

- José Antonio Palao Errando
Castellón

Alfasecuencialización: la enseñanza del cine en la era del audiovisual

Sequential literacy: the teaching of cinema in the age of audio-visual speech

En la llamada «sociedad de la información» los estudios sobre cine se han visto diluidos en el abordaje pragmático y tecnológico del discurso audiovisual, así como la propia fruición del cine se ha visto atrapada en la red del DVD y del hipertexto. El propio cine reacciona ante ello a través de estructuras narrativas complejas que lo alejan del discurso audiovisual estándar. La función de los estudios sobre cine y de su enseñanza universitaria debe ser la reintroducción del sujeto rechazado del saber informativo por medio de la interpretación del texto fílmico.

In the so called «information society», film studies have been diluted in the pragmatic and technological approaching of the audiovisual speech, as well as the own fruition of the cinema has been caught in the net of DVD and hypertext. The cinema itself reacts in the face of it through complex narrative structures that take it away from the standard audio-visual speech. The function of film studies at the university education should be the reintroduction of the rejected subject of the informative knowledge by means of the interpretation of film text.

DESCRIPTORES/KEY WORDS

Cine, postmodernidad, discurso audiovisual, Poética, Hermenéutica, sociedad del conocimiento, trama, Hipertexto.

Film, postmodernism, audio-visual speech, poetics, hermeneutics, society of knowledge, hypertext.

1. El paradigma informativo

¿Qué sentido tiene plantearse la enseñanza del cine, la específica indagación y trans-

misión didáctica de lo fílmico, en esta época en que parece felizmente disuelto en estatuto omniabarcante de lo audiovisual y de las nuevas tecnologías de la información y de la imagen? Para ensayar una respuesta a este interrogante, es necesario comenzar examinando el paradigma cultural y epistemológico en el que esta cuestión puede ser planteada. A estas alturas, y suficientemente avanzado el proceso, ya sabemos que la postmodernidad ofrece diversos rostros que distan a primera vista de ofrecer un semblante de coherencia, pero que, a poco que reflexionemos sobre ellos

♦ Dr. José Antonio Palao Errando es profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad del Departamento de Filosofía, Sociología y Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universitat Jaume I de Castellón (errando@fis.uji.es).

en conjunto, sí que nos muestran, en un cierto aspecto, su correlatividad. En efecto, la crisis de los metarrelatos, de la que hablaba Lyotard, o la debilidad del pensamiento, que postulara Vattimo, propician, en connivencia con algunas corrientes del postestructuralismo, una desjerarquización del sistema de los saberes que se nos revela como el sustrato epistémico imprescindible para que haya podido sedimentarse con la eficacia que lo ha hecho la que se ha dado en llamar «sociedad del conocimiento», al amparo de las tecnologías de la información y del denominado paradigma reticular, presuntamente superador de las alienantes industrias culturales (Adorno y Horkheimer, 2004), sometidas al imperio de la estandarización estética y de la difusión centralizada.

Para explicar este proceso mediático y cognoscitivo, el mejor camino es partir de lo más general para arribar a lo que más estrechamente nos compete. Con este fin, habremos de comenzar nuestra reflexión recalando en la indudable hegemonía de la ciencia y de la información en nuestra época, que nos han llevado a la hipostatización de un saber sin hermenéutica correlativo del conocimiento sin sujeto cognoscente que promovió Popper (2005). Conocimiento científico sometido al férreo control de la crítica, sí, pero evitando cualquier implicación subjetiva. Esta ausencia de sujeto en el ámbito de las ideas y de la producción teórica, que Popper denomina Mundo 3 –por oponerlo al Mundo 1 de los estados físicos y al Mundo 2, en que se alojarían los estados de conciencia– es, según nuestros supuestos, perfectamente congruente con la integración sinonímica que se ha producido en nuestra sociedad entre los términos conocimiento e información.

Cuando Shannon formuló la teoría matemática de la información lo hizo como el menoscabo cuantificado de un ideal: el de la comunicación entre una instancia emisora y su homóloga receptora. Shannon en ningún momento definió cualitativamente la información. Simplemente computó su velocidad de transmisión y estableció para ella una unidad de medida y de almacenamiento: el bit. No otra cosa interesaba al colectivo de los ingenieros que era el destinatario de sus investigaciones. El problema radica en que los estudios sobre los medios de comunicación de masas (a los que el cine fue rápidamente adscrito como el primer patrón referencia de las industrias culturales) adoptaron inopinadamente este modelo y el presupuesto de la neutralidad de las instancias emisora y receptora. El modelo de Shannon ha inducido una técnica que la reduce al rango de lo cuantitativo y excluye cualquier problematización que defina la técnica en términos

que no sean de cálculo, planificación y predicción (Bernardo, 2006).

El problema es que por esta vía se filtra una concepción mayoritaria y acrítica que se ha generalizado en nuestro medio social y que entiende por información un saber auto-operativo, desligado de cualquier vinculación subjetiva particular y ontológicamente accesible para el sujeto cualquiera forjado a semejanza del sujeto de la ciencia. Sujeto privado de existencia, según Popper, esto es, de particularidad, de vida, de muerte, de tradición y de cultura. De esta manera, la información es una probabilidad ante una pregunta prefijada y su contenido es para cualquiera que conozca el código, tenga un soporte para almacenarla, una vía para recibirla y, en caso de que sea necesario, dinero para pagarla. Y eso acaba afectando a cualquier saber en nuestra época, manifiéstese no importa en qué soporte o morfología, puesto que hablamos del molde onto-hermenéutico por el que se cribarían todos los saberes. Es decir, que las sociedades tecnocientíficas occidentales se desenvuelven en este entorno y asimilan a él cualquier experiencia –psíquica, perceptiva, vital, económica, intersubjetiva–, puesto que es parte esencial de la naturaleza de «paradigma informativo»¹ (Palao, 2004) la vocación de incluir desde la cúspide, todas las modalidades del saber anteriores reduciendo su complejidad por medio de la eliminación de todo componente particular. Ello implica que todo saber ha de cumplir los imperativos de publicidad, esto es, de disponibilidad –libre circulación– y objetividad que redunden en su absoluta autonomía e independencia de cualquier instancia subjetiva explícita. Y de ello se deriva, también, que nada realmente inédito provendrá del mundo, pues el saber consiste en una matriz binaria, 01, sí o no, que impide la sorpresa, la revelación, el concurso de un sujeto que, con su hallazgo, sea capaz de transformar la estructura de la realidad, la percepción última de lo mundano.

Consustanciales con estos supuestos son las categorías de hipertexto e interactividad, promulgadas por la tecnología para definir el trato del particular con la información, que dócilmente se le ofrece. Por supuesto, la versión más generalizada del hipertexto y de la interactividad supone a estas nuevas estructuras de relación con el saber un homeomorfismo con el discurrir cognoscitivo humano y un potencial creativo basado en la cooperación intelectual en línea, que nos parecen indudables. Pero ello implica que algo del orden del sentido, y sobre todo de los efectos del sentido sobre el mundo, se ha perdido por el camino. Como apostilla Ryan (2004), hemos pasado de una concepción del texto como mundo a otra de texto como jue-

go. Nada que objetar, en principio. Nada, excepto la sospecha de que la quiebra de la linealidad del discurso, denunciado como un límite represor, como una losa de la tradición jerarquizada del conocimiento, conlleva también el desalojo de la posición de un sujeto que, con su aguerida soledad ante la otredad del discurso –inmensa, pero limitada por la secuencia de los enunciados– convertía a las propuestas significantes en asertos operativos, y permitía acceder las prácticas semióticas al orden de la acción –y del conocimiento– a través de la trabajosa operación de construir su sentido contra la inmaleabilidad de su fijación textual. No podemos obviar la hibridación de la primera cultura de masas –la de las industrias culturales, orientadas a la difusión de sus contenidos– con esta segunda, la del supuestamente simétrico paradigma reticular, si no queremos caer en la ingenuidad de un carácter benigno de las prácticas discursivas que, como ya advirtió Foucault, no obedecen sino al propósito de coagular, controlar y redirigir la terrible y pesada materialidad de los acontecimientos. El hombre, en posición de señor absoluto del pensamiento (Adorno y Horkheimer, 2004), accede de una forma mucho menos paradójica de lo que se pueda pensar, a la posición del alma bella hegeliana. No otra es la posición del fruitor de un videojuego, que en su reconstrucción mortíferamente narcisista del relato de sus triunfos con fragmentos imaginarios de lo real, cree estar erigiendo una construcción inofensiva, agazapado en su posición señorial, a salvo de cualquier contaminación de responsabilidad simbólica. Es la posibilidad del punto de exterioridad de la referencia lo que es sacrificado en este proceso: no deja de resultar paradójico que la época en la que textos y relatos resultan más maleables para su usuario, cualquier posibilidad de transformación racional de las dinámicas que animan el mundo esté siempre habitada por un descorazonador sentimiento de impotencia.

2. La enseñanza del cine en la universidad española: el área de comunicación audiovisual

¿Cómo afecta todo lo anterior a la enseñanza del cine en el ámbito universitario? Para hacerse cargo de esta cuestión es conveniente un repaso en perspectiva de la evolución de campo de conocimiento del discurs-

so audiovisual, tal y como ha ido siendo asimilado por la universidad española. Cuando este abordaje empieza a producirse, entre finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, lo hace en forma de un interés por el discurso cinematográfico y por el campo de lo fílmico. De esta manera, la «arché» más inmediata –valga la paradoja– de nuestro campo académico son los estudios cinematográficos, y esta atención al hecho fílmico está claramente impregnada del aún reciente apogeo del estructuralismo francés y de su absoluta hegemonía en el campo de las ciencias del lenguaje y de la teoría literaria². El principal interés de los estudiosos del cine, primero, y con el avance de los años ochenta, de las manifestaciones audiovisuales, después, era el abordaje hermenéutico, semiótico y crítico. Con otras palabras, el interés por la estructura

La forma de comunicarse de los seres humanos no consiste en exteriorizar nuestro cerebro en un receptáculo hospitalario, sino en ingeniárnoslas para atravesar la exterioridad del lenguaje en el que habitamos. Por ello, el empeño fundamental en la docencia de lo fílmico será recuperar la opacidad perdida en la voracidad del audiovisual y de la fruición interactiva.

de la significación mucho más que por la pragmática de la comunicación. Se pensaba que el estudio del cine iba a ir de la mano del estudio de la literatura, la historia del arte, la estética, las artes escénicas, e incluso de las lenguas naturales; y no, de los procesos económicos, mediáticos, sociológicos y tecnológicos.

Sin embargo, el proceso se iba a reorientar en los años posteriores como reflejan magníficamente los profesores Martí, Franquet y Pérez-Portabella (2006) en su estudio sobre la incorporación de la tecnología a los estudios universitarios de comunicación. Distinguen los autores tres etapas en esta asunción de lo tecnológico por lo académico: una etapa analógica, otra de transición digital, y por último, la etapa de convergencia digital. Es en la segunda donde se presentan «un alto volumen de asignaturas multiregistro tanto en el ámbito práctico como teórico; es decir, los programas de las materias atienden indistintamente a perspectivas periodísticas, publicitarias o de ficción». Lo que es tanto como decir, que lo audiovisual y publici-

tario adquieren un estatuto epistemológico unificado al margen de las clasificaciones académicas tradicionales y la inveterada jerarquía entre lo artístico y lo mediático queda disuelta. Desde aquellos orígenes hasta ahora, por tanto, lo más reseñable en nuestra área es precisamente el triunfo de un nuevo paradigma de conocimiento que se ha convertido en hegemónico y que, en honor a la nomenclatura que al final se ha adoptado, podríamos llamar «paradigma comunicativo», que de forma genérica, si no en perspectiva, coincide con lo que se ha llamado «paradigma informacional» o «paradigma informativo». La diferencia de denominación radica en cualquier caso en el privilegio del polo emisor o del polo receptivo, respectivamente. Lo que me interesaba subrayar es que esta denominación, y la estructura epistémica del área de Comunicación Audiovisual y Publicidad, tiene un origen histórico y gno-

de Víctor Erice, de la disolución del cine en el audiovisual. Uno de los principales síntomas de ello en el propio espectáculo cinematográfico es precisamente que el modo hipertextual –esto es, no dependiente de la linealidad narrativa ni de la fruición secuencial– se ha insertado plenamente en la mutación que la fruición cinematográfica ha sufrido en los últimos tiempos. Primero, por la proliferación de sagas y secuelas con las que nos obsequia Hollywood y que testimonian en los últimos años –como lo hacían en los ochenta, la defunción imposible de los zombis y la reiteración de los «remakes»– de la dificultad para cerrarse de los relatos postmodernos. Pero, también, por el nuevo modo de consumo del espectáculo cinematográfico que representan las tecnologías digitales, que soslaya su linealidad y su límite. Así, en cualquier DVD nos podemos encontrar con finales alternativos, al gusto del consumidor, tanto como con la integración en el espectáculo de elementos tradicionalmente excluidos del campo cinematográfico, que precisamente en esta exclusión cifraba buena parte de su fuerza simbólica: no otra cosa es el «making of»³.

Pero también hay que anotar que este proceso ha generado una reacción de signo contrario: la propia industria cinematográfica ha ido albergando determinadas propuestas desde mediados de los años noventa

La propia industria cinematográfica ha ido albergando determinadas propuestas desde mediados de los años noventa en las que la proyección de la trama sobre el argumento, de la «dispositivo» sobre la mera «inventio», han supuesto una reivindicación del discurso secuencial cinematográfico sobre la imagen de producción electrónica, presta a una descodificación fungible y des-encadenada.

seológico en el que al final se ha optado, con el mayor consenso, por una jerarquía conceptual determinada que agrupa un determinado conjunto de saberes, priorizando con ello unos enfoques y unas funciones sobre otras: la prevalencia de las estrategias y del control productivo de sus efectos, frente al componente histórico-hermenéutico y el desarrollo del componente subjetivo y, en su acepción estética, sensible. La gestación de esta hegemonía paradigmática ha sido pareja sin duda a la implementación de las nuevas tecnologías aplicadas a la imagen y a la comunicación. En absoluto nos oponemos a ninguno de ambos procesos, pero creemos necesaria una reflexión sobre ellos para tomar su medida epistemológica e insertar legítimamente en su trama saberes que no tienen esos objetivos de eficacia pragmática como meta primera.

3. El cine y la resistencia hermenéutica

No dejan de oírse, pues, en nuestro entorno, algunos cantos de cisne que advierten, por utilizar palabras

en las que la proyección de la trama sobre el argumento, de la dispositio sobre la mera «inventio», han supuesto una reivindicación del discurso secuencial cinematográfico sobre la imagen de producción electrónica, presta a una descodificación fungible y des-encadenada. Ahora bien, no se trata de una búsqueda de la significación metafórica por yuxtaposición, procedimiento habitual en la vanguardia histórica o en los llamados nuevos cines, sino de una torsión del argumento por la economía de la trama, de la exposición de la información narrativa al espectador, en la que se involucran, tanto la economía clásica del «flash-back» como otros modos narrativos, que obligan, por mor de esta sintaxis extrañada, a un trabajo de interpretación espectacular, sin el cual el texto fílmico no se sostendría. Precisamente, porque la secuencialidad exige la función del sujeto articulando el discurso, la función de sutura que el montaje clásico fue pergeñando con su modelo narrativo y que implicaba la absoluta subordinación a la diégesis de todos los procesos discursivos,

suponiendo la imaginaria preexistencia de la historia, y la recomposición de los fragmentos en la homogeneidad de un espacio estable para la mirada, el discurso fílmico se está revelando como el espacio idóneo para la resistencia hermenéutica. Cabe, pues, interpretar este fenómeno como una reacción subjetiva en sentido fuerte ante la maleabilidad interactiva del relato postmoderno y su consecuente levedad simbólica⁴. Frente a los nuevos regímenes de consumo del audiovisual, el cine ha ido reivindicando su especificidad, propugnando lo que tozudamente exige ser inscrito en la representación. Ello le permite, en la «escansión» de los contenidos narrativos del argumento en la trama, mantener un punto oscuro en la economía de la información. Y cerrar una ventana a la información es abrir una puerta a la verdad –es decir, al límite entre lo simbólico y lo real– en la forma de lo imposible, sí, pero también de lo contingente. Una contemplación ética de lo que no puede ser de otro modo es la única puerta posible a la emergencia de lo inédito. De ahí, que el corte de la trama sobre el argumento revoque la transparencia del proceso comunicativo audiovisual: dar un corte a la continuidad del discurso remite al enunciatario a su responsabilidad subjetiva en el goce de la consistencia del mundo, o por hablar en términos más actuales, de la globalidad. Por ello, la noción académica e informativa de comunicación audiovisual implica la despoetización –destextualización– de lo fílmico. La proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático, como definió el lingüista Jakobson a la función poética del lenguaje, es la única opción de resistencia a la combinatoria infinita, al anverso infinito de la fruición interactiva.

4. El análisis textual y la competencia subjetiva

El alumno que nos encontramos en la universidad, viene inevitablemente envuelto en esa red de creencias que supone el paradigma informativo. Todo su sistema de expectativas y todas sus claves de desciframiento están estructuradas por ese modelo. Nuestro trabajo será desentrañar el proceso que lleva a su hegemonía y, denunciando ésta, mostrar su particularidad. Esto es, que no todo saber es información y que su concurso como sujetos particulares es necesario en el proceso de su formación. Lo que el alumno espera que se espere de él, porque así lo ha preparado el medio social, tecnológico y académico del que proviene, es que se coloque en esa posición de sujeto excluido que almacena información que transmite sin el mínimo concurso subjetivo. La paradoja está servida: el estudiante contemporáneo es alguien que aspira a someterse a un proceso que lo produzca como sujeto

apto para sostener un saber que ofrece el semblante de sostenerse solo. El estudiante actual es un sujeto permanentemente excluido.

Tengo la fuerte convicción, a la vista del panorama descrito, de que una de las funciones irrenunciables de la enseñanza de lo cinematográfico en el ámbito del audiovisual habrá de consistir en la reintroducción de la subjetividad en el horizonte de la interpretación dotando de los atributos del texto al mensaje audiovisual, esto es, facilitando el enfoque hermenéutico revoque la impresión de disponibilidad y transparencia de las imágenes, tal como asevera Gómez Tarín (2003). Ahora bien, se trata de reintroducir una subjetividad operativa, no confundida con una esfera personal de primaria. No es el Mundo 2 de Popper, sino una función operativa del Mundo 3. Ciertamente, probablemente, nuestro cerebro funcione de manera parecida a la conexión hipertextual. La pregunta es si debemos limitarnos a aceptar lo que nos ofrecen las máquinas que puedan remedar el funcionamiento de nuestro cerebro. Sí, las necesitamos para librarnos de cierto mecanicismo mental, pero corremos el riesgo de supeditarnos a ese mecanicismo cuando proviene del exterior como información, como saber consumado. Nos comunicamos críticamente a través de argumentaciones lineales. La forma de comunicarse de los seres humanos no consiste en exteriorizar nuestro cerebro en un receptáculo hospitalario, sino en ingeniarnos para atravesar la exterioridad del lenguaje en el que habitamos. Por ello, el empeño fundamental en la docencia de lo fílmico será recuperar la opacidad perdida en la voracidad del audiovisual y de la fruición interactiva.

Y el primer paso ha de ser, sin duda, volverle a ofrecer al cine un espacio de significación que socave (que muestre como relativo y no como absoluto) el imperio de la voluntad comunicativa hegemónica. Hace ya cuarenta años, Metz (2002), en su reflexión sobre la pedagogía del cine, orientaba su enseñanza hacia el ámbito textual. Para este autor, la tarea del docente comenzaba en el puro reconocimiento perceptivo y códico de las configuraciones específicamente icónicas y símbolos ampliamente implantados en la cultura del alumno para que, una vez asentada esta competencia cultural genérica, pudiera proceder al reconocimiento de los códigos connotativos. Estos problemas de reconocimiento, que él detectaba en el panorama educativo de la Francia de los años sesenta, y que estaban relacionados con un déficit de alfabetización y generalización cultural, presentan una fisonomía completamente distinta en la Europa de estos albores del siglo XXI. El problema con que nos encontramos en este momento es, al contrario, la enorme competencia de-

codificadora de unos alumnos perfectamente adiestrados en las habilidades interactivas, desde el zapping ultrasónico al manejo de todo tipo de interfaces. Esto es, usuarios de los mensajes, pero completamente desinteresados de una dimensión lectora; perfectamente capaces de identificar los contenidos informativos a la velocidad del rayo, pero absolutamente desinteresados de su interpretación, de su lectura secuencial, de su descifrado textual⁵. De hecho, además, existen verdaderas dificultades de algunos alumnos para decodificar simbologías tradicionales⁶, que son capaces de identificar, pero que reputan como perceptos puros –estrictamente denotativos– con el único horizonte informativo de su pertinencia para el disfrute desarticulado de cualquier propuesta de sentido: el mensaje es autosuficiente, nada externo es necesario para su descodificación. De esta manera, en el continuum infinito de la información, el sujeto jamás da consigo en el proceso hermenéutico. De ahí, que hayamos de adherirnos hoy más que nunca a la propuesta del propio Metz cuando planteaba el proceso de verbalización como uno de los valores propedéuticos más destacados de la enseñanza de la imagen, precisamente porque constituye un índice de la desnaturalización de la comprensión.

Teniendo todo esto en cuenta, la especificidad del cine dentro del marco de la llamada Comunicación Audiovisual, sigue siendo la búsqueda de un espacio de resistencia para el paradigma crítico-hermenéutico en el seno de la hegemonía de la transparencia comunicativa. La necesidad de reconquistar la opacidad perdida y el ámbito de la producción significativa que parece haberse disuelto con ella. Por ello, nuestra alternativa parte de una teoría general de la imagen que preserve el carácter estructurante de la articulación secuencial –esencialmente fílmica– para la imagen encuadrada, incluso en sus versiones estáticas. Proponemos, pues, una metodología general para el análisis de las imágenes⁷ que, respetando la estructuración en niveles, con metalenguajes específicos para cada uno (Lotman, 1978), proponga un horizonte de integración genealógica que no se confunda con la superación teleológica. Semejante dispositivo no puede ser sino una técnica de proyección del eje de la selección sobre el eje de la combinación, que enfrente la clausura poética (el límite textual configurador del sentido) de fuerte tendencia metafórica, al principio de la decodificación automática, de la interactividad y del hipertexto, todos ellos de carácter metonímico. La clave del espesor del discurso estriba, en buena medida, en su capacidad poética. Podemos inferir, entonces, que desvelar los mecanismos del funcionamiento discursivo

supone colocarse en una posición estética, entenderlo oblicuamente.

Nuestra propuesta de análisis de la imagen se regirá por los siguientes principios:

- Jerarquicidad de los niveles de análisis: morfológico, enunciativo, contextual, ideológico. El sistema de niveles con metalenguajes específicos para cada uno (Lotman, 1978) obedece a dos principios fundamentales: la enunciación y la gradación genealógica. Como vemos, se trata de una técnica para proyectar el eje de la selección sobre el eje de la combinación, sobre el presupuesto teórico de que la «poeticidad» no es un rasgo esencial inherente a ciertos textos, sino una premisa metodológica para su interpretación y fijación material.

- Centralidad estructurante de la imagen audiovisual en movimiento, puesto que ello convoca la explicitación secuencial –narrativa o argumentativa– en la interpretación de la imagen.

- Preservación del espacio textual de cualquier interacción interactiva por medio de una definición estructurante del encuadre.

- Integración genealógica: imagen pictórica, fotográfica, fílmica, electrónica y digital, como estadios sucesivos del análisis.

- El procedimiento de poetización es una fase ineludible del desarrollo analítico, con lo cual la distinción «institucional» entre imágenes artísticas, informativas o publicitarias queda relegada a un segundo plano en el proceso de la «epoché» analítica. Ello garantiza la recuperación del espesor discursivo y consecuentemente la apertura a la interpretación lectora más allá de la decodificación y de la transparencia informativas. Cuidado, no se trata de disolver lo fílmico en lo audiovisual, sino justamente de todo lo contrario: devolver su complejidad a los enunciados audiovisuales confrontándolos a su componente fílmico. Poetizar lo audiovisual es plantear a la transparencia de los mensajes una ineludible interrogación sobre lo fílmico. Que el trayecto hermenéutico implica la atención a lo fílmico queda de manifiesto en espacios donde lo cinematográfico no es el componente esencial como se puede comprobar, por ejemplo, en el análisis textual del mensaje publicitario si lo enfrentamos al más habitual análisis pragmático o retórico. La atención a lo fílmico establece una praxis de mucho más difícil control que la decodificación: la de la lectura.

- Sujeción de la imagen digital a su componente icónico. Los elementos específicos de la imagen digital interactiva quedan referidos a su componente enunciativo como un programa de lectura que puede ser aislado e interpretado más allá de la inmersión en el

entorno virtual: la relación entre realismo y pixelización, arquitectura visual y arquitectura conceptual (con la consecuente predominancia de lo visual, o bien, la subordinación del componente visual a la arquitectura de la información), la sensibilidad del interfaz, el grado de interactividad (hipervínculo simple o multimedia), la intervención narrativa, informativa o cognitiva, etc. quedan referidas al diálogo enunciativo (de los que no se excluye, claro está, la voluntad de modelización o manipulación) y de esta forma recuperamos una concepción del texto como mundo y no como juego.

Para concluir: Lo que planteamos no es tanto que el cine necesite de un enfoque hermenéutico, como que lo fílmico lleva incorporado en sí la exigencia ineludible de la hermenéutica, incluso en la producción audiovisual más banalmente mediática. La poetización fílmica del audiovisual en el proceso de su análisis no sólo implica la reversibilidad del proceso, sino –en el más noble sentido político del término– el imperativo moral de su subversión.

Notas

¹ He podido reflexionar por extenso sobre todas estas cuestiones (Palao, 2004). La mayoría de lo que en este espacio son inevitablemente presupuestos teóricos, están allí convenientemente desarrollados.

² A este vector de influencia, se suma, procedente de la sociología y de las ciencias políticas, toda la tradición anglosajona, de la «Mass Communication Research» y, haciendo de vínculo interseccional entre ambos toda la tradición de la Escuela de Frankfurt y de su teoría crítica, en la que la figura de Theodor Adorno, tan interesado en lo socio-político como en lo estético, hacía de puente singular y especialmente valioso.

³ A propósito de «Matrix», el film pionero en este proceso (Palao y Crespo, 2005).

⁴ Piénsese en la torsión que David Lynch ejerce sobre la tipología narrativa más lineal del cine clásico (la «road movie») en sus tres últimas películas (Lost highway, Straight story, Mulholland Drive), donde los mismos títulos ya nos hablan de cierta ironía metafórica entre las carreteras, las redes de información, la linealidad narrativa y el cine de Hollywood. No es este el lugar para reseñar una filmografía exhaustiva respecto a esta deconstrucción argumental en el cine contemporáneo, pero pensemos simplemente en los nombres de directores como C. Nolan, Q. Tarantino, G. Inárritu, J. Woo, M. Gondry o el mismo P. Almodóvar, así como la emergente conquista de nuevos mercados y públicos del cine asiático (N. Kitano, Kim Ki Duk, Chang-wook Park, Wong Kar Wai, etc.) para percatarnos de que en absoluto hablamos de un fenómeno aislado o puntual.

⁵ Lamentablemente no tenemos espacio aquí para traer a nuestra argumentación las ideas de los profesores Del Río y Catalá en lo referente al abordaje complejo de la imagen y a su capacidad deconstructiva del logocentrismo dominante. Quiero dejar constancia, al menos, de que sus aportaciones están implícitas en el desarrollo que estamos llevando a cabo.

⁶ Ejemplo evidente es el de la simbología religiosa en alumnos de

formación exclusivamente laica. Me baso aquí en mi experiencia como profesor de Teoría General de la Imagen en la Universitat Jaume I.

⁷ Véase el método de análisis de la imagen fotográfica propuesto por el Grupo de Investigación Itaca-UJI, bajo la dirección de Marzal Felici, como ejemplo desarrollado de lo que proponemos: que las nuevas tecnologías pueden ser reorientadas a la conformación textual del mensaje icónico. El método es consultable en www.analisisfotografia.uji.es. El mismo Grupo, del que formo parte, se halla trabajando ahora en su versión fílmica.

Referencias

- ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, M. (2004): *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Trotta.
- BERNARDO, J.M. (2006): *El sistema de la comunicación mediática*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- CATALÀ, J.M. (2005): *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- DEL RÍO, P. (1996): *Psicología de los medios de comunicación: hacia el diseño sociocultural en comunicación audiovisual*. Madrid, Síntesis.
- FERNÁNDEZ, C. (2004): *El anverso infinito. Arte y comunicación en la era digital: del texto al hipermedia*. Castellón, Universitat Jaume I.
- FOUCAULT, M. (1987): *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- GÓMEZ TARÍN, F.J. (2003): «Prioridad hermenéutica en la incorporación a la enseñanza del cine y los medios audiovisuales», en VARIOS: *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação* (www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-prioridad-hermeneutica-ensenanza-del-cine.pdf).
- JAKOBSON, R. (1984): «Lingüística y poética», en *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Ariel; 347-395.
- LYOTARD, J.F. (1984): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, L.M. (1978): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Itsmo.
- MARTÍ, J.M.; FRANQUET, R. y PÉREZ-PORTABELLA, A. (2006): «Los estudios universitarios de comunicación ante el escenario de la universalización tecnológica», en *Telos*, 67; 49-57.
- MARZAL, J. y GÓMEZ TARÍN, F.J. (2005): «Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo», en *I Congreso Internacional de Análisis Fílmico Universitat Jaume I, Ciclo de Otoño de comunicación Fundación General Complutense*. Madrid (<http://apolo.uji.es/figt/Naranja2006.pdf>).
- METZ, C. (2002): «Imágenes y pedagogía», en *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*; vol. 2. Barcelona, Paidós.
- PALAO, J.A. (2004): *La profecía de la imagen-mundo. Para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia, IVAC.
- PALAO, J.A. y CRESPO, R. (2005): *Guía para ver y analizar «Matrix»*. Valencia, Nau Llibres/Octaedro.
- POPPER, K.R. (2005): *Conocimiento objetivo*. Madrid, Tecnos.
- RYAN, M.L. (2004): *Narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona, Paidós.
- VATTIMO, G. y ROVATTI, P.A. (Eds.) (1988): *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra.