus claves.

Por orden de jerarquía, podríamos decir que para aliviar nuestra comezón, contamos con:

- 1) Las teorías cinematográficas.
- 2) La puesta en práctica de esas teorías, los análisis.
- 3) Las críticas cinematográficas.

A las teorías cinematográficas, y al espectador cinéfilo, les interesa el cine esencialmente como arte, comunicación y fenómeno cultural (tres lugares muy afines, pero distintos). Es decir, la teoría cinematográfica es una teoría del arte cinematográfico.

¿Qué distingue a las teorías cinematográficas entre sí? Si nos ponemos estrictos, no es una cuestión fácil de esclarecer, no es fácil saber por dónde empezar a cortar y clasificar. ¿Qué me quiere decir este autor?

Las teorías se nutren de una amplia tradición estética que recorre ensayos pictóricos, narrativos, formalistas, psicológicos, cognitivos, lingüistas... Así que el sentido común indica que lo principal es fijarse en cuál es su foco de atención, es decir: qué pregunta o preguntas le hacen al cine, al filme, al objeto fílmico. Y en segundo lugar, qué camino o metodología siguen para dar con la respuesta.

Si estamos hablando de metodologías, y de eso vamos a hablar en esta investigación, estamos hablando de epistemologías, es decir, de teorías del conocimiento: estrategias que nos ayudan a conocer eso que queremos conocer. En relación al cine -de hecho, en relación a cualquier arte- podemos establecer tres preguntas básicas; concretamente, podemos establecer tres ámbitos de *lo cinematográfico*:



Hay una pregunta en relación a la obra: ¿cómo da a conocer la obra su contenido? ¿De qué está hecha? O ¿qué conoce, qué puede conocer una obra (en este caso, específicamente cinematográfica, en diferencia a otras artes)?

Otra pregunta en relación al espectador: ¿qué entiende el espectador cuando ve un filme y cómo y por qué lo entiende, y de qué le sirve?

Y otra pregunta en relación al autor: ¿cómo construye el autor su conocimiento del mundo? ¿Qué conoce, y cómo y para qué lo construye? (con el permiso de las críticas a “la teoría de autor”).

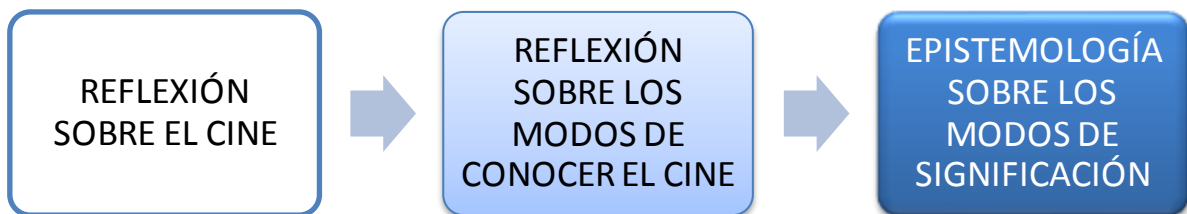
Si se nos permite algo más que una analogía, la primera cuestión hace referencia a una ontología del filme, la segunda a una ética del filme y la tercera a una estética del filme. Las diversas teorías cinematográficas intentan y han intentado resolver estas cuestiones aunque no las hayan nombrado de este modo.

Precisamente, no es al cine, al texto fílmico, a lo que nos vamos a referir, sino a los textos que hablan de las películas: las teorías cinematográficas y los análisis fílmicos. Nuestra inquietud es metacrítica: las teorías dan a conocer, eso está claro, pero ¿cómo y qué dan a conocer?, esa es nuestra pregunta epistemológica. La estrategia llevada a cabo, con mayor o menor fortuna, para resolver esta cuestión se verá a lo largo del texto.

- EL ANÁLISIS FÍLMICO COMO EPISTEMOLOGÍA CINEMATográfica.
- Ahora bien...
 - ¿Cómo conocemos *lo cinematográfico*?
 - ¿Cómo y qué dan a conocer las Teorías y los análisis cinematográficos?
 - ¿Qué posición “ocupa” la *lectura de la obra* frente a la *obra*?
 - ¿Cuál es la función del análisis?



INVESTIGACIÓN METACRÍTICA



Por todo ello, desde aquí, vamos a entender el análisis fílmico como *epistemología cinematográfica*; y su actividad, como un *modo de producir significación*.

¿QUÉ ES UNA TEORÍA CINEMATográfica? → UN MODO DE PRODUCIR SIGNIFICACIÓN

Esta cuestión, “¿qué es una teoría cinematográfica?”, está rodeada por ciertos puntos de interés, y cada uno de ellos tan sólo constituye una vía de aproximación a la respuesta. Básicamente, la cuestión puede ser abordada histórica y sociológicamente, atendiendo a su contexto de descubrimiento; o normativamente, siguiendo un criterio de justificación.



El contexto de descubrimiento -describir la labor de los analistas- incluye cuestiones como:

- a) El elemento o los elementos constitutivos de la teoría, es decir, los elementos por los que el filme es “anclado” en un discurso teórico y van a ser el objeto de la investigación.
- b) La metodología a la que ésta obedece y la terminología de la que se sirve.

El contexto de justificación -validar los resultados de los análisis-, más complejo de clarificar, incluye la siguiente cuestión:

- c) La adecuación de las conclusiones de ésta con su objeto de estudio, es decir, los criterios de verificación de la misma.

Este contexto tiene un especial interés, pues en él se determina el valor y la validez de la teoría, en resumen, la eficacia de la teoría; mas, ¿cuándo una teoría es eficaz?; ¿en qué consiste esa eficacia?

En términos generales, se habla de “eficacia” una vez que se han alcanzado los objetivos propuestos. Por lo tanto, una teoría cinematográfica será eficaz cuando haya logrado explicar o clarificar los objetivos que se ha propuesto. Del mismo modo, e independientemente de cuáles sean esos objetivos (ontológicos, estéticos o éticos), la teoría, para ser verificada, se verá obligada a adecuar sus presupuestos con la materia empírica que le ofrece el filme.

Ahora bien, ¿qué datos objetivos ofrece el filme para elaborar y corroborar dicha afirmación? Dicho de otra manera: ¿qué posibilidades de evaluación científica ofrece un filme?

Todas las teorías cuyo núcleo deriva, en mayor o menor medida, de los planteamientos estructuralistas no han dejado de buscar ese punto de anclaje: la legitimación objetiva de un fenómeno con origen subjetivo.

Sin embargo, al margen de la dificultad de la empresa, aún quedaría una pregunta por resolver, un último salto: En el caso de hallar datos objetivos en el filme... ¿Se puede explicar a través de datos objetivos cómo se produce la significación? Es decir, ¿la descripción de elementos que operan en un filme y cómo están estructurados es suficiente para explicar qué sucede en el filme? Fue ante esa duda cuando viró nuestra investigación.

No hace falta ser muy hábil para cerciorarse de la cuestión que planea sobre estos interrogantes: ¿qué papel juega la interpretación en el análisis fílmico?

Una vez introducido el término “interpretación”, nuestra investigación cambio de rumbo: de una propuesta inicial, de marcado carácter normativo, cuyo objetivo era determinar la eficacia de la teoría a través de las condiciones de validez de sus términos teóricos, pasamos a una propuesta de carácter descriptivo cuyo objetivo es determinar en qué medida la eficacia de la teoría está basada en la referencia a unos datos objetivos.

En cierto sentido, lo que habíamos puesto en duda es la noción de eficacia de una teoría. Ya no se trataba de averiguar cuándo una teoría es eficaz –cuándo hay una adecuación empírica-, sino en qué consiste su eficacia. Es decir, no importa ya la objetividad o no del dato, sino la trascendencia, las múltiples implicaciones del mismo. Lo que ejemplifica nuestro viraje es la propia transformación que ha sufrido el discurso metacine matográfico en las últimas décadas. De los esfuerzos por comprender el fenómeno fílmico dentro de los patrones de la sociología, la semiótica o el psicoanálisis –modelos metodológicos “fuertes”-, hemos pasado a la aparición de las llamadas “teorías de campo”, donde unas metodologías interdisciplinares están más preocupadas por “abrir posibilidades” que por ceñir los hechos, los datos, a unos patrones preconcebidos.

Antes hemos definido nuestra propuesta de investigación en estos términos: Una descripción cuyo objetivo es determinar, explicar, en qué medida la eficacia de la teoría está basada en la referencia a unos datos objetivos.

Se trata de una descripción pues lo que pretendo ofrecer es un mapa, una hoja de ruta sobre las principales líneas metodológicas que los críticos o analistas cinematográficos han puesto a nuestro alcance. Esta clasificación, como se verá en el diseño de la investigación, está hecha en base a dos componentes:

Según cómo la teoría entienda la noción de “significación”.

La metodología de la que se sirva para interrogarla.

Valga decir que aunque en más de una ocasión se haya optado por patrones taxonómicos similares -como lo demuestra la bibliografía existente-, consideramos que es en el tratamiento, en la explicación de la cuestión, donde se justifica la novedad de nuestra propuesta.

Esta solución, como vemos, está acorde con el objetivo de este proyecto: “...en qué medida la eficacia de la teoría está basada en la referencia a unos datos objetivos”; cómo dijimos, no cuándo lo que sucede, el dato, se corresponde a la explicación teórica, sino en qué medida, hasta qué punto la eficacia de la teoría depende de su innegable dependencia empírica y

viceversa, lo que es más importante, hasta qué punto no. Esta es la clave de nuestra investigación.

Antes bien, ¿por qué una teoría es eficaz? Antes hemos definido eficacia como el cumplimiento de unos objetivos. ¿Qué objetivos se le piden a una teoría cinematográfica? Partamos de que puede haber tantos objetivos como tipos de lectores o de críticos. Es decir, unos querrán, por ejemplo, que la teoría explique cómo un determinado filme está vinculado a un determinado contexto social; este sería el caso de un objetivo histórico. Otros buscarán que la teoría explique las condiciones de percepción y recepción de un filme, este será un objetivo psicológico. Otros que explique cuál es su estructura narrativa, este será un objetivo narratológico... No obstante, en síntesis, lo que tienen en común todas estas teorías es que se ven obligadas a explicar, a explicar cómo se construye un significado dentro del filme. Así la cuestión no ha quedado resuelta, pero sí favorablemente enunciada: "La eficacia de una teoría consiste en explicar cómo se construye un significado dentro del filme." Otra cosa sería determinar qué significado determina la experiencia estética, pero esta investigación no pretende dar pie a esa respuesta; sólo mostrar como las teorías han entendido esa comprometida noción y, cómo ya dijimos, la metodología de la que se sirven para interrogarla.

Aclarada esta cuestión, queda otra por resolver: ¿hasta qué punto las teorías cinematográficas no dependen de los datos empíricos para explicar el significado del filme? Esta es la pregunta que justifica el título de esta investigación -"análisis fílmico e interpretación"-; y con ella, descubrimos un territorio donde la objetividad del dato empírico no es un dato relevante, sino la inserción y bendita perversión de éste en un discurso teórico que lo manipula, lo tergiversa y lo trasciende. Esto es, descubrimos el carácter creativo de toda teoría.

¿Debe el análisis fílmico evitar la interpretación?, y si lo hace, ¿hasta qué punto puede explicarse objetivamente cómo se construye la significación dentro de un filme? Es decir, ¿es posible analizar un filme, explicar plenamente la experiencia estética, sin "caer" en la interpretación? En resumen, ¿es "interpretar" una metodología eficiente? Al final del texto, esperamos demostrar que un análisis objetivo no puede ser eficiente.

Si las teorías no pueden eludir la noción de "significado", tampoco, en su puesta en práctica, pueden esquivar los retos que la interpretación plantea. Obstáculo para unos y aliada para otros, la interpretación se haya a medio camino entre la fidelidad al objeto y la dependencia a un sujeto.

¿Es malo interpretar o, más bien, es imposible no hacerlo? En el diseño de la investigación, nos hemos aventurado a clasificar diversas metodologías teóricas según el grado voluntario e involuntario de adherencia a un posicionamiento u otro. Por otro lado, también haremos lo posible por poner sobre la mesa la existencia de alternativas teóricas (interpretativas o no) a la necesidad de justificar el contenido de una obra, es decir, teorías que optan por explicar la significación formal del filme.

Descodificar un texto sí, ¿pero qué puede hacerse con un amasijo de datos? ¿Cómo les damos un lugar dentro de la significación? Por otro lado, ¿de qué objetividad estamos hablando?, ¿acaso no es científico interpretar datos?

Básicamente, lo que estas preguntas ilustran es la muerte de un paradigma teórico; aquél que afirma: cuando la interpretación es aceptada por todos, y no refutada, no es interpretación, es la verdad objetiva. Ilustran el rechazo a una metodología particular a la hora de establecer un panorama para las ciencias del sujeto, la metodología de corte objetivo; mas no el sentido científico de las obligaciones que deben cumplirse.

Si nuestra primera intención era establecer en una investigación las características canónicas de todo análisis fílmico, ésta ha acabado afirmando que no hay un método “genial” o definitivo de análisis fílmico, sólo podemos describir lo que hacen los analistas.

Y, cómo no, asombrarnos por la creatividad de sus propuestas. Antes habíamos descubierto un territorio, tratamos de enunciar las relaciones entre “creación” e “interpretación”, pero en el fondo parece que lo hemos dejado ahí, inexplorado. Pues bien, ¿qué le pedimos a una teoría cinematográfica? Que nos asombre, que nos lleve más allá de donde nosotros habíamos llegado, que nos haga ver. ¿Y qué le pedimos a un filme? Exactamente lo mismo. En el fondo, lo que pretendemos con esta investigación es acercar la teoría a la experiencia creadora.

METODOLOGÍA

Objeto de Estudio

Las teorías cinematográficas y las metodologías de análisis.

Justificación del Objeto De Estudio

Consideramos imprescindible una valoración previa de las herramientas del análisis antes de abordar un análisis propiamente dicho; pues es un punto de partida necesario para sentar ciertas bases epistemológicas de cualquier proceso metodológico ulterior.

Por lo tanto, nuestro objeto de estudio no versa sobre un filme, sobre un cineasta o sobre un género cinematográfico. Ceñir un aparato metodológico sobre éstos sería propio de una investigación posterior. Tampoco queremos analizar una teoría o una metodología determinada, sino ofrecer un panorama descriptivo de la naturaleza de las diversas metodologías existentes.

Una investigación metacrítica descriptiva, como es el caso, a pesar de no justificar normativamente sus conclusiones, sí ofrece criterios para reflexionar tanto sobre la legitimidad como la discriminación de ciertos usos metodológicos. También proporciona instrumentos de debate para valorar el propio objeto de estudio de las diversas teorías en relación al fenómeno cinematográfico, y plantea cuestiones acerca de la función del análisis.

Proporcionar un ámbito de reflexión acerca de la propia labor teórica es fundamental para posicionarse coherentemente ante el reto de adoptar cualquier perspectiva crítica.

Objetivos del Estudio

Analizar epistemológicamente la naturaleza y la utilidad del análisis cinematográfico.

Determinar en qué medida la eficacia de una teoría cinematográfica está basada en la referencia a unos datos objetivos.

Definir la relación entre interpretación y objetividad.

Describir cómo las teorías cinematográficas construyen la significación del filme.

Explicar la relación entre análisis fílmico e interpretación.

Comprender qué posición ocupa *la lectura de la obra* frente a *la obra*.

Relacionar la teoría cinematográfica con la experiencia creadora.

INVESTIGACIÓN

Esta investigación consta de dos partes:

A) Investigación descriptiva sobre la epistemología del análisis fílmico

Recopilación y *descripción* de los datos (las teorías cinematográficas y las metodologías de análisis fílmico).

B) Investigación explicativa sobre la epistemología del análisis fílmico

Clasificación esquemática donde se vertebra una interpretación *explicativa* de los mismos (epistemologías, paradigmas, teorías, etc.).

Investigación Descriptiva sobre la Epistemología del Análisis Fílmico

1) Definición de “análisis fílmico”

a. J. Aumont y el “análisis del film” (1988)²

En *Análisis del film*, J. Aumont describe varios itinerarios que pueden aproximarnos a una definición. Según Aumont, al análisis fílmico se origina cuando algunos de los cronistas que comentaban las primeras sesiones del cinematógrafo empiezan a disociar la forma fílmica de la historia narrada.

El objetivo del análisis sería explicar el placer de ver el filme, comprender la causalidad formal en la obtención de ese placer, y “puntuar” el valor del filme, aunque sin establecer normas. Así mismo, la diversa causalidad formal puede ser abordada por múltiples metodologías.

Analizar, como indica la etimología, es disociar elementos. Pero ¿qué diferencia hay entre el discurso analítico, el discurso crítico y el discurso teórico? Para Aumont, la actividad crítica consiste principalmente en informar, evaluar y promover. Tres funciones que también alberga la actividad del análisis. Críticos y analistas son “pedagogos del placer estético”.

² Aumont, J y Marie, M: *Análisis del film*, Ed. Paidós, 2009, Barcelona.

Además, mientras que el discurso crítico informa, el discurso analítico debe producir conocimiento. “La Teoría cinematográfica” (entrecorrida, pues no existe, como en el caso del “análisis fílmico”, ninguna teoría unificada, sólo modos de teorizar y, como mucho, criterios unificadores), por su parte, tampoco aporta juicios de valor ni establece normas.

Una forma fácil de entender la distinción entre “teoría” y “análisis” es ver el análisis como la puesta en práctica de la teoría, es decir, el “examen”, o falsación, de la hipótesis³. Análisis y Teoría son actividades descriptivas y no formativas; mientras uno tiene un filme como objeto concreto de estudio – o incluso una secuencia concreta-, el objeto de estudio de la otra es más genérico.

Sin embargo, “Teoría” y “análisis” comparten las siguientes características:

Parten de lo fílmico para constituir una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico.

Mantienen una relación implícita con la estética, que se ejemplifica en la elección del objeto.

Su reflexión se ubica dentro de las universidades y los institutos de investigación.

Hay entre ellos una relación de interdependencia o consustancialidad, de ir de lo general a lo particular y viceversa.

“Cada analista debe hacerse a la idea de que (...) ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general, o de teoría (...) Si el análisis es singular, ¿qué puede garantizarlo? (...) implicaría cuestiones casi insolubles en lo que se refiere a la validez del análisis (...) La cuestión de la validez del análisis conduce a otra: la de la interpretación⁴.”

En resumen, las conclusiones a las que llega Aumont son las siguientes:

- A) *No existe un método universal para analizar films.*
- B) *El análisis del filme es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.*
- C) *Es necesario conocer la historia del cine y la 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.*

³ Será interesante retener esta definición, tal como la proponen Aumont o Casetti, cuando analicemos otros modelos, o “paradigmas” epistemológicos, como el anglosajón.

⁴ Aumont, J y Marie, M: Análisis del film, Op. Cit. pág 23 y 24.

b. J. Dudley Andrew y “Las principales teorías cinematográficas⁵” (1976):

Lo que le interesa a Dudley Andrew es el proyecto de la teoría cinematográfica misma, no la clasificación de todos y cada uno de los teóricos. Es decir, ¿qué es y qué se hace en la teoría cinematográfica? Y parte de la siguiente definición:

“la teoría cinematográfica trae a la luz lo que sin duda los realizadores comprenden intuitivamente. (...Es...) el conocimiento de una experiencia (que) comienza a sustituir a la experiencia misma⁶.”

Los retos con los que se topa la teoría son las dificultades de la razón para explicar esa experiencia. ¿La teoría debe explicar o sustituir la experiencia cinematográfica?

“El conocimiento debe estar relacionado con la experiencia y no ser su sustituto⁷”.

Como Aumont, Andrew deja clara desde el principio la diferencia entre análisis fílmico y teoría, a la vez que de nuevo apunta a una relación de la teoría con la ciencia. Pero sin entrar en demasía en cuestiones de validación de la teoría, la relación que propone entre teoría y ciencia es, para bien o para mal, mucho más humilde:

“El objetivo de la teoría cinematográfica es formular una idea esquemática sobre la posibilidad del cine. Puede aducirse que el cine no es una actividad racional y que ninguna descripción esquemática le sería adecuada. Pero esto nos devuelve el problema del conocimiento y de la experiencia. Cuando se le pregunta “¿qué valor posible existe en tratar científicamente el cine?”, el teórico cinematográfico debe contestar que la esquematización de cualquier actividad nos permite relacionarla con otros aspectos de nuestra vida. Al poner una actividad en términos racionales podemos discutirla junto a otras actividades esquematizadas, se han racionales o no. El teórico cinematográfico debe estar capacitado para discutir su campo con el lingüista o con el filósofo de la religión. (...) Podemos suponer que todos los teóricos del cine se acercarán a su tema en una forma lógica, aunque sabemos que la lógica de un teórico será diversa a la de otro⁸.”

Por lo tanto, ni universalidad, ni validez, ni normatividad, ni objetividad; sino descripción, esquematicidad y subjetividad a la hora de *re-escribir* una experiencia.

La metodología que diseña para interrogar a las teorías no consiste en listar los ejes deductivos de cada teoría, sino en, por decirlo de una manera, hacerles a todas el mismo cuestionario. Un cuestionario, por cierto, donde su justificación no radica en su validez, sino en su utilidad. En resumen, Andrew clasifica las teorías que investiga en tres grupos:

⁵ Dudley Andrew, J: Las principales Teorías cinematográficas, ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978. pp 11-22.

⁶ Ídem

⁷ Ídem

⁸ Ídem

- a) La tradición formativa: Hugo Munsterberg, R. Arnheim, Eisenstein y B. Balázs
- b) La teoría cinematográfica realista: S. Kracauer y A. Bazin
- c) La teoría cinematográfica francesa contemporánea: J. Mitry, C. Metz, y los fenomenólogos Amédée Ayfre y Henri Agel

c. F. Casetti y “las Teorías del cine⁹” (1993)

Casetti clasifica las teorías fílmicas en tres paradigmas correspondientes a tres generaciones de críticos. Comienza su estudio aportando datos sobre las condiciones materiales, históricas y sociológicas de ese proceso. Llega a la conclusión de que es en la postguerra cuando se originan una serie de fenómenos (F) que poco a poco irían cambiando las formas y el sentido de la reflexión teórica:

F1) La aceptación ya muy difundida del cine como hecho cultural.

F2) La acentuación del carácter especializado de la teoría cinematográfica. Con la separación definitiva entre teoría, análisis y crítica.

F3) La internacionalización del debate.

F4) La pluralidad de paradigmas, es decir, de los procedimientos a la hora de crear una teoría.

Para diseñar un mapa de la cuestión, Casetti propone tres clasificaciones:

A) Según los modos de la investigación

- a. el científico-objetivista (C. Metz): un discurso que quiere ser científico y que adopta la causa del método y ve el cine como arte o como hecho.
- b. el estético-esencialista (D. Andrew): un discurso estético sobre el filme y que usa el filme como reserva de ejemplos o como espacio a interrogar.

B) Según la estructura de toda teoría:

Toda teoría se estructura o tiene tres momentos independientemente del modo de investigación que utilice o el paradigma al que se adhiera; aunque unas teorías preponderen un aspecto sobre otro. Serían algo así como el planteamiento, el desarrollo y la exposición de la investigación:

- a. El componente metafísico o constitutivo: *“que se refiere a los principios básicos de la investigación (por ejemplo, el estatus que se asigna al objeto, la idea que se tiene del conocimiento, etc.); es la parte de la fundamentación conceptual de una teoría y determina su inteligibilidad”*
- b. El componente sistemático o regulador: *“que atiende a la forma que se desea dar a una investigación o a las máximas metodológicas a que ésta obedece*

⁹ Casetti, F.; Teorías del cine, ed. Cátedra, Madrid, 2000.

(por ejemplo, preferir la sencillez a la elegancia, la simetría a la generalidades, etc.), es también la parte de los criterios de construcción de una teoría y determina su racionalidad”.

- c. El componente físico o inductivo: *“que se refiere a la adquisición de los datos empíricos. Con las formas de su descubrimiento, selección y unión; es la parte de los criterios con que se verifica o desmiente una teoría y determina su factualidad.”*

C) Según el paradigma epistemológico en el que se integran:

Casetti propone clasificar los modelos teóricos existentes en tres paradigmas. Esto es, distintos modelos compartidos por una comunidad científica, según los cuáles se estructura la investigación. Engloban las propuestas clasificatorias anteriores. Expuesto en orden cronológico de aparición, el primero de ellos sería una dilatación epistemológica y temporal de los presupuestos cognitivos que vimos en la propuesta de D. Andrew; el segundo, vendría a hacer lo mismo con la demarcación que había establecido C. Metz.; y el tercero sería más propio del momento actual y de las epistemologías postmodernas; son los siguientes:

P1) Teoría Ontológica: de carácter estético-esencialista, donde prima el componente metafísico o constitutivo e iniciado con la pregunta de A. Bazin *“¿Qué es el cine?”*

P2) Teoría Metodológica: de carácter científico-analítica, donde prima el componente físico o inductivo y se origina con la pregunta *“¿desde qué punto de vista hay que observar el cine y cómo se capta desde esta perspectiva?”*

P3) Teoría de Campo: de carácter *“científico-probabilista¹⁰”*, donde prima el componente inductivo y se sostiene sobre la pregunta *“¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos?”*

d. Tipos de análisis, metodologías:

- El análisis textual.
- El análisis estructural del relato.
- El análisis semántico del relato.
- El análisis de la enunciación.
- El análisis del espectador.
- El análisis psicoanalítico del filme.
- El análisis ontológico del filme.
- El análisis fenomenológico del filme.
- El análisis post-moderno del filme.
- El análisis ético del filme.
- El análisis formalista del filme (análisis visual, sonoro, del montaje).
- El análisis neo-formalista del filme.

¹⁰ Casetti no especifica terminológicamente el carácter de esta teoría, pero consideramos que así formulado es bastante adecuado.

2) Definición de “interpretación”

Con la inclusión de estas reflexiones lo que pretendemos es ofrecer un distanciamiento a los propios parámetros de reflexión de lo fílmico, una óptica renovadora en cuanto a metodología (filosofía), validez (ciencia) y función (arte) del análisis.

a. La interpretación en filosofía

Vamos a presentar un modelo teórico que, por su naturaleza, recoge una amplia tradición de lo que podríamos llamar “quehacer filosófico”: la obra de Hans-Georg Gadamer. Éste es especialmente conocido por su obra “*Verdad y método*”¹¹ y por su renovación de la “Hermenéutica”. El término deriva del dios Hermes, mensajero e intermediario entre dioses y hombres. La labor de la hermenéutica es siempre esa transferencia de un mundo a otro, de una lengua extraña a la lengua propia del “hermenéuta”. La hermenéutica designa una praxis artificial, una *techné* del anuncio, la traducción, la explicación, la interpretación y la comprensión para esclarecer el sentido de algo. Por lo tanto, en la tarea del traductor, se presupone cierta “libertad”.

La confianza que la Hermenéutica tiene en sus métodos no olvida que la praxis humana no se diluye en pura técnica, es decir, en la mera aplicación de reglas, que, después de todo, una máquina o un ordenador es capaz de realizar mejor. La hermenéutica pretende una reconquista de los espacios libres para la responsabilidad humana.

El fantasma del relativismo también acecha a la actividad hermenéutica, pero es más importante que la arrogancia técnica no nos haga perder la capacidad de escucha, del diálogo con el otro. Un concepto universal es una abstracción nominalista instrumental cuando se lo contempla aislado del horizonte del diálogo, por el cual cada palabra adquiere sentido. Por ello también, es en el enunciado estético, en la expresión poética, donde la palabra tiene una función de verdad, por estar el artista permanentemente en la escucha de lo que le rodea.

Sentido e interpretación:

“¿Qué relación guarda el texto con el lenguaje? ¿Qué elemento del lenguaje puede desaparecer en el texto? (...) El texto es algo más que el título de un campo objetual de investigación literaria. La interpretación es algo más que la técnica de la exposición científica de los hechos. (...) ¿Pero significa esto que la interpretación es una posición de sentido y no un hallazgo de sentido? (...) Para la óptica hermenéutica, la comprensión de lo que el texto dice es lo único que interesa. El funcionamiento del lenguaje es una simple condición previa¹².”

¹¹ Seguiremos la recopilación: Gadamer, H.-G; Antología ed. Sígueme, Salamanca, 2001.

¹² Ídem.

¿Deletrear o construir? Construir la temporalidad:

“La estructura temporal del hablar y el leer representa un campo poco explorado. La imposibilidad de aplicar el esquema puro de la sucesión al habla y a la lectura salta a la vista considerando que de ese modo no se describe la lectura, sino el deletreo. El que tiene que deletrear para leer es incapaz de leer (...) la tarea es asumir lo que es una construcción, construir algo que no está “construido”, y esto implica recuperar de nuevo todos los intentos de construcción.”

Finalidad ética del arte; su función:

“Lo que la obra de arte pone al descubierto, en un estremecimiento gozoso y terrible, no es únicamente “tú eres esto”; nos dice también: “tú tienes que cambiar tu vida”¹³”.

Las herramientas metodológicas de la hermenéutica son, simplificándolo mucho: la pre-comprensión experiencial del fenómeno; la libertad, o suspensión del juicio (del pre-juicio), del traductor ante lo traducible; el diálogo horizontal con el fenómeno; el consenso dialogal; la significación interminable del fenómeno; la universalidad; el lenguaje como “principio” trascendental –y no como “hecho”-; la responsabilidad práctica y la confrontación con el concepto moderno de ciencia.

En realidad, y después de lo visto, más que una metodología, nos parece -sin ningún ánimo peyorativo, todo lo contrario- una práctica, una actividad, una actitud.

b. La interpretación en la ciencia:

No sé si ustedes lo saben, pero en el seno del mundo académico anglosajón, incluso en los círculos humanistas (estamos generalizando, por supuesto), todo lo que se refiere a “subjetividad”, “ciencias del espíritu” o “ciencias del sujeto” no tiene nada que ver con científicidad, objetividad o verdad, sino con algo así como “narraciones poéticas del viejo continente”. En efecto, ya sea por su obstinada practicidad o por sus limitaciones a la hora de entender el problema del sujeto en relación a la cognición, les suena a cosa de risa¹⁴.

Sin embargo, interesados como están en la legitimación del discurso científico, una serie de intelectuales han desarrollado un debate epistemológico en el que se plantean cuestiones como la objetividad, los términos teóricos, la validez de una teoría, la causalidad, la explicación del significado o la demarcación científica.

Este ámbito de investigación es lo que se conoce por “filosofía de la ciencia”. Vamos a mostrar tres líneas diferentes y representativas de este debate: las posturas de T.S. Kuhn, W. O. Quine y H. Putnam.

¹³ Ídem.

¹⁴ Esta opinión se ve reflejada en: Sokal, Alan y Bricmont, Jean; Imposturas intelectuales, ed. Paidós, Barcelona, 1999.

Presentamos estas reflexiones porque consideramos que pueden arrojar luz sobre cuestiones como la validez de la interpretación, la determinación del significado, la experiencia subjetiva entorno a lo real, y el carácter científico de algunos análisis fílmicos vistos con anterioridad.

Realmente sería interesante establecer un diálogo, determinar para cada paradigma cinematográfico una contrastación con muchos de los puntos abordados por la filosofía de la ciencia. Aunque por razones obvias no podemos profundizar en absoluto en el tema. Nuestra intención es que ese sugestivo encuentro tenga lugar en la mente de cada uno.

En resumen, lo que está en juego es si induso el discurso científico -tan deseado para las ciencias del sujeto- interpreta o no la realidad.

Kuhn y la sociología de la ciencia¹⁵:

Conclusiones: no podemos hablar de objetividad científica, no hay un paradigma mejor que otro, ni tampoco podemos hablar de progreso; sólo hay progreso dentro de cada paradigma.

Quine y los dos dogmas del empirismo¹⁶:

Si bien no es posible fundamentar el conocimiento, tampoco es necesario, pues la ciencia sigue adquiriendo resultados contrastando sus hipótesis. Así que el problema está en verificar cómo ésta conoce y no si conoce realmente; y, en segundo lugar, lo que la ciencia contrasta es un “modelo teórico” en conjunto (holismo epistemológico), formado por “términos teóricos”. El significado de estos términos no depende de su correspondencia empírica, de datos que puedan ser observados, sino de datos que puedan ser manejados (la razón es reducida a “razón instrumental”); es decir, el significado de un enunciado vendrá dado por los métodos de verificación. Por ejemplo, los físicos nucleares obtienen resultados de entidades que no han observado.

Quine también afirma que el modo en que el individuo usa el lenguaje determina qué clase de cosas está comprometido a decir que existen; por así decirlo, que el científico descubre en sus investigaciones aquello que estaba predispuesto a descubrir.

Putnam y los Teóricos de la referencia directa¹⁷:

Sus planteamientos suponen una ruptura radical con la semántica tradicional. Cuando cambian las teorías, los “modelos teóricos”, las cosas no cambian, la referencia no cambia; así que la cuestión clave es cómo se refiere, cómo es la relación entre la palabra y la cosa a la que se refiere. Estos dan importancia al significado referencial o denotacional (lo que significa), en detrimento del connotacional (lo que puede significar). Así, el significado no es algo mental,

¹⁵ Kuhn, T. S.; La Estructura de las Revoluciones Científicas, ed. F.C.E., Madrid, 2006

¹⁶ Quine, W. O.; Desde un punto de vista lógico, ed. Paidós, Barcelona, 2002.

¹⁷ Putnam, H.; Representación y realidad: Un balance crítico del funcionalismo. Editorial Gedisa, Barcelona, 1990.

algo que precede a la referencia, tampoco algo adherido a un modelo teórico; sino algo que se refiere a algo que realmente existe ahí fuera.

Conclusión: ¿es posible determinar un método de conocimiento verdadero? Sí. La existencia real de algo determina su valor de verdad y si algo existe, pueden aplicársele unos valores de regularidad. La actividad científica empírica es la ejercitación de este aparato cognitivo que culmina con la formulación de leyes.

Concluimos esta exposición con una reflexión: la ciencia sirve para predecir y controlar. La ciencia tiene como objetivo conseguir una metodología científica neutra, sin carga moral; esto es, entender el progreso científico de forma neutra. ¿Qué lugar puede ocupar eso en las ciencias del sujeto? ¿Qué lugar ocupan en la realidad aspectos como la justicia, la belleza, la amistad, la libertad, la ilusión o el deseo?

c. La interpretación en el arte

La reflexión que exponemos a continuación está basada en una serie de conferencias pronunciadas por la dramaturga Irina Kouberskaya y Eduardo Pérez de Carrera sobre la interpretación dramática y escenográfica de textos de A. Chejov y F. G. Lorca que tuvieron lugar en el teatro *Tribueña* de Madrid en enero y febrero de 2010.

La interpretación está relacionada con la capacidad de observar la vida. Si has observado mucho en la vida puedes ser un buen intérprete. El texto no es informativo –no es información–, es dramático. Hay que escandalizar al texto, contradecirlo. El espectador tiene que ver en tu voz, en tus gestos, tu personalidad. Sé provocador, no seas cómodo, ¡provoca!

Como actor, hay que interpretar desde la fisiología; darle un ritmo al texto. Así, ya no es información lo que transmites, es tu estado. Si le das información al público, éste bosteza. Interpretar consiste en dar algo a la humanidad. El actor es un ser generoso, da.

Debes tener fe en tu interpretación, ésta te lleva a ser el que quieres ser.

Cuando estás interpretando no debes juzgarte a ti mismo; no prejuzgues, no busques, no esperes, haz, encuentra. No te debes saber cómo va a ser tu interpretación, debes dejarte vivir eso, sorprenderte. La vida hay que interpretarla con fascinación. No hay una manera correcta de decirlo, de expresarse. Lo correcto es ser auténtico, sincero. Ahí está el acierto.

La metodología sería la siguiente: primero, hacer una lectura del texto y comprobar que allí hay una verdad; segundo, hace un actor de fe, entregarle al texto una verdad -pues la verdad no está en el contenido, la verdad está en la forma de decirlo, en la expresión-; y tercero, dar forma a esa verdad, tener voluntad de dar forma. Porque ¿quién duda de que en todo discurso sincero está la verdad? Pero entonces el artista ya no sería necesario. El artista no aporta nada diciendo la verdad, su valor está en darle forma. La verdad se comprende, la forma se intuye. El arte no se comprende. El arte no importa comprenderlo o no, importa vivirlo. La forma ayuda a comprender una verdad superior. La forma ayuda a decir un conocimiento que está más allá de la razón. La metodología no consiste pues en analizar el texto, sino en expresarlo y entregarlo.

Con el arte no hablamos de las cosas, para eso está la ciencia. En el arte hablamos de la relación entre las cosas. El contenido plasma las cosas, la forma plasma esa relación.

El ser humano necesita ser limpio, decir las cosas.

Cuando interpretamos ¿hay que descartar algún pensamiento? Todo pensamiento, toda interpretación que nos acerque a la libertad es buena, válido. No hay una receta para interpretar, sólo revolucionarte con el texto, vibrar con la interpretación y que te lleve lejos.

Cuando interpretamos ¿qué es lo importante: lo que quiso decir el autor o lo que muestra la obra? Lo importante es lo que somos capaces de sacar de ella. El punto de vista de la verdad no lo tiene nadie, por eso una interpretación es mejor que otra cuando me mueve más, me sugiere más, me sorprende más, me hace vibrar más, vivir más. Una buena interpretación no cierra el texto, no dice “esto es así”, dice “esto también puede ser así”, continuamente.

3) Relación entre “análisis fílmico” e “interpretación”

Volvamos ahora a la relación entre validez e interpretación en el seno del análisis. Veamos las conclusiones obtenidas.

a. Valorando el análisis

El problema se origina cuando aparece el legítimo deseo de descubrir un método universal de análisis fílmico. Para ello, hay que establecer unos principios. Si el método es universal, los principios han de ser objetivos. Pero diseñar estos principios tomando como base los modos experimentales de las ciencias naturales es un error fruto de un malentendido epistemológico:

“No comprender la diferencia existente entre una ciencia “natural” (...que no es lo mismo que las ciencias “exactas”...) y las “ciencias” sociales o humanas. (...) Si el aparato formal puede incluso en ocasiones ser comparable, siempre habrá una diferencia esencial de naturaleza entre los “hechos” y los “objetos” de unas y otras (...) Jamás serán ciencias experimentales, puesto que no tratan de lo repetible, sino de lo infinitamente singular¹⁸.”

¹⁸ Aumont. J, Marie, J.; op. cit pág 46.

Al respecto, D. Bordwell, a pesar de su posicionamiento anti-relativista, también deja clara la cuestión: una teoría cinematográfica no puede ser una teoría científica, entre otras cosas porque *"a diferencia de un experimento científico, ninguna interpretación puede fracasar en la confirmación de una teoría"*¹⁹; además, aparte de la teoría, en la interpretación del crítico debe entrar en juego algún otro tipo de esquema conceptual, según Bordwell, *"los críticos llegan a las interpretaciones utilizando ciertas convenciones de razonamiento y lenguaje"*²⁰, convenciones retóricas, aunque no sean conscientes de ello.

Lo que denuncia Bordwell es que adoptando metodologías científicas²¹, la crítica presenta un discurso donde es posible hallar la verdad; de este modo no sólo recibe más subvenciones sino que adquiere un estatuto intelectual, un poder, más elevado.

Evidentemente, la metodología científica no es asimilable por la metodología interpretativa, principalmente porque mientras que las ciencias experimentales aplican, más o menos, un método formal, vaciado de contenido, pre-diseñado y "establecido" a todo fenómeno; cualquier metodología que quiera comprender un fenómeno estético debe recurrir, por lo menos una vez, al propio discurso estético -con toda su carga sustantiva, material, narrativa y simbólica-, de dónde extraerá los datos para configurar una teoría que luego aplicará, particular o reiteradamente, sobre todo discurso. Es decir, una metodología aplicada a objetos es normativa y formal en origen, mientras que una metodología aplicada "a sujetos" es, desde su origen, sustantiva y simbólica. Véase, por ejemplo, la diferencia entre la teoría semiótica del arte y la Edipo-freudiana, y la eficacia explicativa de las mismas. Quizá la diferencia esté en que mientras unas explican, las otras comprenden. Pueden describirse (y explicarse) las funciones de una planta, pero no la experiencia (la vivencia o comprensión) que la planta tiene del mundo, pues ningún vestigio nos deja de ello; sólo la capacidad simbólica (connotativa) de los sujetos crea, a partir de eso, una huella.

Esto tiene que ver con el hecho que, dentro de las ciencias del sujeto, las metodologías de corte filosófico, como la fenomenológica, la post-moderna o la psicoanalítica, reclaman para su ámbito de análisis otro criterio de verdad; no el de las ciencias experimentales, pero sí el de la experiencia, *"lo infinitamente singular"* -como decía Aumont-:

*"La cuestión de la verdad no se sitúa en el campo de la objetividad -es decir, el de la correlación entre los signos y la realidad empírica-: el suyo, por el contrario, es el campo de la subjetividad: el de la correlación de los actos con las palabras que lo prefiguran"*²².

¹⁹ Bordwell, D.; El significado del filme, interferencia y retórica en la interpretación cinematográfica, ed. Paidós, Barcelona, 1995. Pag. 23.

²⁰ Ídem.

²¹ Pronto veremos que lo que molesta a Bordwell realmente es la "intrusión" epistemológica que se ha operado desde las ciencias "continentales" en su intento por validar el análisis desde una óptica "connotativa". Esta "intrusión" será interpretada por nosotros como "intento de hibridación".

²² Requena, J. G.; "Teoría de la verdad" Trama y Fondo, nº 14, Madrid, 2003 pág 75-94, citado en "Requena, J.G; Clásico, manierista, post-clásico; los modos del relato en el cine de Hollywood, op. cit. pág 555."

Así pues, para el análisis “freudolaciano”, como el sujeto está *sujeto* a la promesa que lo ha constituido, su acto es verdadero porque es necesario (este es un tema que abordaremos con más precisión en el apartado B).

Por lo tanto, como decíamos, científicamente, no existe “el método” de análisis, sino un ajuste metodológico a las necesidades que el objeto particular de estudio elegido (lo cinematográfico, la narración, el espectador, el sonido, el subtexto, la enunciación, etc.) reclame.

b. El significado del filme

Como hemos podido comprobar, entre los diversos puntos en común que pueden establecerse en torno al discurso pro-cinematográfico -teoría, análisis y crítica-, la cuestión de la interpretación destaca con vital importancia a la vez que interroga la eficacia de sus respectivas conclusiones:

“Hay toda una serie de análisis que, por su propia naturaleza, limitan con la interpretación, sin que se pueda establecer una frontera con facilidad. Por nuestra parte, nos parece que una actitud más franca consistiría en admitir que el análisis tiene bastante que ver con la interpretación: que esta última sería, si se quiere, el “motor” imaginativo e inventivo del análisis; y que el buen análisis sería aquel que no duda en utilizar esta facultad interpretativa, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible²³”.

La actividad propiamente interpretativa aparece cuando se hace necesario plantear que la obra lleva consigo un “mensaje” personal. Un “mensaje” que da sentido al proceso técnico de construcción del filme. Es decir, más allá de la causalidad formal del filme se hace necesario explicar la finalidad material del filme.

La cuestión del “significado del filme” es tratada por D. Bordwell en un ensayo cuyo título original es mucho más revelador: *“Making meaning²⁴”*.

En la línea ya enunciada de “de-construcción” histórica, el objeto de estudio de Bordwell son las convenciones de la crítica. En éste, la propia metacrítica se convierte en una parte de la teoría poética. Lo justifica del siguiente modo:

“La interpretación se ha convertido en una importante industria (...), estamos inmersos en la Edad de la Crítica (...), prestemos menos atención a lo que los críticos dicen que hacen y más atención a sus métodos reales de pensamiento y escritura (...), este conjunto de convenciones (...) debe ordenarse, teorizarse, extrañarse. (...) La crítica no es una ciencia ni un arte, pero se parece a ambos. Al igual que éstos, (...) requieren imaginación y conocimiento; y se basa en actividades de resolución de problemas autorizadas por las instituciones. A mi juicio, la crítica debe considerarse como un arte práctico (...). Puesto que su principal producto es un fragmento de lenguaje, también es un arte retórico. (...) Si la crítica es cognitiva y retórica, también lo es

²³ Aumont, J y Marie, M; op. cit. pág 24.

²⁴ Bordwell, D; El significado del filme. Interferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Op.cit.

*la metacrítica. Sería muy poco sincero si fingiese que estoy investigando las actividades críticas de un modo neutral, sin perseguir objetivo propio alguno*²⁵.”

El caso es que Bordwell nos dice que la historia de la crítica cinematográfica la han escrito dos modelos hegemónicos de interpretación: la explicación temática y la lectura sintomática.

La explicación temática²⁶:

Consiste en tomar un significado referencial (explícito) y hacer inferencias acerca de significados implícitos. Pero, ¿por qué explicar un filme? La respuesta era "porque la obra lo demanda". Así logró institucionalizarse este tipo de análisis. Según Bordwell, se ha creado la necesidad de que las películas tengan un significado difícil de entender, la necesidad de un significado oculto.

La lectura sintomática²⁷:

Como decíamos, para el "analista sintomático" (o *psico*-analista) los actos del autor están cargados de significados involuntarios que le delatan. En todo signo audiovisual hay un significado referencial y otro implícito, oculto. Ponen en práctica una "hermenéutica de la sospecha" que les permite comprender al autor mejor que el autor así mismo. Así, uno de los conceptos clave es el de "significado reprimido", que puede aflorar en los más mínimos detalles de forma y estilo.

Para lograr institucionalizarse, tuvo que hacerse un modelo interpretativo riguroso, para ello conjugó sus axiomas simbólicos con otra teoría en boga en la época, la teoría estructuralista, ya adoptada por el análisis textual.

Al margen de estas interpretaciones hegemónicas y de la crítica a las rutinas institucionalizadas, Bordwell se pregunta "¿qué es interpretar?²⁸": ¿elaborar o transmitir significado?; ¿el sentido está "en" el texto o "entre" el lector y el texto?; ¿comprender o explicar?

Bordwell hace la distinción entre denotar (indicar) y connotar (relacionar)²⁹. En la connotación no hay un conocimiento directo, por lo tanto, al ser un acto de comprensión mediado, el conocimiento que obtengamos derivará de la interpretación. En cambio, en la denotación el conocimiento es más directo, pues denotamos sólo ciertos tipos de inferencias sobre el significado. Por lo tanto, al ser un acto de explicación más que de comprensión, el conocimiento que obtengamos será más neutro (más científico³⁰). En ambos casos, los

²⁵ Ídem, pp 11-13.

²⁶ Bordwell, D; op. cit pp 61-88 (Bordwell analiza las circunstancias históricas que dieron lugar a este fenómeno, pero para nuestra investigación no es necesario señalarlas).

²⁷ Ídem, pp 89-124.

²⁸ Bordwell, D; op. cit. pp. 17-20.

²⁹ Es evidente el paralelismo dentro de la epistemología anglosajona con "los teóricos de la referencia directa"; ver el epígrafe "2.2. La interpretación en la ciencia" del apartado "2, Definición de "interpretación"". Del mismo modo que es evidente el paralelismo entre la lectura explicativa o sintomática con la tradición epistemológica (filosófica) europea.

³⁰ Aunque, como ya expusimos en el apartado anterior (3.1, valorando el análisis), según Bordwell, una teoría cinematográfica no puede ser una teoría científica, pues, "a diferencia de un experimento científico, ninguna interpretación puede fracasar en la confirmación de una teoría".

significados no se encuentran, sino que se elaboran; y aplicamos estructuras de conocimiento, esquemas conceptuales, a las indicaciones que *identificamos* dentro del filme.

Por lo tanto, construir el significado del filme no tiene porqué "caer" en el relativismo o el escepticismo; sino que consiste en inferir, en transformar materiales *que están realmente ahí* (datos textuales)³¹.

Entonces, ¿en qué consiste realmente la interpretación cinematográfica? Mientras que el objetivo de la ciencia *"es la explicación de los procesos en que se basan los términos externos"*; la interpretación, *"en su conjunto, no produce conocimiento científico"*³². Su objetivo no es la explicación causal, sino la explicación funcional³³. Su logro no es conocer el texto, sino *"su capacidad para fomentar, aunque más bien indirectamente, la reflexión sobre nuestros esquemas conceptuales"*³⁴. La interpretación atribuye su "respuesta" al texto, porque en verdad, no le interesa hablar del texto, sino dominar sus (nuestros) propios esquemas conceptuales³⁵.

Siguiendo esta reflexión, podríamos afirmar que a las "Ciencias del Sujeto" lo que les interesa es introducir el concepto de sujeto dentro del discurso científico, y tomar el acto de escritura como prueba empírica objetiva de que realmente ahí hay un sujeto. Es decir, toman la teoría de los campos semánticos como preocupaciones generales de la humanidad.

Por lo tanto, se podría establecer la siguiente línea comprensiva: el sujeto se afirma con su obra, el crítico se afirma afirmando el significado del filme, y el espectador-lector se afirma ahora que ya sabe cómo se afirma el sujeto.

³¹ De el mismo modo, también podríamos afirmar (a favor de la "epistemología continental"), siguiendo la postura "anti-empirista" de Quine (ver el mismo epígrafe "2.2. La interpretación en la ciencia" del apartado "2, Definición de "interpretación""), que si los analistas infieren unos símbolos, unos "términos teóricos", más allá de los datos textuales y empíricos del filme, los utilizan, los manejan y les sirven para explicar el funcionamiento del filme, es porque realmente esos "datos" deben estar ahí.

³² Ídem, pág. 283.

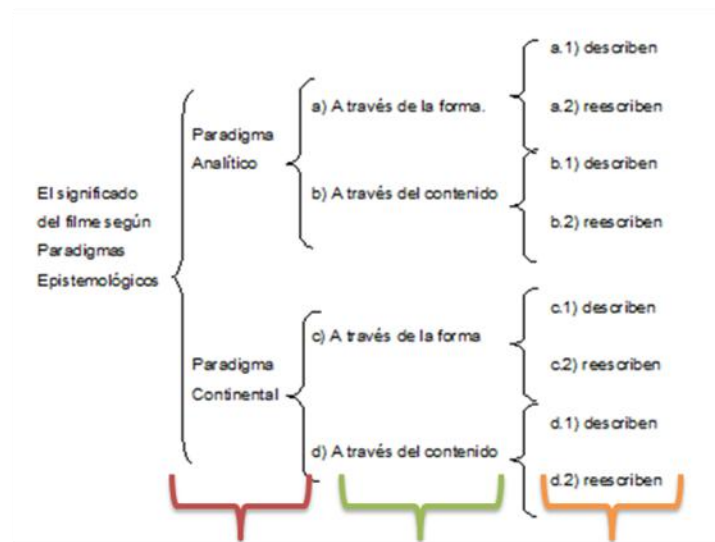
³³ De nuevo la *referencia directa* a "los teóricos de la referencia directa" (ver apartado 2.2); y la adopción de Bordwell de los presupuestos funcionalistas para salvaguardar un "núcleo duro" en la teoría, o mejor dicho, teorías cinematográficas -puesto que "el método neo-formalista" es a daptar una teoría a cada campo de estudio-.

³⁴ Bordwell, D.; op. cit pág 283.

³⁵ En el "diseño de la investigación" intentaremos demostrar, en la línea que venimos anunciando, que el "neo-formalismo" no es tan inocente como pretende, sino que también *fomenta indirectamente la reflexión sobre "sus" esquemas conceptuales*; es quemas conceptuales a los que nosotros llamaremos "paradigma analítico o anglosajón".

INVESTIGACIÓN EXPLICATIVA SOBRE LA EPISTEMOLOGÍA DEL ANÁLISIS FÍLMICO

1. 1- Propuesta de clasificación según paradigmas epistemológicos:



➤ **Sustrato epistemológico / esquema conceptual**

➤ **Acceso a la significación del filme / datos relevantes del filme**

➤ **Metodología de análisis / manipulación de los datos**

a.1) Análisis formales, historia de las formas, neo-formalismo; Sontag, Farber, etc.

a.2) Neo-formalismo; D. Andrew, J. Culler, etc.

b.1) Neo-formalismo, análisis históricos, sociológicos, estadísticos, etc.

b.2) Robin Wood, Andrew Sarris, Paulina Kael, D.N. Rodowick, etc.

c.1) Análisis formalistas, análisis estructuralistas del relato, análisis históricos, análisis psicológicos (Gestalt); Mitry, Benveniste, Propp, Kracauer, Arheim, etc.

c.2) Formalismo ruso, autores de *Cahiers du cinéma* (años 60); Bazin, Eisenstein, Deleuze, Genette, etc.

d.1) Semiótica, análisis textual, análisis semántico; Eco, Barthes, Metz, Greimas, etc.

d.2) Psicoanálisis, fenomenología, análisis filosófico del filme; Metz, Bellour, Agel, etc.

A) Dos Paradigmas epistemológicos irreconciliables.

- B) Cuatro maneras de entender la significación, y, por *ende*, la experiencia estética: según la forma, según el contenido, según el paradigma continental y según el paradigma analítico.
- C) Ocho metodologías para hallar la significación.

El paradigma epistemológico analítico (anglosajón) y el paradigma epistemológico continental (europeo) responden a diferentes tradiciones culturales e intelectuales dentro de "la experiencia cognitiva occidental". Respectivamente, se nutren de dos sustratos epistemológicos, dos modos de determinar lo que es "la cognición".

Posiblemente ambos se originaron en la antigua Grecia (s. VI- III a.c), en lo que se ha dado a llamar el paso del *mito* (la explicación "poética") al *logos* (la explicación "racional") y en el paso de la *physis* (estudios sobre la naturaleza) al *nomos* (estudios sobre la moral). Dos concepciones contrapuestas del mundo se empezaron a fraguar allí: la empírica y la trascendental, y el objetivismo y el relativismo. Éstas se mezclaron e hibridaron en diversos posicionamientos filosóficos que fueron surgiendo en lo que hoy llamamos "Europa" durante los siglos posteriores.

El momento en el que ambas posiciones se escindieron definitivamente fue entre los siglos XV-XVIII, con el nacimiento de la ciencia moderna, que obligó al pensamiento especulativo a reformular sus epistemologías.

A partir de ese momento, surgieron dos paradigmas, dos modos de conocer la realidad: el analítico y el continental. El sustrato analítico cogió rango propio al surgir, en las islas británicas, como muro de defensa ante los presupuestos racionalistas continentales. Esto es, frente al subjetivismo cartesiano y la especulación continental, defendieron una epistemología empirista e inductiva.

En verdad, el cartesianismo, fue un híbrido entre la teología y el mecanicismo moderno. ¿Por qué decimos "híbrido" y no "mezcla"? Porque tuvo la virtud de colocar al sujeto en el punto de partida de su reflexión: "*pienso, luego existo*". Así, "el sujeto" pasó a ser, para la filosofía continental, el axioma de verdad, y, por lo tanto, el punto de unión entre la tradición filosófica y la ciencia moderna. (Piénsese, por ejemplo, en los intentos fallidos de unión, en las "mezclas" especulativas, surgidas anteriormente en el Medievo en torno al debate "fe y razón"). Al formular la experiencia subjetiva, la "vieja" noción de alma se había convertido en una verdad objetiva acorde con el nuevo paradigma científico. El cartesianismo logró sintetizar en una epistemología dos enfoques distintos.

Sin embargo, esa hibridación no fue aceptada por la epistemología empirista, que se negó a aceptar como real cualquier "término" que no hubiera pasado antes por los sentidos, dando, así, *término* a todos los rompecabezas de la filosofía.

Nuestra tesis es que las ramas de este árbol genealógico, y la escisión entre paradigmas cognitivos, no sólo siguen presentes en el debate epistemológico actual (psicología cognitiva, filosofía de la ciencia, etc.) sino que nutren, como un sustrato histórico, el inconsciente de varias generaciones e, incluso, los principios epistemológicos de las teorías cinematográficas; pudiéndose rastrear, en las mentes de los analistas, las huellas de ambos *modus operandi*.

Precisamente, son “paradigmas” por su inconmensurabilidad; sus presupuestos básicos son diferentes y no pueden compararse entre sí. Parecen castigados a discutir eternamente. Son diferentes maneras de entender la racionalidad y el sujeto. Cataloguemos sus diferencias³⁶:

PARADIGMA ANALÍTICO	PARADIGMA CONTINENTAL
INDUCCIÓN	DEDUCCIÓN
DESCRIPCIÓN	REINSCRIPCIÓN
DATOS OBJETIVOS	DATOS SUBJETIVOS
INFIERE LEYES A PARTIR DE INFORMACIONES	INFIERE LEYES A PARTIR DE EXPERIENCIAS
LAS REGULARIDADES SE PREDICEN OBJETIVAMENTE	LAS REGULARIDADES SE CONFIRMAN SUBJETIVAMENTE
LA RAZÓN ES INSTRUMENTAL	LA RAZÓN ES SECUNDARIA
EL SUJETO ES CONDUCTA	EL SUJETO ES EXPERIENCIA
PERSPECTIVA EXTERNA	PERSPECTIVA INTERNA
“¿CÓMO SON LAS COSAS?”	“¿POR QUÉ SON LAS COSAS?”
CONCEPTO CLAVE: OBJETIVIDAD	CONCEPTO CLAVE: SENTIDO

Bien, fijada la diferencia entre los términos, ya podemos empezar a operar con ellos.

Casetti clasifica³⁷ dos modos de investigación cinematográfica, distinguiendo entre: el “científico-objetivista” (Metz) y el “estético-esencialista” (Andrew).

Nos parece una verdad a medias. Según nuestra óptica, sólo existen dos modos epistemológicos de significación: al analítico y el continental. Siguiendo la lógica “genealógica”, nuestra tesis es que los modelos de Metz y Andrew son mezclas, quizá híbridos, pero no modos “paradigmáticos” de investigación.

Metz es una mezcla entre estructuralismo y psicoanálisis, es decir, entre una metodología objetivista y otra que aporta el sentido a la narración. Es un intento de sintetizar dos enfoques: el analítico y el continental. Metz quiere saltar el mismo abismo que Descartes y dotar a su sustrato continental de una validez científica. Igual que Freud, el estructuralismo y la semiología; cada uno con sus respectivas dificultades.

Con Andrew pasa lo mismo, pero desde el punto de vista anglosajón, por eso es visto allí como una *rara avis*. Andrew ha “visto” (visión visionaria) que el problema del sujeto no se explica a través de la conducta, que hay razones para pensar que hay “algo más que la razón”. Andrew quiere dotar a su sustrato analítico de una validez “experiencial”.

³⁶ Para una comprensión epistemológica del debate: Sáez Rueda, L.; El conflicto entre continentales y analíticos, e.d. Crítica, Barcelona, 2002.

³⁷ Ver pág. 14.

La única manera por la que aceptaríamos la división de Casetti, sería si efectivamente tomamos estos modos de investigación como híbridos, es decir, como paradigmas ya constituidos, como "enfoques sintéticos". Pero comprobar eso ya no corresponde a esta investigación. Nosotros sólo estamos explicando la escisión epistemológica que dio lugar a las ciencias del sujeto.

De este modo, tampoco aceptamos la clasificación de Casetti en tres paradigmas: el ontológico, el metodológico y la teoría de campo. Pues según lo entendemos nosotros, el paradigma metodológico corresponde al intento continental por salvaguardar en la investigación científica, una vez dadas por muertas las sendas de la filosofía del sujeto (fenomenología, escuela de Frankfurt, posmodernidad), un ámbito para las ciencias del sujeto. Es un momento, un intento, de hibridación.

El paradigma "teoría de campo" es el intento de hibridación originado dentro del seno "analítico", como 20 años atrás surgió en el continental. En definitiva, esta es nuestra tesis: en realidad, no hay tres paradigmas sino dos, el analítico y el continental, es decir el científico y el ontológico; y dos intentos de hibridación, la teoría metodológica y la teoría de campo.

El "análisis textual", el estructuralismo, para hibridarse tuvo que suprimir la noción de sentido³⁸, e intentó hacer lo mismo con la noción de "interpretación". Por eso, frente a Sontag, apoyamos la interpretación, porque interpretando nos afirmamos como sujetos.

El "análisis textual" empezó a ver las dificultades, la densidad simbólica y poliédrica del texto. Así, como no hallaba la adecuación empírica entre objeto y análisis, empezó a hacer añadidura a la teoría: intertexto, subtexto, enunciación, etc. Hasta absorber el modelo "freudolacanian" ³⁹.

De ahí que el paradigma anglosajón, "capitaneado" por el neo-formalismo de Bordwell, pretenda construir su teoría independientemente del análisis, para evitar tener que hacer infinitas añadiduras "ad hoc". El caso de Bordwell es el más evidente de este "parentesco epistemológico-cultural" ⁴⁰ y el que hizo que en nuestra cabeza "saltaran todas las alarmas": la propuesta "neo-formalista" también está fomentando, indirectamente, la reflexión sobre su propio esquema conceptual⁴¹.

Como podemos ver en el esquema, (apartado b.2), aquél que corresponde al uso de una epistemología analítica para explicar el significado del filme a través del contenido y de una manera interpretativa, que en sí no contempla ninguna teoría, ningún cuerpo teórico "fuertemente" elaborado, sino analistas dispersos, nombres propios, pero no una teoría. ¿Por qué sucede este hecho? Podríamos pensar que es un fallo del esquema, su talón de Aquiles, sin embargo, siguiendo la lógica "genealógica" lo interpretamos como un efecto natural. Por un lado, no existe una tradición analítica de interpretación del contenido, su postura es externalista. Estos analistas "dispersos" ejemplifican intentos minoritarios de hibridación dentro del paradigma anglosajón⁴². Por otro lado, el paradigma anglosajón, y su -corta-

³⁸ Para una revisión, ver pp 19-20.

³⁹ Ídem, ver pág. 23.

⁴⁰ Ídem, ver pp 12 (cita 7), 35 (neo-formalismo), 55 (citas 111-116).

⁴¹ Ver pp. 53-60, o más específicamente el punto 3.3 "Hacia un nuevo modelo de análisis" (pág. 59).

⁴² Por ejemplo, Rodowick imparte clases en Harvard sobre modelos epistemológicos continentales.

tradición científica, al estar tan bien pagado de sí mismo, no tiene la necesidad -occidental-, la necesidad imperiosa que sí ha sufrido el paradigma continental, de subirse al “tren del conocimiento” (no del *saber*), pues es él quien lo conduce.

CONCLUSIONES

“Empecemos por el principio: cuéntame todo lo que has visto y lo que crees que significa.”

A. Hitchcock; *La ventana indiscreta*.

Grosso modo, existen dos modelos epistemológicos en el mundo occidental: el "analítico-inductivista" y el "continental-deductivista". Estos discursos nutren la concepción de la crítica que se hace en sus respectivos territorios: Europa y el mundo anglosajón. Podemos caracterizar estos dos modelos como paradigmas, del que el análisis textual probaría de ser un híbrido entre ambos.

Queremos caracterizar la teoría cinematográfica como un recurso práctico para indagar acerca de las condiciones de constitución del sujeto. Es decir, es plausible ver las teorías estéticas como un ámbito de investigación donde rastrear los procesos senso-cognitivos por los que el sujeto aprehende la realidad y la transforma, dando lugar a lo que llamamos cultura.

También es plausible encauzar, sin complejos, el discurso filosófico dentro de la teoría cinematográfica; con el fin de generar así un panorama más amplio de comprensión acerca de las ciencias del sujeto. Consideramos que “el buen análisis” es una mezcla entre filosofía, ciencia y arte; esto es, intuición, metodología y expresión.

Si en síntesis, lo que tienen en común todas las teorías cinematográficas es que se ven obligadas a explicar cómo se construye la significación dentro del filme -al margen del objeto al que quieren dar significación-; si en eso consiste su eficacia, entonces se hace necesario sintetizar enfoques, no sólo dentro del propio paradigma epistemológico "deductivo-continental", sino entre el continental y el "analítico-inductivista". Sintetizar enfoques en el ámbito epistemológico y en su aplicación práctica dentro de la teoría estética y, concretamente, de la teoría cinematográfica.

Un modelo cuantitativo, como lo son el "análisis textual", el "neo-formalista" o el "análisis estructural del relato" -sea sintáctico o semántico-, no explica la experiencia subjetiva que vertebra el sentido a lo largo del texto. Es decir, podemos mezclar en una olla cierta cantidad de neologismos, cierta cantidad de imágenes simbólicas, cierta cantidad de condicionantes históricos y cierta cantidad de estructuras narrativas, y el resultado no será el Quijote.

El sentido del texto, el sentido de la creación, por su propia dinámica evolutiva, se niega a ser explicado. Por ello, ni la suma de todas las razones instrumentales, ni la suma de todos los deseos "ocultos", ni la suma de todas las motivaciones o intenciones personales dará lugar al sentido oculto, ahora sí, en la experiencia estética. Lo cuantitativo puede ser subsumido por lo cualitativo, pero no a la inversa.

Al ofrecer un panorama descriptivo de las diversas metodologías existentes hemos podido comprobar la variedad epistemológica con la que contamos para abordar el análisis de un

filme y enriquecer *cuantitativamente* nuestra experiencia estética del mismo. Podemos investigar tanto su forma como su contenido, su contexto o sus efectos, interpretarlo, sobreinterpretarlo o no interpretarlo, inferir o deducir las conclusiones, asignar unas significaciones u otras o no asignarlas. Todo eso podemos hacer con un filme.

Consideramos pertinente el término “enfoque sintético” para designar las teorías epistemológicas que logran establecer un punto en común entre los presupuestos del paradigma analítico y el continental. Del mismo modo, consideramos plausible aplicar el término “síntesis disyuntiva” a la obra estética. Del mismo modo, consideramos sugestiva la polisemia de esta formulación teórica para posteriores investigaciones.

El arte es transformación de las formas, no del contenido. Al cambiar las formas, cambia la imagen que tenemos del mundo, y con ello, la imagen que tenemos de nosotros mismos, como “sujetos” y los significados, los contenidos, que del mundo tenemos. Interpretar es proyectar una imagen. Un filme es una imagen del mundo. Un análisis es la imagen de un filme, pero también la imagen que tenemos del mundo. Una metodología objetivista nos da una imagen fría y aséptica del mundo que nada tiene que ver con la realidad. La responsabilidad del artista es salvaguardar una imagen del mundo y la de la crítica, un modo de acceder a esa imagen.

Con la hipótesis explicativa de “los paradigmas” y la influencia de unos sustratos o “esquemas conceptuales” en la formulación de las epistemologías y por ende en los modos de análisis fílmico, proponemos un campo interesante para el análisis, la investigación estética y cultural y para la comprensión de los actos de significación.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J y Marie, M: Análisis del film, Ed. Paidós, 2009, Barcelona.

Dudley Andrew, J: Las principales Teorías cinematográficas, ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978.

Casetti, F; Teorías del cine, ed. Cátedra, Madrid, 2000.

Requena, J. G; Clásico, manierista, post-clásico; los modos del relato en el cine de Hollywood, ed. Castilla, 2007.

Requena, J.G.; Apólogo de la bicicleta. O de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación, en La Puerta, Publicación de Arte & Diseño, Año 3, nº 3, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. ISSN: 1668-7612, ps.: 75-96.

Requena, J. G; “Teoría de la verdad” Trama y Fondo, nº 14, Madrid, 2003 pág 75-94

Deleuze, G; Estudios sobre cine (2 vol: la imagen-movimiento, la imagen-tiempo), ed, Paidós, Barcelona, 2001.

Sáez Rueda, L. ; Movimientos filosóficos actuales, ed. Trotta, madrid, 2001.

Sáez Rueda, L.; El conflicto entre continentales y analíticos, ed. Crítica, Barcelona, 2002.

Gadamer, H.-G; Antología ed. Sígueme, Salamanca, 2001.

Sokal, A. y Bricmont, J.; Imposturas intelectuales, ed. Paidós, Barcelona, 1999.

Bordwell, D.; El significado del filme, interferencia y retórica en la interpretación cinematográfica, ed. Paidós, Barcelona, 1995

Farber, M; Arte termita contra arte elefante blanco, ed. Anagrama, Barcelona, 1971,

Artículos de internet

Lisa Åkervall; Cine, Afecto y Visión, 2008. www.rhizomes.net

Bazin sobre la crítica - 1958 Publicado por Harry Tuttle, 14 de julio 2006 www.filmstudiesforfree.blogspot.com

Rodowick, D.N.; la ética en la filosofía del filme (Cavell, Deleuze, Levinas)". www.filmstudiesforfree.blogspot.com

Martin, A; "El estado actual de la crítica de cine"(2008), en www.filmstudiesforfree.blogspot.com

"Responsabilidad y Crítica, conversación con Adrian Martin", en www.cinemascope.it, nº 7, enero-abril de 2007.

"King, N.: "Hampered critic and thin description" -Coartada crítica y descripción delgada" (Donde se establece un "diálogo" con Adrian Martin a raíz de "El significado del Filme" de Bordwell); en *El Diario Australiano de Medios de Comunicación y Cultura* vol. 6 No 2 (1991) www.filmstudiesforfree.blogspot.com