

## 2. Análisis de filmes genéricos. Una propuesta

Dentro del contexto de la producción cinematográfica venezolana de las décadas de los 40 y los 50, los largometrajes de BF buscaron insertarse en la modalidad industrial a partir de la imitación de los modelos mexicano y argentino, los cuales, en buena medida, constituyen imitaciones del paradigma industrial establecido por Hollywood. En este sentido, y en forma inevitable, su estudio plantea la problemática de las relaciones entre la cultura y el cine dominantes y los de la periferia, definidos estos términos desde una perspectiva eurocentrista. De igual manera, el estudio de los largometrajes de BF toca el problema de las desiguales relaciones entre cinematografías susceptibles de ser abordadas partiendo de enfoques cuantitativos – por sus importantes volúmenes de producción y su comercialización a escala global– y la cinematografía venezolana, cuya producción es, cuantitativamente hablando, muy escasa, y ha tenido un reducido impacto tanto a escala internacional como a escala nacional, si se considera la totalidad del cine que se exhibe tanto en el mundo como en Venezuela, así como su influencia en la economía, la sociedad y la cultura de nuestro país. En este sentido, cabe también señalar que la existencia de la cinematografía venezolana “...pertenece al proceso acumulativo de importación cultural y tecnológica que *grava* la formación sociocultural de la periferia de la civilización dominante”<sup>102</sup>.

Por todas estas razones, el estudio de los largometrajes de BF debe tomar en cuenta, a través de un enfoque comparativo, las modalidades industriales de producción en las que se inspiró Luis Guillermo Villegas Blanco para la concepción y desarrollo de su proyecto. Todo esto con la finalidad de lograr una comprensión de los rasgos y valores que asumió la adopción del modelo de producción cinematográfica industrial propuesto por BF, con respecto a sus modelos extranjeros. Al llevar a cabo esta operación, es indispensable asumir una perspectiva que logre situarse dentro del contexto de la civilización global, quitando a los conceptos de subdesarrollo, dependencia y sus derivados, toda connotación inferiorizante o despectiva, y evitando usarlos como leyes o claves explicativas para todos los fenómenos de las culturas de la periferia<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> José Miguel Acosta y Ambretta Marrosu, “Fundamentos para una investigación del cine venezolano” en *Objeto Visual*, Caracas, No. 4, 1997, p. 160.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 161.

La primera entrega de esta investigación se ocupó, precisamente, de cómo BF, para la realización de los siete largometrajes que serán analizados en el presente trabajo, imitó el paradigma de la producción cinematográfica industrial propuesto por Hollywood a través de sus versiones mexicana y argentina. De acuerdo con esto, el paradigma industrial constituye el referente del objeto de estudio de esta investigación. Sin embargo, es preciso tener ciertas precauciones en este sentido, desde la perspectiva del investigador. Aunque las diferencias entre el sistema industrial hollywoodense –que sirvió de modelo para las industrias de México y Argentina– y la actividad cinematográfica venezolana parezcan evidentes, de forma tal que parezca igualmente obvia la imposibilidad de considerar los conocimientos sobre el primero como aplicables a nuestra realidad, los investigadores del cine venezolano han evidenciado la fuerza del paradigma industrial, como lastre cognoscitivo, en dos sentidos. O consideran que en Venezuela existe una industria cinematográfica por el solo hecho de que en nuestro país se produce, se distribuye y se exhibe cine; o bien suponen que en Venezuela no existe tal industria, dado que la producción nacional es escasa y se presenta en forma discontinua, sobre todo en cuanto a los largometrajes de ficción destinados a la exhibición comercial. De acuerdo con Acosta y Marrosu, el investigador no puede asumir ni una ni otra postura basado en la fuerza del paradigma, sino que, por el contrario, deberá

*“... analizar el modelo de la metrópolis, en el sentido propio de descomponerlo en sus partes y efectuar un reconocimiento comparativo de cada una de ellas con su posible correspondiente en nuestra realidad; a partir de las diferencias encontradas, estudiar las que resulten en las interrelaciones; de ahí, intentar la construcción de un nuevo paradigma. El camino puede ser, evidentemente, opuesto: partir directamente del estudio empírico de nuestra realidad, definir los elementos de la estructura, descubrir las interrelaciones y construir un modelo que sin duda alguna será diferente del estadounidense”.*<sup>104</sup>

El análisis de los siete largometrajes de BF seguirá el primer camino delineado por Acosta y Marrosu, es decir, el estudio del modelo dominante, en este caso el Modo de Representación Institucional, y las variaciones que, dentro de él, representan los géneros hollywoodenses, mexicanos y argentinos, con sus convenciones y tratamientos recurrentes. Éstos serán comparados con el análisis fílmico y cinematográfico de la construcción predominante en los siete filmes, el cual será complementado con el estudio del contexto en que fueron producidos y comercializados los filmes, además del análisis de los discursos producidos en torno a los propios filmes.

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 165.

Estamos, entonces, en condiciones de presentar una propuesta metodológica para el análisis y comprensión de los largometrajes de BF como filmes industriales y genéricos. En este sentido, se adoptará una perspectiva semántico-sintáctico-pragmática que entienda los géneros tanto como propiedades textuales susceptibles de ser estudiadas por medio del análisis de los filmes, cuanto instituciones cuyas determinaciones influyen en el uso que los usuarios dan a los textos. Se partirá, entonces, de la revisión efectuada en el capítulo anterior, de los datos obtenidos y/o procesados en la primera entrega de esta investigación, del instrumento de análisis fílmico y cinematográfico de la Cátedra de Teoría y Análisis de la Escuela de Artes (U.C.V.) y, finalmente, de la noción de paratexto propuesta por Genette.

La propuesta aquí esbozada tomará en cuenta tres aspectos esenciales para el análisis de los siete largometrajes producidos y estrenados por BF entre 1949 y 1955. En primer lugar, el contexto; luego, los discursos sobre los filmes y, en tercer lugar, los textos fílmicos.

## 2.1. El contexto

La primera entrega de esta investigación corresponde, dentro de este marco metodológico, al estudio del contexto en el cual fueron producidos y comercializados los largometrajes de BF. En dicho trabajo, se procuró enfrentar la contextualización al margen de la noción de los marcos históricos tradicionales, contruidos mecánicamente a partir del contexto político, en su sentido más general. El contexto, tal como ha sido enfrentado en las dos entregas de la presente investigación,

*“...debe entenderse de una manera dialéctica, detectando los lugares y las formas en que se manifiestan las contradicciones y los momentos y formas en que se determinan los cambios. Esto no puede hacerse sino sobre el cuerpo concreto del objeto de estudio, en el cual no necesariamente se cruzarán todas las fuerzas en pugna en una sociedad, pero cuya dinámica relativamente independiente podrá arrojar luz sobre un conflicto, una solución, un estancamiento o un retroceso que, perteneciendo al conjunto de la sociedad, se manifestarán en ese terreno circunscrito con particular fuerza, nitidez u originalidad y, a menudo, con sugerente anacronismo. El rechazo del ‘marco histórico’ debe entenderse, en suma, como una conciencia de la totalidad y el esfuerzo de descubrirla y comprenderla en lo concreto...”<sup>105</sup>*

Puesto que el contexto no es algo dado sino, por el contrario, una construcción del investigador en función de su relevancia con respecto al objeto de estudio, el contexto del presente trabajo está referido al conjunto de prácticas, instituciones,

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 166.

relaciones y sistemas, de carácter económico, social, cultural, político, y tecnológico, vinculados en mayor o menor medida a los procesos de producción, distribución, exhibición y lectura de los largometrajes de BF entendidos como textos fílmicos significantes. En este sentido, se ha considerado un contexto extra-cinematográfico, referido a aspectos de la política, la economía o la cultura, siempre y cuando éstos contribuyan a iluminar la indagación sobre el objeto de estudio. El contexto cinematográfico, es decir, todos aquellos hechos relacionados con la producción-distribución-exhibición de los filmes, tiene un papel destacado en dicha contextualización, por su relación directa e inmediata con los siete largometrajes. En este sentido, Neale (ver *supra*, 1.1) señala, dentro de su concepción empírica e historiográfica de la investigación sobre los géneros cinematográficos, la importancia del estudio de la producción, las compañías, la planificación de la producción y la ejecución de la misma, así como el personal que interviene en ella. Finalmente, el contexto fílmico lo integran aquellos filmes relacionados con los analizados por pertenecer al mismo género, autor, industria o país. En la contextualización efectuada se tomó en cuenta tanto lo nacional, es decir, lo venezolano, como Iberoamérica –en especial México y Argentina– y Hollywood. A continuación, presento un resumen de los aspectos más relevantes del contexto en que fueron producidos los siete largometrajes.

La prosperidad económica posterior a la muerte de Gómez benefició las iniciativas privadas y dio fuerza a los proyectos modernizadores e imitadores del progreso de los países desarrollados. Los empresarios venezolanos siempre mantuvieron vínculos de dependencia con el Estado, a través de sucesivos gobiernos de distintas tendencias, democráticas o dictatoriales. Fue así como BF se desarrolló y consolidó como empresa a partir de encargos gubernamentales –noticieros, documentales– y del auge de la industria publicitaria.

Los empresarios venezolanos pertenecían a una burguesía emergente que idealizó los modelos de los países desarrollados e ignoró las formas propias de la cultura venezolana, además de mantenerse al margen de la actividad cultural. De allí que BF se apegara al paradigma del cine industrial, desconociendo el potencial artístico y cultural del medio cinematográfico. Para dar factura industrial a sus largometrajes, BF contrató, en México y Argentina, personal técnico formado de acuerdo con las pautas de tal paradigma: directores; técnicos de áreas como la fotografía, el sonido y el montaje; y actores.

La organización interna de BF como empresa y su administración eran las de una productora pequeña, en comparación con las de México, Argentina y, por supuesto, Hollywood. Su presidente, Luis Guillermo Villegas Blanco, era el accionista mayoritario. Las decisiones gerenciales, tanto de carácter táctico como estratégico, estaban controladas por él. Bajo su conducción y planificación, y gracias al crecimiento de la empresa durante la década de los 40, BF llevó a cabo, con miras a la realización de largometrajes de ficción, la adquisición de terrenos, la construcción de instalaciones – estudios de filmación y viviendas para el personal visitante–, la compra de equipos adecuados a los estándares industriales y la formación de personal técnico y gerencial. Todo esto se logró, en parte, gracias a créditos otorgados por el banco del Estado, el Banco Industrial de Venezuela. El plan de producción de los largometrajes se proponía el desarrollo de varios proyectos en forma simultánea, con la intención de lograr una producción en serie, aunque a pequeña escala. Esto se logró en los primeros largometrajes, pero falló hacia los dos últimos –*Seis meses de vida* y *Luz en el páramo*– debido a los problemas en la comercialización.

La modalidad de producción asumida por BF para sus largometrajes dio relevancia a su presidente, Luis Guillermo Villegas Blanco, como productor de los mismos. Villegas Blanco tomó todas las decisiones en este sentido, incluyendo la contratación del personal extranjero. La distancia entre la dirección-concepción-planificación y la ejecución del proyecto era mínima. Como productor, Villegas Blanco delegó las decisiones creativas en los directores extranjeros y éstos utilizaron los patrones de su oficio, tal como los aprendieron en sus respectivos países. Por otra parte, la movilidad del personal, tanto venezolano como extranjero, entre diversas y disímiles funciones, permite suponer que las pequeñas dimensiones de BF como productora no permitieron que se diera la rigurosa especialización y división del trabajo propia de la industria hollywoodense, ni tampoco la rigidez impuesta por las organizaciones gremiales en México.

Villegas pretendía garantizar la factura industrial y el éxito comercial de sus filmes, sin mayor preocupación por el valor artístico éstos. Los técnicos extranjeros contratados provenían, en su totalidad, de la industria argentina. Casi todos llegaron para la producción de los primeros tres largometrajes. Entre ellos destacó José María Beltrán, director de fotografía nacido en España. Algunos de los técnicos venidos de Argentina se quedaron en nuestro país, como Juana Jacko, Ramiro Vega, Leopoldo Orzali y Eduardo Andersen. Los técnicos venezolanos de los largometrajes provenían

casi totalmente de la producción de documentales y noticieros de BF. No eran, entonces, aprendices ni primerizos, sino un personal con oficio en la industria, a pesar del tratamiento condescendiente que recibieron por parte de los directores extranjeros, la propia empresa y la prensa venezolana. BF no dio cabida a directores venezolanos al frente de ninguno de sus largometrajes pues, considerado como el máximo responsable creativo de un film, fue el director a quien se culpó de los fracasos en los intentos industriales anteriores a BF. Sobre este supuesto, Villegas prefirió contratar directores con experiencia en la industria. Se contrató a Carlos Hugo Christensen y Fernando Cortés por sus éxitos comerciales en Argentina y México, mientras que la contratación de Víctor Urruchúa y el debut de Juan Carlos Thorry como directores resultan, prácticamente, inexplicables. La escritura de los guiones estuvo a cargo tanto de venezolanos como de extranjeros, aunque los primeros siempre lo hicieron bajo la supervisión de los directores y/o guionistas extranjeros. Todos los directores extranjeros participaron en la creación de los argumentos y/o la escritura final de los guiones de sus respectivas películas, con colaboradores argentinos, como Juan Corona, o venezolanos, como Aquiles Nazoa, Guillermo Fuentes y Carlos Fernández. En cuanto a los actores, los roles protagónicos fueron mayormente otorgados a las estrellas extranjeras como Thorry, Arturo de Córdova, Olga Zubarry, Mapy Cortés y Susana Freyre. No todos los actores venidos de México o Argentina eran considerados estrellas en su país. Éste es el caso de Juana Sujo, Juan Corona –estos dos se establecieron definitivamente en Venezuela–, Lilia del Valle y José Elías Moreno.

La estrategia de comercialización de los largometrajes de BF se dio en el contexto de una organización del sector del comercio cinematográfico venezolano como negocio importador, en crecimiento y expansión, controlado por un bloque oligopólico. Tanto BF como otras productoras cinematográficas de corta vida, anteriores a ella, eran empresas modestas y aisladas frente a tal bloque. La estrategia de Villegas Blanco fue hábil, pero no logró superar la fortaleza del bloque oligopólico del comercio cinematográfico. BF dio importancia a la comercialización de sus largos en el mercado interno, para lo cual firmó contratos de distribución. Los primeros largometrajes tuvieron éxito entre el público caraqueño. Sólo *Seis meses de vida* y *Luz en el páramo* fracasaron en este sentido. Sin embargo, los porcentajes de recaudación destinados al productor –fijados por los distribuidores– eran ligeramente inferiores a la cuarta parte de la taquilla, por lo que BF no logró recuperar la inversión. Debido a esto, Villegas intentó promover, sin éxito, la aprobación de una ley de protección a la producción

cinematográfica venezolana. Por otra parte, BF se interesó en el mercado externo y logró que algunos de los largometrajes fueran exhibidos en México, Argentina y Cuba, pero no hay datos sobre el éxito o el fracaso de los filmes, ni sobre sus recaudaciones. *La balandra Isabel llegó esta tarde* fue llevada al Festival de Cannes, donde obtuvo el premio a la mejor fotografía.

Debido a esta conjunción de factores, cuando se produjo el fracaso taquillero de *Seis meses de vida* en Caracas y, presumiblemente, en el resto del país, se inicia una fase crítica en el proyecto de largometrajes de BF, lo que se manifiesta en el retraso de la postproducción de *Luz en el páramo*, película que sólo pudo ser estrenada en enero de 1955, casi cuatro años después de su rodaje. BF suspendió su producción de largometrajes luego de este film, no así la de documentales, noticieros ni cuñas publicitarias. Para cancelar sus obligaciones con el Banco Industrial de Venezuela, entidad financiera estatal que otorgó varios créditos a la empresa, BF debió vender parte de su patrimonio y apelar a su larga relación con los sucesivos gobiernos, así como mantener e intensificar su trabajo para la industria publicitaria. Al contrario de Estudios Avila y Cóndor Films, BF sobrevivió al fracaso de su proyecto de producción de largometrajes.

## **2.2. Los discursos sobre los filmes**

Altman introduce el estudio de los discursos sobre los filmes como aspecto determinante en la creación y configuración de los géneros cinematográficos. Estos discursos son proferidos por los usuarios de los géneros, a saber, productores, públicos, clasificadores, distribuidores, exhibidores, críticos y académicos, entre otros. De acuerdo con Altman, los discursos son el escenario de conflictos entre los usuarios de los géneros, de acuerdo con los intereses de cada sector.

En el caso que nos ocupa, el análisis de los siete largometrajes de BF como filmes de género, es posible analizar algunos de estos discursos como los de la prensa y los comentaristas de cine o el de los productores, distribuidores y exhibidores. Estos discursos fueron revisados en la primera entrega de la presente investigación, con la intención de reconstruir el contexto de producción, distribución y exhibición de los largometrajes de BF. En esta oportunidad, se tomará en cuenta si en tales discursos se enuncian denominaciones o etiquetas genéricas que adscriban los filmes a determinados géneros o si, por el contrario, tales denominaciones se encuentran ausentes. En caso de que las denominaciones genéricas no se presenten en los

discursos de los usuarios de los filmes, ¿qué atributos se le asignan a estos? ¿cómo son presentados al público? ¿cómo los percibe la prensa cinematográfica de su época?

Aunque Altman, en el modelo de comunicación genérica que propone, confiere el mismo tratamiento a los discursos de los diversos usuarios de los géneros, en el presente trabajo se analizará el discurso de la industria cinematográfica –productores, distribuidores y exhibidores– por separado, con respecto al discurso de la prensa –periodistas, comentaristas y críticos. Para efectuar tal distinción se recurrirá a la teoría del paratexto, enunciada por Genette, aplicada a los discursos de la industria cinematográfica.

### 2.2.1. El paratexto

Los trabajos de Neale y Altman revisados en el capítulo anterior introducen la perspectiva pragmática e historiográfica en el estudio de los géneros cinematográficos. Sus investigaciones en este campo hacen uso de material promocional y publicitario, así como de documentos de la industria, para caracterizar las relaciones entre los géneros y la industria que los produce. La mayor parte de las fuentes utilizadas por Neale y Altman corresponden a lo que Genette, en su teorización sobre el texto literario, define como *paratexto*. Ampliando la definición de Genette, el paratexto vendría a ser el conjunto de producciones de soporte verbal, icónico, audiovisual u otro, que rodean, refuerzan y acompañan un texto literario, fílmico o de otra naturaleza, lo presentan, le dan presencia en el mundo, preparando su recepción y su consumo bajo la forma de libro, film u otros productos de la industria cultural. No se considera el paratexto como un límite cerrado sino, por el contrario, como un umbral<sup>106</sup>, una zona de intercambio pragmático en la que entran en juego las estrategias de acción sobre el público –lector, espectador u otro<sup>107</sup>.

Es posible agrupar los constituyentes del paratexto de acuerdo con diversos parámetros. En cuanto al emplazamiento de los discursos y prácticas paratextuales, existen dos posibilidades. Se consideran como peritexto todos aquellos discursos que van “pegados” al texto en un sentido físico, como el título y el prefacio de un libro, los títulos de sus capítulos y/o las notas<sup>108</sup>, así como también los créditos de un film, su título y los intertítulos que segmentan sus partes. El epitexto, en cambio, lo constituyen todos aquellos mensajes paratextuales que no están materialmente anexados al texto

---

<sup>106</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, p. 7.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 10.

en el mismo libro –o el film, o el DVD–, sino que circulan separados de éste, en un espacio físico y social ilimitado<sup>109</sup>, con frecuencia sobre un soporte mediático, como las entrevistas o conversaciones con el autor<sup>110</sup> difundidas por las revistas especializadas, la prensa, la radio o la televisión, o en los circuitos académicos e intelectuales, como las conferencias y coloquios. Se incluyen aquí también los trailers, afiches y fotografías de rodaje desplegados en las salas de exhibición. El paratexto, en su conjunto, equivale a la suma del peritexto y el epitexto.

En relación con la situación temporal del paratexto, se toma como punto de referencia la fecha de aparición del texto, es decir, su primera edición, el estreno del film, el lanzamiento de un DVD. De acuerdo con esto, el paratexto anterior lo integran aquellos elementos de producción pública anterior a la aparición del texto, como prospectos, anuncios de próxima aparición, prepublicación de fragmentos en diarios o revistas, trailers y campañas de intriga, entre otros. El paratexto original lo componen aquellos elementos paratextuales que aparecen simultáneamente al texto, como el prefacio a la primera edición. Son paratexto ulterior, los prefacios a ediciones posteriores con poco tiempo de diferencia con respecto a la primera y, paratexto tardío, los prefacios a reediciones muy posteriores a la original. Tomando como referencia la fecha de muerte del autor, se habla de paratexto ántumo, cuando los elementos paratextuales se producen en vida del autor, y de paratexto póstumo, cuando éstos se producen luego de su muerte<sup>111</sup>. Otro punto a considerar sería la duración del paratexto, que suele ser intermitente, de acuerdo con la función que cumple<sup>112</sup>.

Según el modo de existencia y el soporte de los elementos paratextuales, es posible analizar paratextos de índole textual o, al menos, verbal, como títulos, prefacios, entrevistas, avisos de prensa –estos suelen combinar lo verbal y lo icónico–, gacetillas y otros. Otros elementos son de índole icónica, como las ilustraciones, fotos promocionales, fotografías de rodaje, etc. Los trailers de un film son elementos paratextuales de naturaleza audiovisual. Es posible oponer los elementos paratextuales de naturaleza material, como la elección de un cierto tipo de letra para la impresión de un libro, de aquellos de naturaleza factual, que no se apoyan en mensajes explícitos sino que constituyen hechos cuyo conocimiento por parte del público, es capaz de comentar el texto y de influenciar su recepción. Esto último sucede, por ejemplo, con

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 295.

<sup>110</sup> Ibid., p. 10.

<sup>111</sup> Ibid., p. 11.

<sup>112</sup> Ibid., p. 12.

ciertos datos sobre el autor –o los actores, o ciertos renglones técnicos como el montaje y la dirección de fotografía, entre otros– como la edad, sexo, nacionalidad, su pertenencia a determinada academia, la obtención de premios<sup>113</sup>. También son elementos paratextuales de índole factual los datos sobre el contexto autoral, genérico o histórico del texto<sup>114</sup>.

Otro aspecto a considerar en la caracterización de los elementos paratextuales es su estatus pragmático, es decir, las características de su situación comunicativa, dependiendo de la naturaleza del destinador –su grado de autoridad y responsabilidad sobre los elementos paratextuales– y el destinatario, o la fuerza ilocutoria del mensaje. Cabe aclarar que la *fuerza ilocutoria* es un concepto pragmático derivado de la teoría de los actos de habla de Searle. Esta se inspira, a su vez, en la distinción de Austin entre actos locutivos –los que meramente “dicen” algo”, como *María tiene una casa*–, los actos ilocutivos –los que se realizan al decir algo, es decir, aquellos en que se aconseja, se sugiere, se ordena o se promete algo– y, finalmente, los actos perlocutivos –los que se realizan por haber dicho algo –es decir, los que producen efectos o consecuencias sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del destinatario del enunciado<sup>115</sup>.

De acuerdo con esto, Searle afirma que el significado de cualquier enunciado puede analizarse en dos partes: i) un indicador proposicional, el contenido expresado por la proposición y que puede resumirse como la unión de una referencia y una predicación; y ii) un indicador de fuerza ilocutiva, que muestra en qué sentido, es decir, con qué fuerza ilocutiva, debe interpretarse la proposición o, en otras palabras, cuál es el acto ilocutivo que realiza el hablante con ella. En pragmática lingüística, algunos indicadores de la fuerza ilocutiva son la entonación, el énfasis prosódico, el orden de las palabras. Según Searle, existen cinco grandes clases de actos ilocutivos: los asertivos, en los que decimos cómo son las cosas; los directivos, con los que tratamos de conseguir que alguien haga algo; los compromisivos, mediante los cuales nos comprometemos a hacer cosas; los expresivos, con los cuales expresamos nuestros sentimientos y actitudes; y, finalmente, las declaraciones, con las que producimos cambios a través de nuestros enunciados. Lo más frecuente es que un mismo enunciado cumpla varias de estas funciones a la vez<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>115</sup> María V. Escandell V., *Introducción a la pragmática*, pp. 67-68.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, pp. 76-77.

En lo relacionado con el destinador de un mensaje paratextual, éste puede ser el autor del texto, y en ese caso se trataría de un paratexto autoral<sup>117</sup>. Cabe recordar que, en el caso de los textos literarios, el proceso de creación y la infraestructura de producción del libro se encuentran totalmente separados. También en lo que se refiere a los textos literarios, el destinador de un mensaje paratextual puede ser el editor del texto, y en este caso se trata de un paratexto editorial. En el caso de los textos fílmicos, las consideraciones sobre la autoría son complejas, pues la creación y la producción de los filmes son procesos simultáneos. Así, en ciertos contextos de producción como el llamado cine de autor o el cine independiente, la autoría se atribuye al máximo responsable creativo que es el director, mientras que en el cine industrial la autoría puede atribuirse al productor o a diversas combinaciones de participantes en el proceso de producción. Por otra parte, cabe la posibilidad de considerar como autor a la industria cinematográfica en su conjunto, tomando en cuenta sus tres sectores, la producción, la distribución y la exhibición. Esto sucedería en los casos de integración vertical de dichos sectores, como ocurre en la industria hollywoodense, por ejemplo. Tomando en cuenta estas particularidades de los textos fílmicos y la industria que los produce, es preferible definir los límites entre paratexto autoral y paratexto editorial de acuerdo con cada caso. Con respecto a los largometrajes de BF, se considerará que la autoría es un proceso compartido entre el productor de los largometrajes y cabeza de BF, Luis Guillermo Villegas Blanco, y los directores de los filmes, lo que conduciría a una identificación entre el paratexto autoral y el paratexto editorial. Al margen de estas consideraciones, la responsabilidad en la emisión de mensajes paratextuales puede ser compartida con otras instancias, como sucede en las entrevistas<sup>118</sup>.

En cuanto al destinatario de los mensajes paratextuales, éste puede definirse como el público en general, pero es preciso especificar. Todos los elementos del paratexto destinados a la difusión pública constituyen el paratexto público. Algunos de ellos van dirigidos al público en general. Otros van dirigidos únicamente al lector –el prefacio de un libro– o al espectador del texto –los créditos de un film. Otros elementos van dirigidos únicamente a la prensa –como los *pressbooks* de un film– o a los críticos. El paratexto privado lo integran aquellos mensajes paratextuales que van dirigidos a simples particulares, conocidos o no, y que no deberíamos tener en cuenta como

---

<sup>117</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, p. 13.

<sup>118</sup> Idem.

lectores ni espectadores, como cartas privadas o comentarios orales<sup>119</sup>. En el caso del epitexto, por ejemplo, lo que distingue el epitexto privado del público no es la ausencia de la intención de difusión de los mensajes, pues mucha correspondencia de los autores se escribe pensando en la posibilidad de una futura publicación, sin que esto incida sobre su carácter privado. Lo que realmente distingue el epitexto privado del público es la presencia interpuesta, entre el autor y el público, de un primer destinatario –el corresponsal, un confidente– cuya personalidad es relevante dentro de la comunicación al grado de influir en su expresión y su contenido<sup>120</sup>. Finalmente, el paratexto íntimo lo forman aquellos mensajes sobre su obra, por lo general epitextuales, que el autor se dirige a sí mismo, con o sin intención de una publicación ulterior, por ejemplo, en sus diarios o en los llamados pre-textos, formas que suelen mezclarse o confundirse en muchos casos<sup>121</sup>. Lo que verdaderamente diferencia los diarios de los pre-textos es que los primeros suelen cumplir una función testimonial, mientras que los segundos son considerados documentos<sup>122</sup>. En este sentido, cabría considerar como epitexto íntimo los borradores de las diversas etapas en la redacción de los guiones fílmicos, los guiones técnicos y planes de rodaje, las notas de la script, los rushes, la copia de trabajo del montador, los documentos de las compañías productoras en referencia al proceso de producción y mercadeo de los filmes.

Sobre el grado de responsabilidad del autor o sus asociados sobre los mensajes paratextuales caben algunas consideraciones. Se habla de paratexto oficial en relación con los mensajes asumidos abiertamente por el autor y/o editor, mientras que el paratexto oficioso se refiere a la mayor parte del epitexto autoral como entrevistas, conversaciones y confidencias, cuya responsabilidad se puede rehuir –“eso no fue exactamente lo que dije”<sup>123</sup>. Aquello que el autor permite o hace decir a un tercero, como un comentarista autorizado, también corresponde al paratexto oficioso<sup>124</sup>.

La última variable a considerar en torno al estatus pragmático de los mensajes paratextuales es su fuerza ilocutoria. Un mensaje paratextual puede, simplemente, comunicar una información pura, como el nombre del autor o la fecha de publicación. En ciertos casos, los mensajes paratextuales dan a conocer una intención o una interpretación autoral y/o editorial. En otros, puede tratarse de una decisión o un

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 340-341.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 15.

compromiso. Esto sucede con las indicaciones genéricas que establecen un contrato con el lector, como la consideración de un texto como autobiografía, memorias o relato histórico, por ejemplo. Otros mensajes paratextuales constituyen consejos o conminaciones dirigidos al lector. Finalmente, otros mensajes tienen una función performativa, es decir, poseen el poder de cumplir lo que describen, como las dedicatorias, por ejemplo<sup>125</sup>.

En relación con los siete largometrajes de BF, se analizarán los siguientes mensajes paratextuales:

- i) Peritexto: presentación, créditos y cierre de los filmes, así como la dedicatoria, los “prólogos” –segmentos que actúan a manera de introducción al film, como sucede, por ejemplo, en *Bride of Frankenstein* (1935, James Whale)–, los epígrafes y los intertítulos, si los hubiere. En el caso que nos ocupa, todos estos forman parte del paratexto original y son de naturaleza audiovisual, al igual que las películas.
- ii) Epitexto: avisos publicados en la cartelera cinematográfica de la prensa caraqueña, otros avisos de prensa relacionados con los largometrajes, entrevistas a los involucrados en la producción de los filmes, gacetillas y respuestas públicas a las opiniones de comentaristas y críticos<sup>126</sup>. Serán considerados como epitexto aquellos mensajes que, publicados en la prensa y firmados o no por algún periodista o comentarista, presenten signos evidentes de haber sido inspirados o encargados por BF. Algunos de estos mensajes son epitexto anterior, mientras que otros forman parte del epitexto original. En poquísimos casos se tomó en cuenta algún elemento del epitexto ulterior. Todos son de naturaleza verbal y material, algunos incluyen elementos icónicos, como fotografías o ilustraciones. Por lo general, la función del epitexto es de carácter promocional y publicitario, en especial cuando se trata del cine industrial, pues en este caso el destinador es la industria cinematográfica.

## 2.2.2. Los discursos de la prensa cinematográfica

---

<sup>125</sup> Idem.

<sup>126</sup> La gacetilla es “... un pequeño espacio pagado, en el cual se informa sobre una película, agregando calificativos destinados a atraer el interés del lector, de acuerdo al criterio comercial del distribuidor cinematográfico”. Ambretta Marrosu, “Crítica cinematográfica: reconocimiento de una práctica y propuestas para sus modos y usos” en T. Hernández (Ed.) *Pensar en cine*, p. 137.

El discurso de los medios masivos tiene una gran importancia en la recepción de los textos fílmicos, pues todas las informaciones previas al estreno de un film llegan al espectador por esta vía. Se crea, así, una serie de expectativas en torno a la trama, los actores, los aspectos técnicos del film, sus valores estéticos, su adscripción a determinados géneros o temáticas, etc. Para finales de los años 40 del siglo XX y principios de los 50, los discursos mediáticos sobre los filmes se circunscribían a los medios impresos –prensa diaria, revistas–, la radio y el cine. Las fuentes de que disponemos en este sentido se limitan a los medios impresos, es decir, a materiales extraídos de la prensa diaria y las revistas cinematográficas de la época, como *Mi Film* y *Venezuela Cine*.

¿Cuál es el criterio para distinguir el epitexto –también mediático– de lo que aquí llamo discursos de la prensa cinematográfica? El más claro es la definición de su destinador o emisor, pues el epitexto siempre es proferido por el autor de la obra y la industria que lo respalda –editorial en el caso del libro, cinematográfica en todas sus instancias en el caso del film–, incluso si se hace a través de mediadores como comentaristas o entrevistadores. Los discursos de la prensa cinematográfica, por el contrario, son proferidos enteramente por periodistas, comentaristas o críticos en su rol de espectadores de los filmes, y, por lo general, van dirigidos a expresar opiniones sobre éstos. Cabe aclarar que los periodistas, comentaristas o críticos son espectadores cuyo acceso a los medios los coloca en una posición de intermediarios entre los filmes y la masa espectadora. Debido a su uso de la argumentación –con mayor o menor nivel intelectual– y la expresión de juicios de valor sobre las obras –más o menos afortunados y sustentados–, estos comentarios pueden ser entendidos como una forma de crítica cinematográfica.

En este sentido, el material analizado podría ser agrupado dentro de las siguientes categorías:<sup>127</sup>

- i) Entrevistas de opinión a figuras no involucradas en la autoría de los filmes: suelen ocupar grandes espacios privilegiados en la prensa, preferiblemente a cargo de periodistas de prestigio. En la actualidad, también tienen su espacio en la radio, la televisión y la web.
- ii) Columnas: en la prensa diaria, son espacios periodísticos fijos y periódicos –su periodicidad suele ser diaria o semanal–, y en ellas se emiten juicios especializados. Sin embargo, algunas columnas fijas, de tema libre y periodicidad

---

<sup>127</sup> *Ibíd.*, pp. 137-138.

más relajada, pueden emitir opiniones sobre cine. La columna especializada también puede aparecer en revistas semanales.

- iii) Artículos: su lugar son las páginas culturales de la prensa diaria o las revistas cinematográficas de la época, y disponen de más espacio que la columna. También podemos encontrarlos en las revistas cinematográficas de la época. Pueden prescindir de los elementos informativos. En este caso, se basan en la argumentación y los juicios.

### 2.3. Los textos fílmicos

El análisis de los filmes perseguirá un doble propósito. En primer lugar, se buscará establecer su construcción y su peculiar funcionamiento interno, atendiendo a las relaciones entre el plano de la expresión –los significantes– y el plano del contenido –los significados. El resultado de esto puede ser sometido a una valoración crítica, cuando sea relevante para los fines de la presente investigación. En segundo lugar, se pretende indagar sobre su particular elaboración de las convenciones propias de los géneros predominantes en el cine industrial iberoamericano, es decir, el melodrama, la comedia y el musical, prestando especialmente atención a su inspiración en las pautas de la producción mexicana y argentina.

Para los fines del análisis, se entenderá el film como texto signifiante, es decir, como un mensaje producto de la interacción de diversos códigos y s-códigos cuyo soporte lo constituyen cinco materias de la expresión, a saber, la imagen en movimiento, los sonidos, el habla, la música y las escrituras. Los s-códigos son sistemas o estructuras cuya existencia puede darse independientemente de un propósito significativo o comunicativo, y se componen de un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y gobernados por reglas combinatorias. De acuerdo con estas reglas, pueden generar ristas finitas o infinitas. Los códigos son reglas que asocian los elementos de un s-código a los de otro o más s-códigos<sup>128</sup>. En otras palabras, el código es una asociación estable entre al menos un s-código expresivo cualquiera y el s-código semántico.

El instrumento de análisis de la cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico de la Escuela de Artes U.C.V. se inspira en la semiótica de segunda generación, es decir, la semiótica textual, por lo que su orientación no es la búsqueda metafísica de

---

<sup>128</sup> Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, p. 80.

estructuras fijas y universales capaces de explicar todos los fenómenos de significación, sino, por el contrario, la de una aproximación sistémica que ve cada film en su singularidad, con una estructura peculiar y propia, producto de su misma construcción<sup>129</sup>. De acuerdo con esta aproximación, el análisis debe, por una parte, identificar los constituyentes del texto fílmico, los cuales se relacionan solidariamente entre sí, es decir, debe segmentar o trazar líneas de demarcación en el texto, que, a primera vista, parece un continuo. Por otra parte, el análisis debe tomar como punto de partida el principio de solidaridad entre las partes, según el cual, en una estructura, si un término cambia, se modifica ésta. Esto, con la intención de captar las relaciones y dependencias mutuas entre las partes de la estructura, es decir, las fuerzas que las aglutinan, dándoles cohesión y unificando el todo<sup>130</sup>.

En este sentido, el análisis supone un trabajo que se desarrolla en dos direcciones. La primera es la descomposición del texto fílmico en sus constituyentes y la descripción de éstos. Este sería el momento analítico, si nos atenemos a una definición restringida o parcial del término análisis. La segunda es la recomposición y comprensión del texto, es decir, la captación de las relaciones entre sus constituyentes y la identificación de los criterios que han regido la construcción particular de dicho texto. Este sería el momento de la síntesis.

Se considerarán, en el texto fílmico, dos planos, el de la expresión –los significantes– y el del contenido –los significados. A continuación, expondré los principales aspectos del análisis fílmico y cinematográfico, tal como serán aplicados al estudio de los largometrajes de BF.

### **2.3.1. Segmentación**

El film se presenta como un continuo audiovisual cuyos únicos límites claros son el comienzo y el final. Este continuo puede ser dividido en partes. La segmentación es, precisamente, el proceso de identificación las unidades que integran el film, es decir, el trazado de líneas de demarcación en ese aparente continuo. La identificación de tales unidades no se lleva a cabo partiendo de tipologías fijas, válidas para todos los filmes, narrativos o no<sup>131</sup>. Muy por el contrario, se efectúa tomando en cuenta las peculiaridades captadas por el analista, luego de un primer visionado, las cuales le

---

<sup>129</sup> Alfredo Roffé, “Una aproximación al análisis fílmico” en T. Hernández (Ed.) *Pensar en cine*, pp. 97-98.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 110.

permiten establecer un principio de pertinencia que servirá de criterio de cara a la identificación de las unidades.

Los filmes que integran el corpus de la presente investigación son todos de carácter narrativo y pretenden inscribirse en el MRI, tomando como referente las variedades industriales de éste. En el MRI el criterio predominante para la construcción de los filmes suele ser la claridad denotativa, es decir, una construcción de la diégesis – el universo espacio-temporal e histórico que puede construir el receptor partiendo de las informaciones suministradas por el film y por sus propias inferencias, dadas por su base cultural<sup>132</sup>– que da al espectador todos los elementos necesarios para ubicarse sin ambigüedades en el espacio, el tiempo y la acción, a través de una serie de usos codificados, como el montaje de continuidad, el *raccord*, el uso de dispositivos de puntuación fílmica que marcan las discontinuidades temporales y/o espaciales, etc.

De acuerdo con esto, el criterio para la segmentación de los filmes que integran el corpus partirá de la identificación de las discontinuidades en el plano del contenido, es decir, en el tiempo, el espacio y/o la acción, puestos en orden jerárquico, es decir, otorgando mayor relevancia a las discontinuidades temporales que a las espaciales o de acción. Cuando se presenten ambigüedades en cuanto a la continuidad o discontinuidad temporal, se recurrirá a indicios espaciales o a las acciones para aclarar cada caso. En gran parte de los casos, las discontinuidades mencionadas vienen marcadas o señaladas por elementos expresivos como disolvencias, fundidos a negro, cortinillas y barridos, entre otros. En estos casos será sencillo identificarlas, tomando en cuenta los indicios que nos dé el texto<sup>133</sup>. En otros casos, no se hace uso de tales marcas y las discontinuidades –al igual que las transiciones entre planos que representan un tiempo y espacio continuos– vienen dadas a través de cortes. Se presume que cada film ofrecerá particularidades que lo diferencien de los demás en la construcción del tiempo, el espacio y la acción, por lo que el criterio de segmentación procurará incorporar dichas particularidades.

En concordancia con el criterio establecido, la unidad mínima de segmentación será la escena, entendiendo por tal todo fragmento fílmico que exhiba continuidad temporal, en primer lugar, y luego espacial y/o de acción. Las escenas serán numeradas

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>133</sup> Cabe señalar que elementos expresivos como la disolvencia, en algunos casos, no se emplean para indicar discontinuidades sino, por el contrario, para reforzar la continuidad. De allí que resulte indispensable identificar la función que cumplen en cada film o parte fílmica, antes de interpretarlos como indicadores de discontinuidad.

utilizando la numeración arábica. Dadas las dimensiones del corpus, la descripción de las mismas será lo más sintética posible. En ella se incluirá el número de la escena, una indicación acerca del espacio en que se desarrolla la acción y, finalmente, un resumen de su contenido narrativo. Los nombres de los personajes serán indicados por sus iniciales, luego de una primera mención del nombre completo. Al final de la descripción, se indicará el mecanismo de transición de una escena a otra únicamente cuando éste sea distinto al corte.

La segmentación, como operación analítica, implica bastante más que la simple delimitación de las unidades a analizar, pues en el proceso mismo de segmentar se irán definiendo parte de las relaciones de dependencia mutua entre dichas unidades, como se verá más adelante en el análisis de las estructuras narrativa y temática. Las relaciones entre las unidades pueden ser de dos clases. Las relaciones distributivas operan en el eje sintagmático y ponen en correlación dos o más unidades dentro de un mismo nivel de análisis. Las relaciones integrativas operan en el eje paradigmático y remiten, para la comprensión de la unidad de que se trate, a niveles superiores del análisis.

### **2.3.2. Análisis de la estructura narrativa**

El plano del contenido se analiza a través del estudio de la estructura narrativa y la estructura temática. La estructura narrativa es uno de los dos ejes sobre los cuales se organiza la forma del contenido del film, y la definiremos como "...el conjunto de las unidades en que puede dividirse el continuum constituido por el filme (...) [y] su organización, entendiendo por tal la red de tensiones que mantienen unidas entre sí estas unidades"<sup>134</sup>.

Esta red de tensiones de la estructura narrativa se manifiesta en varias instancias. La primera de ellas es la propia historia narrada, con sus acontecimientos, que analizaremos tomando en cuenta la función que cumplen dentro del relato. Toda unidad narrativa cumple, en principio, dos funciones: i) servir a la progresión de la historia, actuando en el eje sintagmático. Estas unidades se denominan funciones y pueden ser cardinales o núcleos, cuando la acción que presentan abra, mantenga o cierre una alternativa consecuente para el desarrollo de la historia, o catálisis, cuando la acción que presentan es accesoria y constituyen una especie de "relleno"; ii) aportar

---

<sup>134</sup> Alfredo Roffé, Ob. cit., p. 109.

informaciones indispensables para la comprensión de la historia, que son recuperables sólo en niveles superiores de análisis. Estas unidades actúan en el eje paradigmático y, son, por lo tanto, integradoras. Se denominan indicios cuando aportan datos sobre la identidad o el carácter de los personajes, o sobre las atmósferas, o sobre ciertos tratamientos narrativos como el suspenso. Se denominan informantes cuando presentan datos relativos a la ubicación espacial y temporal de la acción<sup>135</sup>.

La proporción entre núcleos y catálisis, el predominio de éstos en una u otra parte del relato, la cantidad y calidad de los indicios e informantes, su mayor o menor concentración en ciertos momentos del relato, todos serán considerados en el análisis. El análisis de la estructura narrativa se completa con el estudio de los personajes y sus relaciones, los conflictos que se manifiesten en éstas, y las líneas narrativas a que dichos conflictos dan lugar.

El personaje será entendido aquí como una figura o un efecto de sentido producido por el texto en el orden de lo moral o lo psicológico, a través de estrategias discursivas y narrativas<sup>136</sup>. Será analizado en dos niveles. El primero de estos corresponde a su identidad, es decir, su nombre, su ser y su hacer en transformación. En este sentido, un personaje cinematográfico se construye sobre la base de un nombre, una apariencia visual y una voz que le presta el actor. Esto le da un cierto grado de estabilidad, ya que una parte de los semas asociados a él se mantienen idénticos a lo largo de la narración, y de recurrencia, pues los semas se repiten a lo largo del relato. El nombre del personaje puede estar más o menos motivado, es decir, justificado por algún elemento de la historia o de la visión ideológica predominante en el relato. Puede ser más o menos referencial, es decir, tener un referente histórico, social o cultural. Finalmente, puede estar más o menos individualizado, gracias a una serie mayor o menor de atributos y rasgos particularizantes. A lo largo del relato, el personaje suele atravesar un proceso de acumulación y transformación semánticas. La individualidad e identidad de los personajes se colman en el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su ser/hacer del de otros personajes. El personaje es y actúa frente a otros personajes, a los que se opone, complementa o equivale. Por eso, un personaje sólo puede ser analizado tomando en cuenta a los demás y el resto de los elementos de la diégesis, como el espacio y el tiempo.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en V.V.A.A. *Análisis estructural del relato*, pp. 18-23.

<sup>136</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 59.

<sup>137</sup> *Ibíd.*, pp. 66-69.

El segundo nivel de análisis del personaje se refiere a las formas narrativas, descriptivas y discursivas con las que se transmite la información sobre su identidad: a través de la acción, del discurso directo del propio personaje o de otros personajes, o por medio del discurso del autor. También, a través de la descripción de su apariencia externa y de la caracterización{ de su entorno.

### 2.3.3. Análisis de la estructura temática

La estructura temática es el segundo eje sobre el cual se organiza la forma del contenido del film. Se define como la interdependencia de temas y subtemas subyacentes en el nivel más profundo y de mayor abstracción de la lectura. En un film suele haber uno o varios temas dominantes, y uno o más temas secundarios subordinados a los dominantes<sup>138</sup>. En muchos filmes se representa un mundo concreto, a partir del cual es posible, mediante abstracciones sucesivas, "... identificar ideas, conceptos, valores y proposiciones ideológicas de carácter cada vez más general"<sup>139</sup>. La proposición ideológica del autor se revela, precisamente, en el análisis de la estructura temática.

El análisis de la estructura temática partirá de la identificación de las *isotopías*, componentes que aseguran la cohesión y coherencia del discurso, a través de la redundancia, la reiteración y la repetición de elementos semánticos a lo largo de su desarrollo. En el análisis, las isotopías funcionarán como categorías semánticas que permiten el reconocimiento de los temas de un film, y se definen como "... la constancia de un trayecto de sentido que un texto exhibe cuando se le somete a ciertas reglas de coherencia interpretativa"<sup>140</sup>. El reconocimiento y la jerarquización de las isotopías, tomando en cuenta su cantidad y su ubicación en el texto, permitirán, entonces, establecer los temas principales y secundarios del film, así como su proposición ideológica<sup>141</sup>.

La reiteración de una isotopía a lo largo de las unidades narrativas del film da lugar a líneas isotópicas o trayectorias de sentido. Esta permanencia de determinada isotopía a lo largo del film es recuperable únicamente en el plano paradigmático, es decir, remite a un nivel superior de análisis, el de los temas y subtemas del film. El tema

<sup>138</sup> V.V.A.A., *Materiales análisis fílmico y cinematográfico 7* (mimeografiado), p. 34.

<sup>139</sup> Alfredo Roffé, *Ob. cit.*, p. 120.

<sup>140</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 144.

<sup>141</sup> Ricardo Azuaga, *El cine como habla: identificación de los temas presentes en tres largometrajes venezolanos (1988-1990)*, p. 43.

es, en principio, el contenido global de un discurso, y se establece en términos de proposiciones<sup>142</sup>. El o los temas formulados a partir de las líneas isotópicas predominantes en el film –aquellas que abarcan la mayor parte de su desarrollo y/o se presentan en los momentos determinantes de éste–, por su jerarquía, serán considerados como los temas principales, a los cuales se subordinan los temas secundarios.

El tratamiento de estos temas y la perspectiva desde la cual se sitúa el autor les confieren una determinada orientación, que constituirá la proposición ideológica expresada en el film. En este trabajo, el término ideología se emplea como un conjunto de significados y valores que codifican ciertos intereses relevantes para el poder social, con la intención de unificarlos, ponerlos al servicio tanto de la praxis como de la teoría, racionalizarlos, legitimarlos, universalizarlos y/o naturalizarlos en mayor o menor grado. Antes que considerarla como patrimonio de los grupos sociales dominantes, se aceptará la idea de que los intereses de los grupos de oposición también son ideología<sup>143</sup>. Desde una perspectiva semiótica, la ideología consistiría en una cierta estructuración del campo semántico –en el orden de la hipercodificación retórica– que pretende disfrazar u ocultar las contradicciones que le son inherentes<sup>144</sup>.

Uno de los objetivos del análisis es, precisamente, determinar en qué corriente de pensamiento se inserta el film, a qué valores corresponde, y cuáles son los intereses sociales y políticos a los que sirve.

### **2.3.4. Análisis narratológico**

Si el análisis de la estructura narrativa pertenece principalmente al campo de la narratología temática, es decir, el estudio del relato en cuanto al plano del contenido, lo que denominamos como análisis narratológico se inserta en el campo de la narratología modal, es decir, el estudio del relato –el discurso narrativo– a través de la enunciación, atendiendo a las materias de la expresión que le sirven de soporte.

En el marco del análisis narratológico, la diégesis corresponde al plano del contenido, mientras que el relato, es decir, el film, constituye el plano de la expresión. La narración se define como el acto productor del relato o discurso narrativo –el film– y/o como el conjunto de la situación real o ficticia en que éste se produce. Se hablará de

---

<sup>142</sup> *Ibíd.*, pp. 48-49.

<sup>143</sup> Terry Eagleton, *Ideología*, pp. 70-71.

<sup>144</sup> Umberto Eco, *Tratado...*, pp. 462-470.

narrador como la instancia que tiene a cargo el acto narrativo, y de narratario como la instancia receptora de la narración. Tanto narrador como narratario son instancias textuales que no coinciden con el autor ni el espectador reales, los cuales no son relevantes para los fines del análisis<sup>145</sup>.

Se partirá de tres categorías básicas: i) el análisis de la voz, es decir, de las relaciones de implicación del relato en la propia narración, tomando en cuenta las dos instancias que intervienen en ella, el narrador y el narratario; ii) el análisis del tiempo, es decir, de las relaciones temporales entre film –relato– y diégesis; y iii) el análisis del modo, es decir, de las modalidades de la representación narrativa en el film. El tiempo y el modo se refieren a las relaciones entre diégesis y relato –film–, mientras que la voz designa tanto las relaciones entre narración y relato, como las relaciones entre narración y diégesis<sup>146</sup>. En el análisis, es preciso tomar en cuenta la multiplicidad de materias de la expresión que intervienen en el film. Tal multiplicidad permite, por ejemplo, la transmisión de determinada información a través de la imagen, mientras que el sonido transmite otra información diferente, en términos de espacio, tiempo, instancias narrativas, etc.

En el análisis de la voz se trata de identificar uno o varios narradores en el film, tomando como narrador la instancia que produce las imágenes en movimiento, acompañadas o no por el sonido, y que contribuye a la creación del universo diegético. El primer aspecto a tomar en cuenta es el problema de los niveles narrativos –las relaciones de interdependencia entre los diferentes narradores que se manifiestan en el film. Cuando el narrador se encuentre fuera de la diégesis que él mismo contribuye a generar se denomina extradiegético. Si, por el contrario, el narrador está dentro de la diégesis, se denomina intradiegético. El narrador de primer grado es el que produce la diégesis de nivel primero, mientras que si en la diégesis aparece un personaje narrador que produce otra diégesis inserta en la primera, se trata de una diégesis de segundo grado o metadiégesis. En este caso, el personaje narrador pasa a ser un narrador de segundo grado. Esta operación puede dar lugar a varios niveles narrativos superpuestos. En el film pueden presentarse, en forma simultánea, dos niveles narrativos. Incluso, pueden presentarse dos actos narrativos al mismo tiempo, como sucede cuando un personaje mostrado en la imagen asume el rol de narrador –es decir,

---

<sup>145</sup> V.V.A.A, Ob. cit., p. 10.

<sup>146</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 86-87.

cuando un personaje narrado, narra a su vez<sup>147</sup>. El segundo aspecto a considerar es el del grado de pertenencia del narrador a la diégesis que contribuye a producir. En este caso, se trata de identificar dos actitudes narrativas, o bien se hace contar la historia por un personaje involucrado en ella, es decir, un narrador homodiegético, o se relata por medio de un narrador ajeno a dicha historia, un narrador heterodiegético<sup>148</sup>.

En el análisis del tiempo se consideran las relaciones entre el tiempo fílmico, correspondiente al de la proyección del film, y el tiempo diegético. Se toma en cuenta el orden, que se ocupa de la disposición cronológica de los acontecimientos en el film en relación con la disposición temporal de los acontecimientos en la diégesis. En este sentido, puede hablarse de orden cronológico, cuando el orden del film corresponde al de la diégesis, y de anacronías cuando esta correspondencia no se produce. Cuando el film narra con posterioridad un acontecimiento previo en la diégesis, se habla de analepsis. Cuando se anticipan acontecimientos cuyo devenir diegético será posterior, se trata de una prolepsis. La silepsis se presenta cuando el desfase entre el orden del film y el de la diégesis se presenta como un montaje en el que el criterio de agrupamiento de los segmentos es espacial, temático o de cualquier otro tipo que no sea temporal. En algunos casos, no es posible establecer la relación temporal de los elementos del film con respecto a los de la diégesis. Estos casos se agrupan bajo la denominación de acronías<sup>149</sup>. El segundo aspecto a considerar en el análisis del tiempo es la duración, comparando la duración de una unidad fílmica determinada con la de la unidad diegética que le corresponde. Tal comparación debe hacerse en varios niveles, el de las unidades mayores como la totalidad del film, o el de las unidades mínimas como las escenas, con todas las posibilidades intermedias. En este sentido, el tiempo fílmico puede ser menor, igual o mayor que el diegético. La elipsis y la descripción constituyen dos casos particulares de la duración. En la primera, un tiempo diegético variable –segundos, minutos, días, años o siglos dentro de la diégesis– es omitido en el film, es decir, se lo representa en un tiempo fílmico equivalente a cero. Puede ser esquematizada mediante la fórmula  $TD=n$ ,  $TF=0$ . En la descripción, por el contrario, en un tiempo fílmico variable –segundos, minutos– se presentan personajes o espacios, por ejemplo, sin que el transcurrir del tiempo diegético sea relevante. En otras palabras, el tiempo diegético equivale a cero. Puede ser esquematizada con la fórmula  $TD=0$ ,

---

<sup>147</sup> V.V.A.A, Ob. cit., p. 11.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 14.

TF=n. En ambas se debe tomar en cuenta la manera en que afectan la velocidad del relato, pero también la información que omiten o que destacan<sup>150</sup>. La frecuencia se analiza comparando el número de veces en que el film representa un acontecimiento, con la cantidad de veces que sucede en la diégesis. Se habla de frecuencia singulativa cuando un acontecimiento del film corresponde a un único acontecimiento en la diégesis. La frecuencia repetitiva se presenta cuando un acontecimiento de la diégesis es representado varias veces en el film. Cuando el film representa una sola vez un acontecimiento que pertenece a una clase de acontecimientos similares de la diégesis – como la rutina diaria, por ejemplo–, se habla de frecuencia iterativa. A través de la repetitividad se puede dar énfasis a los acontecimientos de la diégesis en el film, mientras que la iteratividad es un recurso de síntesis dictado por la economía del relato<sup>151</sup>.

El análisis del modo es de gran complejidad y abarca dos clases de conceptos, los relacionados con la perspectiva y los relativos a la distancia. Bajo el término perspectiva se analiza la restricción cualitativa de la información narrativa, es decir, se intenta determinar el grado de limitación, distorsión y confiabilidad con que ésta es presentada en el film. La perspectiva se define como una restricción de campo que consiste en una selección de la información narrativa, según la elección o no de un punto de vista restrictivo. Antes de profundizar sobre este aspecto del análisis, es preciso recordar que la voz narradora y la perspectiva que orienta el relato pueden ser afines o no, pero de ninguna manera pueden considerarse como equivalentes ni intercambiables<sup>152</sup>. Aunque es posible enfocar el análisis hacia la perspectiva de la trama y los personajes, nos ocuparemos únicamente de la perspectiva del narrador, que puede ser establecida a través del concepto de focalización. Esta consiste en una suerte de filtro o tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por el film. Se trata de un fenómeno relacional –relaciones específicas de selección y restricción entre la diégesis y el relato fílmico– y, por lo tanto, lo que se focaliza es el relato, mientras que el agente capaz de focalizarlo o no es el narrador<sup>153</sup>. La focalización es interna cuando el narrador restringe la información narrativa a lo que pueda saber un personaje, externa cuando el narrador restringe toda la información relacionada con la conciencia de los personajes –pensamientos, sentimientos,

---

<sup>150</sup> Ibid., pp. 14-15.

<sup>151</sup> Ibid., p. 15.

<sup>152</sup> Luz Aurora Pimentel, Ob. cit., p. 95.

<sup>153</sup> Ibídem, p. 98.

motivaciones, intenciones, etc. –, y cero –Gaudreault y Jost hablan de focalización espectral– cuando la información narrativa no presenta restricciones en función del saber de los personajes<sup>154</sup>. En el cine, el flujo de la información narrativa puede coincidir o no con aspectos sensoriales como la visión y la escucha, de allí la pertinencia de incluir en este análisis el problema de la ocularización –el punto de vista en sentido estricto, es decir, sensorial– y la auricularización –el punto o el área de escucha. La primera se refiere a si el film filtra o no la mirada a través de alguna instancia diegética – un personaje, por ejemplo–, mientras que la segunda se refiere al mismo fenómeno pero en el plano de la escucha. Se habla de ocularización o auricularización internas cuando la visión o la escucha son subjetivas, mientras que la ocularización o auricularización cero se presentan cuando la visión o la escucha son objetivas, es decir, cuando no son filtradas a través de lo que un personaje pueda ver o escuchar<sup>155</sup>.

El término distancia se refiere a la que media entre el narrador y el film. Cuando la distancia entre ambos es máxima, el narrador deja pocas marcas en el film y éste, por consiguiente, tiende a la transparencia. Ésta se define como

*“... la cualidad de un mensaje cinematográfico por la cual pareciera que ésta carece de emisor, que se produjera como hecho natural –y no cultural– y toda la información semántica y estética que transmite es recibida tan natural y directamente por el receptor, que éste no se da ni cuenta de la existencia y conformación del soporte material de esa información, de lo que suele llamarse la expresión de ese mensaje. La opacidad tendría las características opuestas.”*<sup>156</sup>

Cuando la distancia se hace mínima, el narrador deja huellas de su hacer en el film y éste tiende, entonces, a la opacidad<sup>157</sup>. La distancia se analiza tomando en cuenta la función predominante de la lengua cinematográfica en el film y si el uso de ésta tiende a lo isomórfico –la norma– o lo heteromórfico. También se considera el llamado pacto comunicacional, es decir, si el film cumple o no con las expectativas que las diversas instituciones requieren para que se verifique la comunicación entre el film y el público<sup>158</sup>.

Además de las categorías genettianas, se analizará la construcción del espacio en el film, puesta en correlación, especialmente, con el análisis de la focalización, pues lo que suele denominarse como omnipresencia de la cámara, va asociada en el cine a la focalización cero.

<sup>154</sup> André Gaudreault y Francois Jost, *El relato cinematográfico*, pp. 149-151.

<sup>155</sup> *Ibidem*, pp. 139-147.

<sup>156</sup> Alfredo Roffé, *Ob. cit.*, p. 105.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 106-109.

### 2.3.5. Análisis del uso de la lengua cinematográfica

Si se emplea el término Lengua en el sentido saussureano y partiendo de las consideraciones de Roland Barthes sobre los lenguajes logotécnicos –sistemas de significación creados por un pequeño grupo de individuos y que, posteriormente, se socializan–, la lengua cinematográfica se define como “...el enorme conjunto de códigos y s-códigos interrelacionados que pueden ser utilizados en las sucesivas fases de la creación cinematográfica: la puesta en escena, los registros sobre soportes de imágenes y sonidos y el montaje, que por supuesto aparecen ya utilizados en (...) los filmes”<sup>159</sup>.

La puesta en escena consiste en todo aquello que existe en un momento dado en la realidad y que se coloca frente a la cámara y el grabador de sonido, para ser registrado sobre los soportes respectivos. Lo que registra la cámara puede tener una existencia histórica o puede haber sido construido y representado sólo para el registro<sup>160</sup>. Se trata de un concepto tomado de la teoría y la práctica teatral, y comprende una serie de códigos y s-códigos que pueden agruparse en: i) códigos y s-códigos del actor, como la palabra hablada, el tono, el timbre, el volumen, la mímica corporal, el gesto facial, los desplazamientos en el espacio, el traje, el peinado, el maquillaje y los accesorios; ii) códigos y s-códigos ajenos al actor, como la escenografía, el decorado, la iluminación, el color, la música y los ruidos<sup>161</sup>. Algunos aspectos, como el vestuario, el peinado o el maquillaje, resultan problemáticos si se los define como s-códigos, pues, si se toma en cuenta la definición de Eco, “las opciones combinatorias de los elementos que ofrece el maquillaje son tan numerosas que no resulta un exceso considerarlas como infinitas”<sup>162</sup>. Provisionalmente, y a falta de una reflexión teórica en profundidad sobre este asunto, se los considerará como elementos expresivos no codificados. En cualquiera de los casos, códigos, s-códigos o elementos expresivos no codificados, el análisis procurará identificar la información semántica transmitida por cada uso concreto –en términos de la cantidad y calidad de los indicios, informantes e isotopías a que remitan–, identificar el o los tratamientos estéticos de cada uso –realismo, estilización, satirización, etc.– y la manera en que éstos matizan o

---

<sup>159</sup> Ibid., pp. 123-124.

<sup>160</sup> Ibid., p. 124.

<sup>161</sup> Ricardo Azuaga, , p. 10

<sup>162</sup> Ibídem, p. 24

califican la información semántica, así como verificar las relaciones entre ellos y con los códigos y s-códigos de los registros y el montaje.

Los registros de la puesta en escena pueden dividirse en registros de imagen y registros de sonido. Los registros de imagen se hacen a través de la cámara y los soportes –analógicos como la película o digitales como el video–. El código predominante en este sentido es el icónico, es decir, el “...sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la propia experiencia perceptiva”<sup>163</sup>. El código icónico es el encargado de transmitir la información semántica en los registros de imagen, pues el uso de la cámara hace intervenir una serie de s-códigos que modifican y califican dicha información semántica: los movimientos de cámara, el dibujo óptico, la perspectiva lineal, la profundidad de campo, la angulación, el encuadre y la escala<sup>164</sup>. Además de éstos, intervienen las escrituras o representaciones, mediante signos gráficos, de la lengua hablada<sup>165</sup>. Los registros de sonido –sobre soporte analógico o digital– ameritan algunas consideraciones. En primer lugar, un sonido cualquiera, independientemente de su registro, constituye un acontecimiento que se desarrolla en el tiempo y que involucra múltiples constituyentes separados, por lo que un sonido aislado, estructuralmente, se parece más a una frase musical que a una nota aislada<sup>166</sup>. El sonido, una vez que se produce, se actualiza sólo cuando es percibido por el oyente. La recepción del sonido involucra una dimensión espacial que modifica el sonido original y que permite localizar la ubicación de su fuente en el espacio, de acuerdo con ciertas características<sup>167</sup>. El sonido fílmico se diferencia de los sonidos que escuchamos en la vida diaria por formar parte del film como texto signifiicante y obra artística. Es, entonces, un sonido elaborado mediante un proceso más o menos consciente y racional o intuitivo, que busca producir sentidos, estados emocionales y/o efectos estéticos. Cuando el sonido fílmico es producido y grabado junto con los registros de imagen, se habla de sonido directo. Cuando esto no ocurre, se habla de sonido postsincronizado. La grabación sonora del

---

<sup>163</sup> Umberto Eco, *Tratado...*, p. 348.

<sup>164</sup> Alfredo Roffé, *Ob. cit.*, pp. 126-127.

<sup>165</sup> V.V.A.A., *Ob. cit.*, p. 21.

<sup>166</sup> Rick Altman, “The Material Heterogeneity of Recorded Sound” en R. Altman (Ed.) *Sound Theory, Sound Practice*, pp. 16-19.

<sup>167</sup> *Ibíd.*, pp. 19-23.

film no contiene los sonidos tal como éstos se produjeron, sino representaciones de dichos sonidos<sup>168</sup>.

Las modificaciones de los registros de la puesta en escena han sido poco estudiadas. Suelen hacerse con posterioridad a los registros originales, durante la postproducción de los filmes<sup>169</sup>.

El montaje es el principio que regula la disposición de los elementos fílmicos, tanto visuales como sonoros, o del conjunto de tales elementos, encadenándolos, yuxtaponiéndolos y también regulando su duración<sup>170</sup>. En primer lugar, se analizarán las funciones que el montaje cumple –y la manera en que se cumplen– en cada film: i) funciones sintácticas, mediante las cuales el montaje garantiza relaciones formales más o menos independientes del sentido entre los elementos fílmicos cuya organización regula, y que pueden ser efectos de enlace o disyunción –efectos de puntuación y marcaje, *raccord*–, y de alternancia o linealidad –montaje lineal, alterno o paralelo–; ii) funciones semánticas, referidas a la producción de sentidos denotados y/o connotados en el film; y, finalmente, iii) funciones rítmicas, teniendo en cuenta que el ritmo en el film puede ser el resultado de la superposición y combinación de ritmos temporales y ritmos plásticos<sup>171</sup>.

El análisis del uso de la lengua cinematográfica se completa con el estudio de las relaciones entre los códigos, s-códigos y elementos expresivos no codificados del film. Un primer aspecto de estas relaciones consiste en considerar la función de los s-códigos como transmisores de información estética. El emisor del film elabora estímulos programados según las posibilidades que ofrece cada s-código o elemento expresivo no codificado, con la intención de suscitar ciertos estados afectivos en el espectador. Dichos estados modulan, califican y/o adjetivan la información semántica transmitida por el film. Los s-códigos del plano de la expresión entran en correlación con el s-código semántico durante la elaboración del mensaje –o en su recepción, según sea la perspectiva asumida por el analista– produciendo como función un determinado estado afectivo en el espectador. Éste se produce simultáneamente a la recepción de la información semántica y, por lo tanto, la modifica. Otro aspecto de las relaciones entre los diversos códigos y s-códigos que integran la lengua cinematográfica es el valor de los s-códigos como connotadores, es decir, propiciadores de ciertos recorridos de

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 24-27.

<sup>169</sup> V.V.A.A., *Ob. cit.*, p. 21.

<sup>170</sup> Jacques Aumont et alii, *Estética del cine*, p. 62.

<sup>171</sup> *Ibíd.*, pp. 67-69.

lectura o interpretaciones del texto —o, lo opuesto, es decir, actuar como bloqueadores de ciertas lecturas<sup>172</sup>. Un caso particular de las relaciones entre códigos y s-códigos de la lengua cinematográfica en el film es el de las relaciones entre imagen y sonido.

### 2.3.6. Principios compositivos

Los principios compositivos pueden ser definidos como el conjunto de regularidades o constantes que el análisis logra identificar en la construcción narrativa, temática, expresiva y/o discursiva del film. Tales constantes o regularidades constituyen patrones que pueden ser asociados a justificaciones y motivaciones específicas dentro de la totalidad del film, o con respecto a aspectos parciales de éste. En este contexto, se entenderán los términos justificación y motivación en el sentido que les otorga el análisis neoformalista del film. Para los neoformalistas, la función de un determinado dispositivo empleado en la construcción de un film es la correlación que se establece entre dicho dispositivo y la totalidad del film. En este sentido, varios dispositivos pueden cumplir una misma función, pero también puede suceder que un dispositivo sirva a varias funciones diferentes<sup>173</sup>. Por otra parte, la motivación de un dispositivo se refiere a las pistas que da la obra para justificar su utilización en la construcción del film. La motivación puede ser compositiva, cuando la justificación para el uso de un dispositivo reside en el manejo de la causalidad narrativa y la construcción del espacio o el tiempo fílmicos. Se habla de motivación realista cuando el empleo de un dispositivo sólo es explicable en términos de nuestra experiencia y nuestro saber sobre la realidad. La motivación intertextual opera cuando el uso de un dispositivo se explica porque constituye una referencia o llamado a las convenciones de otras obras artísticas. Y, finalmente, la motivación artística se presenta cuando el uso del dispositivo sólo se justifica por su valor estético, pues contribuye a la percepción de la forma abstracta global de la obra<sup>174</sup>.

El objetivo principal del análisis fílmico y cinematográfico es, precisamente, identificar y enunciar tales regularidades, así como explicar su recurrencia en el film a partir de sus funciones y motivaciones. Sólo al llegar a este punto puede decirse que se ha logrado construir el sistema textual específico del film, o el modelo de su estructura,

---

<sup>172</sup> V.V.A.A., Ob.cit., pp. 31-32.

<sup>173</sup> Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, p. 15.

<sup>174</sup> *Ibíd.*, pp. 16-21.

un objeto ideal construido por el analista<sup>175</sup> a partir de la descripción y el análisis del film. La identificación de los principios compositivos es el momento de la síntesis, es decir, de la jerarquización e integración de las construcciones narrativas, temáticas, expresivas y discursivas identificadas en el film.

En este sentido, Roffé ofrece un ejemplo brillante. En su análisis de *The Shining* (1980, Stanley Kubrick), identifica una constante en el tratamiento expresivo de las escenas en que el niño Danny se encuentra con diversas manifestaciones de la fuerza maligna y sobrenatural que controla el hotel Overlook. Esta constante se refiere a una progresión en la representación de la mirada del personaje en relación con el objeto observado. En los primeros encuentros de Danny con lo sobrenatural, se recurre a una variante de la fórmula convencional, que consiste en lentos acercamientos a los ojos del niño, seguidos de un corte, que da paso a un plano de aquello que se supone que Danny está viendo. Esta fórmula corresponde al clásico plano/contraplano construido como *raccord* de mirada. A medida que avanza el film, el tratamiento de esta clase de escenas se va modificando ligeramente<sup>176</sup>:

*“Danny juega con un camioncito y una pelota lanzada quién sabe por quién entre sus piernas. Jack, el padre, se introduce al mundo sobrenatural del barman. Va al cuarto No. 237 y con tomas semisubjetivas se descubre a la joven mujer que sale de la bañera y al abrazarlo se transforma en una anciana toda lacerada. Y así hasta el prefinal. Wendy la madre, escapando, ve dos horribles figuras en un cuarto del hotel, un violento acercamiento óptico pasa de un gran plano general a un plano cerrado. Se ha llegado a la utilización de la segunda convención que es la antítesis de la primera, como parte del proceso de persuasión a través de un uso exquisito de las convenciones socializadas”.*<sup>177</sup>

El final del film va, incluso, más allá, con el largo y lento acercamiento a las fotografías colgadas en la pared, hasta llegar a la foto en que Jack, con su estampa actual, aparece entre los asistentes al baile del 4 de julio de 50 años antes. En este caso se invierte por completo la fórmula aplicada en los primeros encuentros de Danny, dentro del hotel, con lo sobrenatural. El lento acercamiento a lo sobrenatural lo incorpora dentro de la realidad inmediata<sup>178</sup>.

¿Cómo explicar, atribuyéndole una función y una motivación, esta regularidad en la construcción del film? Roffé señala que esta progresión en la representación de lo sobrenatural en función de la mirada de los personajes busca proponer al espectador

<sup>175</sup> Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, p. 100.

<sup>176</sup> Alfredo Roffé, *Ob. cit.*, pp. 102.

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> *Idem.*

una experiencia del horror como algo que existe en la realidad, integrado al mundo como una fuerza autónoma que supera la voluntad humana<sup>179</sup>.

Roffé llega a identificar otros principios compositivos en el mismo film, lo que nos lleva al problema del carácter general o parcial de dichos principios dentro de la construcción fílmica. Esta suele estar regida por uno o más principios generales, que rigen la composición del film como totalidad, pero, en concordancia o no con tales principios, pueden presentarse otros que sólo sean válidos para aspectos parciales o momentos aislados del film. Es tarea del analista jerarquizar los principios compositivos identificados en el film, para determinar su grado de generalidad.

---

<sup>179</sup> *Ibíd*em, pp. 100-101.