

El sentido del filme: procedimientos constructivos y contexto cultural

MARGARITA SCHMIDT
Universidad Complutense de Madrid



Resumen

El área de Comunicación Audiovisual y Publicidad es compleja, tanto por la naturaleza de los fenómenos que aborda (comunicación audiovisual, comunicación publicitaria), como por la diversidad de procesos de comunicación y de medios utilizados para los mismos (fotografía, cine, televisión, etc.). Complementariamente, múltiples interrelaciones se establecen entre los distintos fenómenos, procesos y medios, lo que añade complejidad al área y a su estudio.

El desarrollo y consolidación del área se irá produciendo por la interacción entre el desarrollo de cada una de sus disciplinas y campos específicos de conocimiento con los restantes y con el conjunto del área. De esta forma, el desarrollo de enfoques teóricos y metodologías de investigación en cada uno de los mismos contribuirá al enriquecimiento del área.

Desde esta perspectiva, en este trabajo se proponen elementos básicos de un enfoque teórico como contribución al desarrollo de un campo específico: el discurso cinematográfico y su evolución. En este caso, los objetivos se centran en el conocimiento de los diferentes modos de representación cinematográfica y de su evolución, los procedimientos constructivos, los efectos que éstos provocan en el espectador y el sentido de los filmes en relación a sus referentes cinematográficos y a los diferentes contextos culturales.

*Con el fin de mostrar las potencialidades del enfoque teórico propuesto, se presenta su aplicación al estudio de algunos aspectos relevantes de un filme especialmente interesante a estos efectos: *Lluvia negra* (1989), de Shohei Imamura.*

Palabras clave: Discurso cinematográfico y su evolución, procedimientos constructivos, efectos, espectador implícito, sentido del filme, contexto cultural.

The film sense: Constructive procedures and cultural environment

Abstract

The Audio-visual Communication and Advertising area of knowledge is a complex area, due to both the nature of the phenomena it approaches (audio-visual communication and advertising communication) and the diversity of communication processes involved and media used (photography, cinema, television, etc.). At the same time, many inter-relations take place among the different phenomena, processes and means, which adds complexity to both this area and its study.

Development and consolidation of this area will take place as a result of the inter-relations between the development of each one of its disciplines and specific knowledge fields, and the rest of them and the whole area. Thus, the development of theoretical approaches and research methodologies in every specific field will contribute to the whole area's enrichment.

From the above perspective, in this paper basic elements of a theoretical approach are proposed as a contribution to the development of a specific field: the cinematographic discourse and its evolution. In this case, goals are the knowledge of different kinds of cinematographic performance and their evolution, their constructive procedures, their effects on the implied reader and the film sense in relation to both their cinematographic referents and different cultural environments.

*In order to demonstrate the potential of the proposed theoretical approach, an application to the study of some relevant aspects of an interesting film, *Black rain* (1989), by Shohei Imamura, is presented.*

Keywords: Cinematographic discourse study and its evolution, constructive procedures, effects, implied reader, film sense, cultural environment.

En el objeto de estudio del área de Comunicación Audiovisual y Publicidad se encuentran y entrecruzan elementos de diferente naturaleza, visual, auditiva, artística, sociológica, psicológica, cultural, tecnológica, etc., lo que obliga a que su estudio deba ser de carácter interdisciplinario. Debido a este carácter, los primeros trabajos de investigación en el área partieron, en gran medida, de postulados teóricos tomados de otras ciencias conexas de más larga tradición y, por tanto, más desarrolladas. Ello no representa demérito alguno para este área de conocimiento, antes bien, el sentido pragmático e interactivo que siempre ha caracterizado el desarrollo fructífero de la ciencia ha permitido un avance rápido en los primeros estadios de desarrollo del área. A este respecto, cabe recordar lo que, con análogo criterio y referido a la psicología, expresaba Köhler en 1940 (Köhler, 1970).

A lo largo de estos primeros pasos pronto se elaboraron tramas conceptuales y procedimientos propios, por lo que en la actualidad ya se cuenta con una experiencia investigadora adecuada a planteamientos de objetivos específicos del área y con una variedad apreciable de formulaciones teóricas.

Con este artículo se pretende contribuir al propósito de la *II Workshop de Investigadores Audiovisuales*, proponiendo elementos básicos de un enfoque teórico para un campo específico de conocimiento. Se trata del estudio del discurso cinematográfico y su evolución.

EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO: PROPUESTA DE UN ENFOQUE TEÓRICO

En el campo específico del estudio del discurso cinematográfico y de su evolución caben múltiples enfoques: el sociológico, el semiológico, el histórico, la crítica basada en la interpretación, etc., y todos aportan un conocimiento particular y valioso para la comprensión de diferentes aspectos del hecho cinematográfico. No existe un enfoque mejor que otro, sino que cada enfoque deberá ser apropiado a los objetivos de conocimiento que se plantee cada campo específico.

En el caso que aquí se presenta, los objetivos se centran en el conocimiento de los diferentes modos de representación cinematográfica y de su evolución, los procedimientos constructivos, los efectos que éstos provocan en el espectador y el sentido de los filmes en relación a sus referentes cinematográficos y a los diferentes contextos culturales.

El enfoque teórico que se ha desarrollado para este campo específico, caracterizado por los anteriores objetivos de conocimiento, se ha basado en la historia del cine, en el conjunto de teorías relativas al hecho cinematográfico y, como veremos mas adelante, en aportaciones de otras ciencias y disciplinas.

Desde esta perspectiva se plantea el estudio e investigación del discurso cinematográfico y su evolución, en la intención de establecer esa interacción fructífera, donde el desarrollo de una disciplina particular enriquece la trama teórica de partida, sin la cual, por otra parte, sería imposible planteamiento alguno.

En relación a los objetivos señalados, se intentan eludir las tendencias interpretativas, por considerarlas sujetas a modas y a la perspectiva sociocultural de cada crítico en particular. Por ello se enfoca fundamentalmente, en la misma línea de mis últimos trabajos (Schmidt, 1997), a la descripción de los procedimientos constructivos en un filme, o grupo de filmes, y en los diversos modos de representación cinematográfica. Para ello se tiene presente el enfoque de Gombrich (1987), por el cual el análisis y comprensión de las imágenes sólo resulta válido si se integra en el método de trabajo la observación del código o códigos constructivos, el texto —en nuestro caso, audiovisual— y el contexto.

Como punto de partida para el estudio de los procedimientos constructivos del discurso cinematográfico se parte de los trabajos realizados por los formalistas rusos entre los años 1915 y 1930. Este grupo formado por Shklovski, Eichenbaum, Jakobson, Tomashevski, Todorov, etc., centró su atención en torno a la investigación del lenguaje poético, sus procedimientos constructivos y sus efectos (entendido este concepto en su sentido de función).

Este germen teórico dio pie a una variada evolución, encontrándose sus principios en teóricos actuales del campo cinematográfico insustituibles para la comprensión de los filmes, como son, Burch, Chatman, Bordwell, Thompson, Schröder, entre otros.

Complementariamente, se tendrán en cuenta, aunque de forma crítica, las teorías clásicas cinematográficas de carácter generalista, las cuales aunque hoy nos resultan en la mayoría de los casos ingenuas, no dejan de aportar intuiciones que, junto a los anteriores enfoques descriptivos dan cuerpo al enfoque que se propone.

Por otra parte, un filme o grupo de filmes no adquiere su verdadero sentido si no es en relación con otros filmes, tanto de su propio contexto histórico como de épocas pasadas. Es decir, la perspectiva histórica resulta del todo imprescindible para comprender las estrategias de la puesta en escena en un filme, sus códigos culturales y fílmicos de referencia, y su valor relativo en cuanto a originalidad y aportaciones al discurso cinematográfico. No es posible comprender en profundidad, por ejemplo, un filme de Tarantino, sin conocimientos previos sobre el cine *moderno* de los años sesenta y el contexto cultural *postmoderno* de los años ochenta.

A este enfoque teórico e histórico debe unirse una clara concepción sobre lo que denominamos "el espectador" y sus limitaciones desde nuestra perspectiva de estudio. Efectivamente, si los procedimientos constructivos de un filme están orientados hacia lograr unos efectos determinados, resulta obligado determinar el sujeto sobre quien se supone recaerán los mismos.

Aquí efectuamos la siguiente precisión. Por una parte, se consideran, desde los enfoques de la Historia del Arte y de las teorías de la *Gestalt* desarrollados al respecto, especialmente por Gombrich, las características perceptivas de las personas siempre en interrelación con su contexto. Por otra parte, asumimos el concepto teórico de *espectador implícito*, desarrollado en los textos de Chatman (1990), aunque ya utilizado ampliamente desde los inicios de las teorías formalistas. Este concepto entiende que el creador de un filme elige, consciente o inconscientemente, un tipo de espectador ideal para la recepción de su filme. Por ello diseña y desarrolla unas estrategias de la puesta en escena con el fin de lograr unos efectos determinados en estos espectadores ideales. Esto quiere decir que el espectador implícito en cada discurso fílmico se corresponde a la relación que establece el director entre sus procedimientos constructivos y su espectador ideal. El hecho de que ese espectador implícito en el texto coincida en intereses y sensibilidad con el espectador real del contexto en el que el filme es visionado, es un tema diferente. Es decir, en la medida en que coincida su universo cultural, el filme será entendido y su posible bondad discutida. En caso de que el espectador real participe de una cultura muy diferente, el filme no será comprendido adecuadamente, ni valorado en su justa medida.

En esta línea, destaca Bordwell (1990) que está ampliamente demostrado que un filme es valorado y sus efectos descritos de forma similar por un grupo de espectadores o de investigadores pertenecientes al mismo contexto sociocultural. Lo que no es óbice para que cada espectador concreto pueda reaccionar de forma específica a partir de su propia biografía o circunstancia particular del momento de visionado del filme.

Así pues distinguimos, entre las características de la percepción desarrolladas por las personas en interrelación con sus contextos, el *espectador implícito* en el dis-

curso, la especificidad del espectador concreto con su circunstancia particular, y el público general de un contexto sociocultural determinado.

Estos son los elementos básicos que integran el entramado teórico que proponemos para el campo específico antes definido. La exposición pormenorizada del mismo sale obviamente de los límites de esta ponencia. Sin embargo, con objeto de mostrar sus potencialidades se presenta a continuación su aplicación al estudio de algunos aspectos, que se consideran relevantes, de un filme que, debido a su sistema de referencias culturales y a las peculiaridades de sus procedimientos constructivos, resulta especialmente interesante.

LLUVIA NEGRA (1989), SHOHEI IMAMURA

La selección de este filme como ejemplo para este artículo está efectuada desde una doble vertiente. Por un lado, por considerarle un ejemplo interesante como se acaba de indicar y, por otro, por corresponder a unas referencias culturales diferentes a las nuestras. Precisamente en el contexto del *II Workshop de Investigadores Audiovisuales* se esboza la necesidad de profundizar en nuestra cultura audiovisual y este ejercicio pretende ser también un ejemplo de cómo el conocimiento de *la otredad*, en el sentido empleado por Octavio Paz, nos devuelve un conocimiento enriquecido de nosotros mismos. Es así como observaremos segmentos de este filme, cuyos procedimientos constructivos y referencias culturales sentiremos en algunos casos como diferentes a las consideradas occidentales y en otros casos reconoceremos estrategias en la puesta en escena comunes. Se espera que todo ello contribuya a ofrecer una visión enriquecida y amplia del carácter intertextual de nuestra actual cultura audiovisual y por ende de la flexibilidad que como investigadores debemos desarrollar para integrarnos en el fluir de las transformaciones de nuestro entorno cultural y audiovisual.

Imamura (Tokio, Japón, 1926) estudió en la Universidad de Waseda y pronto trabajó como ayudante de dirección de, entre otros, Jasujiro Ozu. Su experiencia junto al gran maestro dejó en él una profunda influencia reconocible en su variada filmografía. El filme más conocido en occidente es *La balada de Narayama*, premiado con la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1983. Recientemente se ha estrenado en nuestro país el filme *La anguila*, realizado en 1997 e igualmente galardonado con la Palma de Oro.

Lluvia negra, dirigido en 1989 y premiado en el Festival de Cannes con el Gran Premio de la Comisión Técnica del Festival, comienza narrando la devastadora explosión de la bomba atómica el 6 de agosto de 1945 en Hiroshima. La lluvia radioactiva que cayó sobre los supervivientes dejó sus secuelas que se manifestaron años más tarde en la población civil. La historia del filme es contada por un combatiente de mediana edad y se desarrolla cinco años después de la explosión en una pequeña aldea cercana a Hiroshima. Es la historia de la joven sobrina del narrador, quién se quiere casar, por lo que en la mejor tradición japonesa, la familia debe buscar al marido adecuado. La chica, como la mayoría de los vecinos, estuvo en contacto con la lluvia radioactiva, razón por la cual la relación con los posibles novios no prospera. Entre tanto, la muerte se va llevando, como un goteo sordo, a diferentes vecinos afectados por la lluvia. En esta desolación vive otro joven traumatizado también por la guerra, pero cuyas secuelas son diferentes. El no está afectado por la lluvia, sino por la lucha directa en las batallas, las cuales rememora con los ruidos de los camiones que pasan por la aldea. Es decir, todos están afectados, de una forma o de otra, por los efectos nefastos de la guerra. Sin embargo, la relación entre los jóvenes y la necesidad de los vecinos de rehacer sus vidas, abrirán una brecha esperanzadora hacia el futuro.

El filme fue interpretado por algunos críticos como un filme en favor de los japoneses y en contra de la barbarie occidental. Sin embargo, su discurso es sobre

todo un revulsivo contra cualquier guerra y contra cualquier utilización de las armas nucleares. Es un filme pacifista y enormemente humanista. En su discurso se trasluce una visión budista del mundo donde la vida y la muerte fluyen en un devenir marcadamente poético, recordando a los filmes más clásicos de Ozu.

El discurso fragmentado

El filme comienza el día de la explosión de la bomba atómica sobre la ciudad de Hiroshima, presentando al narrador huyendo de la ciudad devastada con su mujer y su sobrina. Estos momentos y las imágenes del horror en la ciudad y de sus gentes calcinadas, serán recordados por el narrador en sucesivos momentos a lo largo del discurso. Estos *flash-back*, junto a una planificación que alterna planos de corta duración y planos largos, y la inserción de planos aparentemente vacíos, de un sentido narrativo, fragmentan el fluir del discurso.

Es de destacar que esta fragmentación coincide sólo en parte con la tendencia postmoderna observada en la década en la que está realizado este filme. Efectivamente, en estos años el auge de la fragmentación en los productos televisivos, en los video-clips y en muchas de las producciones cinematográficas, creaban discursos carentes de un contenido significativo o, en otros casos, dificultaban al espectador encontrar su sentido.

No es este el caso del filme que nos ocupa, ya que la fragmentación está diseñada desde otros postulados teóricos. En primer lugar, el tamaño de los planos, generalmente alejados, no resulta descontextualizador. En segundo lugar, la estructura narrativa está concebida, como ya se ha señalado, introduciendo sistemáticamente segmentos diferentes: los *flashback*, los *planos vacíos* (en la terminología de Noel Burch, *pillow-shots*) y planos de corta duración en contraposición con planos largos. Sin embargo, en el desarrollo de la trama se aporta la información necesaria como para que el espectador la integre y elabore. En ese proceso de elaboración, necesariamente el espectador adopta una posición distanciada. En efecto, la función de esta estrategia narrativa es la de crear un discurso distanciador y activador de procesos cognoscitivos en el espectador implícito. Por otro lado, y en apoyo a esta estrategia, se suma la música. Esta es empleada como *Leitmotiv* con diferentes cadencias, otorgando unidad y un matiz poético a la totalidad del filme.

Como podemos observar en la construcción de la estructura de la película se tejen elementos procedentes de diferentes referentes culturales. Elementos propios del contexto cultural de su época, elementos de la tradición poética japonesa —los *pillow-shots* análogos a las *pillow-words* en la poesía de los *haikus*— y una perspectiva distanciadora por la orientación en la que emplea los procedimientos constructivos fragmentadores. La búsqueda del efecto distanciador está presente desde los inicios del cine japonés y es heredera de sus propios sistemas estéticos y culturales. Aunque confluya, en este caso, con los referentes europeos brechtianos.

Efectos y procedimientos constructivos

Con el fin de ilustrar con mayor precisión esta propuesta de enfoque se analizará a continuación un breve segmento de este filme. La elección del segmento no resulta fácil debido a que el discurso está muy fragmentado.

El fragmento que se ha seleccionado corresponde a la escena que se desarrolla en casa del joven afectado por el horror de la batalla. En ella la joven le cuenta sus temores ante la posibilidad de que *el rayo* la pueda alcanzar como al resto de los vecinos y le pregunta cuáles son las causas de su trauma, que le desequilibra, de forma intermitente, sólo cuando escucha los ruidos de los camiones al cruzar la aldea.

FIGURA 1
Pareja



Esta secuencia comienza en un plano general fijo de ambos en una habitación repleta de estatuillas de piedra fabricadas por el joven. El plano está compuesto desde un punto de vista por debajo del nivel de los ojos, creando una diagonal por medio de la colocación de los personajes centrados en la habitación. Al fondo la luz se filtra por la ventana. Este plano se sostiene mientras que habla la joven (véase figura 1). En el momento en que el chico comienza a relatar sus experiencias de la guerra, la cámara le sigue en sus convulsivas involuciones por la habitación, resul-

FIGURA 2
Foco do



FIGURA 3
Cena



tando un plano secuencia roto únicamente por los insertos de primeros planos de las estatuillas, que parecen simbolizar los fantasmas del joven. Durante esta rememoración se transforma la puesta en escena, apareciendo el joven iluminado por un gran foco de origen teatral (véase figura 2). Así mismo, la música evoluciona hacia una cadencia dramática, mezclándose con los ruidos de los tanques, de los tiros, de la batalla. En términos cinematográficos es un *flash-back* sonoro en función de transportar mentalmente al espectador al horror de la guerra.

FIGURA 4
Muerte



FIGURA 5
Pies entierro



A continuación y por corte se pasa a un plano general de la aldea bajo la lluvia, con la casa del joven en escorzo y al fondo la casa que se supone podría ser la de la familia de la joven. Enlazando con el siguiente plano general, tomado desde un punto de vista bajo (punto de vista desde el *tatami*), se muestra a la joven y su familia cenando (véase figura 3). En esta escena irrumpe, repentinamente, un vecino asustado y cae al suelo. Mientras, la joven se sube en un taburete para cambiar la hora del reloj de pared. Esta escena es tomada por la cámara desde el punto de vista picado del reloj. En el suelo y en el último término del cuadro, el vecino muere (véase figura 4).

FIGURA 6
Entierro



El siguiente segmento corresponde al entierro de este hombre, separado mediante una cortinilla de un segundo entierro correspondiente a otro vecino. Los planos generales de la aldea, los primeros planos frente a cámara de los pies de los vecinos, en los sucesivos entierros y los planos medios sobre sus preocupadas figuras acompañan a las reflexiones del tío en su función de narrador. La representación del fluir de la vida en la aldea, junto a sus reflexiones sobre la aleatoriedad de la aparición de la muerte, impregnan el discurso de una visión distanciada de la existencia (véase figura 5 y 6).

El efecto global del segmento seleccionado es claramente distanciador, coincidiendo con el efecto general del filme. Este efecto distanciador no está, de ninguna manera exento de emoción, ni de poesía. Su función es la de provocar un *efecto desautomatizador* —en términos formalistas— de la percepción del espectador implícito acerca de las consecuencias de las guerras y del empleo de armas nucleares. Así mismo, muestra el devenir de los vecinos de la aldea *desautomatizando* las complejas relaciones entre la vida y la muerte.

Este *efecto desautomatizador* es logrado mediante la interacción de diferentes procedimientos constructivos y en sus diversas funciones. No es posible en el contexto de este artículo analizar en toda su profundidad el segmento presentado, ya que ello requeriría, por las múltiples interrelaciones presentadas, analizar la totalidad de la película. Así, pues, sólo se destacarán los aspectos más relevantes.

En primer lugar, la elección por Imamura del blanco y negro, en vez del color habitual en estos últimos años, provoca en el espectador la percepción de que está ante un documento de unos acontecimientos históricos. Rememora el cine documental de la época otorgando mayor veracidad a las imágenes. Pero no sólo tiene esta elección una motivación realista, sino que también supone una elección estética en función de elaborar un mayor grado de abstracción y, en su caso de poesía.

El efecto distanciador impregna, excepto en el caso del sonido, todos los recursos de la puesta en escena. El punto de vista adoptado por la cámara es, prácticamente, alejado de los personajes durante todo el filme. En el fragmento visionado sólo aparece un primer plano de la joven y los insertos de las estatuillas. Esta posición de la cámara, junto con el punto de vista bajo —desde el *tatami*— están en función de generar un discurso *autoconsciente*. En esta misma línea se observa el recurso del foco teatral iluminando —como *el rayo* al que se refiere la joven en su conversación— al joven inmerso en sus recuerdos. En esta secuencia el carácter de representación es puesto en evidencia. En términos formalistas supone *la puesta del recurso al desnudo*. Sin embargo, la emoción es transmitida con intensidad mediante la música y los sonidos de los tanques y disparos. El efecto evocador de la locura de la guerra se ve potenciado con gran eficacia por este *flash-back* sonoro. No olvidemos el valor de los espacios *en off* para activar e intensificar la imaginación del espectador. Esta tendencia de la percepción humana de completar de forma activa la información en la creación de sus esquemas de reconocimiento está unida al hecho de que, cuando se observa un elemento repetido, el espectador tiene la tendencia a activar su búsqueda del sentido. Este es el caso de la repetición de los insertos de los ídolos de piedra. Induce al espectador a integrar estos elementos en la búsqueda de la totalidad del sentido de la escena.

El plano de la aldea bajo la lluvia es un plano vacío de acción y personajes, que estanca el discurso y que se puede caracterizar como *pillow-shot*. Su función es variada, ya que sirve para contextualizar la historia y, a su vez, cumple una función estética y poética. Efectivamente, la imagen sostenida de la lluvia sobre las dos casas de los protagonistas introduce un ritmo poético que encuentra sus raíces en la tradición de las breves estrofas de los *haikus*.

El plano anterior enlaza con el fragmento siguiente en el que se muestra, en un plano general de conjunto, a la familia cenando. El punto de vista desde el *tatami* enmarca la escena de esta familia tradicional japonesa. Sin embargo, la

composición picada del plano siguiente con la vista del reloj en primer término y la muerte al fondo, sugieren de forma simbólica, la inexorabilidad del destino ante la llegada de la muerte. Este efecto simbólico lo encontramos codificado dentro de la más pura tradición del cine expresionista. Recordemos la reiteración de este recurso, y en esta misma función, en filmes de Lupu Pick, Friedrich W. Murnau o Fritz Lang.

La secuencia siguiente de los entierros arranca de esta función quebrando el símbolo y abriendo una reflexión de orientación budista sobre el fluir de la vida y lo imprevisible, pero inexorable, momento de la muerte. La interrelación de los recursos como el ritmo pausado de las imágenes, los planos sobre los pies de los vecinos de frente a cámara, así como la cortinilla entre los dos entierros, sintetiza, así mismo, las dramáticas secuelas vividas por la población civil.

Tras este breve análisis se puede señalar que la intencionalidad de los procedimientos constructivos de este filme de Imamura se orienta hacia provocar los efectos *desautomatizadores* anteriormente señalados, con la pretensión de activar en el espectador procesos cognoscitivos necesarios para la integración y elaboración de la información, así como procesos dentro del campo de la percepción poética.

Contexto y sentido del filme

En este análisis se ha podido observar cómo los recursos de los procedimientos constructivos del segmento provienen de diferentes referentes culturales y cinematográficos. Así, son considerados como convenciones del cine japonés clásico: el punto de vista desde el *tatami*, los planos alejados de los personajes, la herencia teatral, los denominados *pillow-shots*. Mientras que el plano simbólico desde el reloj tiene sus antecedentes cinematográficos en el expresionismo alemán, la estructura narrativa compleja organizada en *flash-back* encuentra su referente en el cine moderno europeo y la fragmentación en los filmes postmodernos contemporáneos. Todo ello indica una tendencia hacia la intertextualidad producto del mestizaje cultural propio de la evolución de la cultura en este final de milenio. Son, precisamente, la intertextualidad y la visión distanciada y poética sobre unos acontecimientos tan trágicos de nuestro siglo los principales aspectos que otorgan el sentido al filme desde un punto de vista puramente cinematográfico.

Por otra parte, el sentido del filme cabría ampliarlo desde un punto de vista sociocultural estudiando su percepción por parte de espectadores reales de diferentes contextos. Aunque de lo anteriormente expuesto se infiere un perfil transcultural del espectador implícito, no resulta arriesgada la hipótesis de que surgirían diferentes matices en las respuestas de ciertos grupos de espectadores reales.

Supongamos, por ejemplo, que el filme es visionado en Japón por un grupo de nivel cultural universitario. Probablemente los espectadores percibirán con mayor precisión todo aquello que esté enraizado en su cultura, unido, presumiblemente, a un sentimiento nacionalista. Sin embargo, al ser un discurso distanciado y estar impregnado de una visión budista del mundo, seguramente contribuirá a facilitar una elaboración de esa etapa de su historia. Pero, si de este grupo de espectadores formaran parte personas que vivieron la contienda, su terrible experiencia les removería emociones de difícil distanciamiento.

Supongamos ahora que la película es vista por un grupo de norteamericanos de similar nivel cultural. Posiblemente, su justificación política en clave nacionalista de los acontecimientos también esté presente, aunque el efecto de extrañamiento del filme cumpla con mayor eficacia su función en este grupo, debido, principalmente, a no haber sufrido las consecuencias de la bomba atómica, pero también al hecho de no estar habituados a muchas de las claves culturales y estéticas representadas en la película.

Si el mismo supuesto lo trasladamos a nuestro país, el filme será percibido, seguramente, de forma similar a la del grupo de norteamericanos, pero los matices

ces de tipo político y nacionalista se diluirán en un acercamiento al tema de carácter más humanista.

Vemos, pues, cómo el contexto concreto puede influir en la percepción e interpretación de los filmes, por lo que ésta es una perspectiva que no se debe obviar. Faltan aquí investigaciones empíricas desde enfoques psicosociales que analicen respuestas en grupos de espectadores concretos. Pero éste es un campo que podría abordarse en mejores condiciones en colaboración con especialistas de la psicología y sociología.

OBSERVACIONES FINALES

En la breve exposición desarrollada se puede apreciar cómo el enfoque propuesto permite analizar los referentes culturales y cinematográficos del filme, los procedimientos constructivos del discurso, sus funciones y su *efecto desautomatizador* en interrelación con el perfil que el autor diseña del espectador implícito. Así mismo, facilita la comprensión y la valoración del sentido cinematográfico del filme, dejando abierta la posibilidad relativa al estudio de la creación de sentido en relación a diferentes contextos sociales y culturales.

Así pues, mediante el estudio de distintos aspectos relevantes del filme seleccionado se ha tratado de poner de manifiesto algunas potencialidades del enfoque teórico que se ha propuesto, orientado a profundizar y dar perspectiva al conocimiento sobre el discurso cinematográfico y sobre diferentes variables que condicionan la creación de sentido.

Por último, se espera que esta aportación pueda ser de utilidad a otros investigadores del área, en éste y en otros campos o disciplinas, y contribuya así, en alguna forma, al enriquecimiento del área de conocimiento en que todos estamos comprometidos.

Referencias

- BORDWELL, D. (1990). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
 CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
 GOMBRICH, E. H. (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza.
 KÖHLER, W. (1970). *Dinámica en psicología*. Buenos Aires: Paidós.
 SCHMIDT, M. (1997). *Análisis de la realización cinematográfica*. Madrid: Síntesis.

Sobre la autora

Margarita Schmidt Noguera es Profesora Titular de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Es autora, entre otros trabajos, de *Cine y video educativo. Selección y diseño* (Secretaría General de Educación, Ministerio de Educación y Ciencia, 1987) y *Análisis de la realización cinematográfica* (Síntesis, 1997).

Dirección de la autora:
 Universidad Complutense de Madrid
 Facultad de Ciencias de la Información
 Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad I
 Despacho 218-5
 Telf.: 91 3942049
 E-mail: carrasco@cepede.es