

El sujeto de la enunciación audiovisual: Las teorías del punto de vista cinematográfico

Lauro Zavala

Resumen

En este trabajo se señala el alcance teórico que tiene el concepto de punto de vista (POV), también llamado focalización, en la práctica del análisis cinematográfico, para lo cual se presenta una breve cartografía de las principales teorías. En este breve recorrido se comentan algunas secuencias canónicas en las que se puede observar la complejidad y el valor estratégico que tiene el punto de vista, lo mismo en el cine clásico (A. Hitchcock, F. Lang, J. Mankiewicz) que en el cine moderno (M. Antonioni, F. Fellini, J. Renoir). En la parte medular del trabajo se propone un modelo general en el que se integran las categorías comunes a todas estas teorías, precisando las funciones (tecnológicas, discursivas e ideológicas) que cumple el punto de vista en todos los casos.

El trabajo se cierra con el análisis una secuencia del cine clásico (*North by Northwest*, A. Hitchcock, 1959) en la que se puede observar cómo se construye el espectador implícito en la creación sucesiva de misterio, sorpresa y suspenso narrativo, como estrategias de seducción narrativa que se apoyan en las modulaciones del punto de vista.

Abstract

In this paper I aim to address the importance of point of view (POV, also known as focalization) to film analysis. To that end, I present a short history of the main point of view theories, considering some canonical sequences from classical cinema (A. Hitchcock, F. Lang, J. Mankiewicz) as well as modern cinema (M. Antonioni, F. Fellini, J. Renoir). In the main section of this paper I present a model to study the common categories for studying point of view, specifying its technological, discursive, and ideological functions. The paper ends with the analysis of a classical film sequence (*North by Northwest*, A. Hitchcock, 1959) to show the mechanisms by which point of view contributes to construe the narrative seduction of the spectator through the successive presence of mystery, surprise, and suspense.

Palabras clave: Punto de Vista, Lenguaje Cinematográfico, Alfred Hitchcock, Focalización Narrativa, Teoría del Cine

Key Words: Point of View, Film Language, Alfred Hitchcock, Narrative Focalization, Film Theory

El sujeto de la enunciación audiovisual: Las teorías del punto de vista cinematográfico

Lauro Zavala¹

En este trabajo se señala el alcance teórico que tiene el concepto de punto de vista (POV), también conocido como focalización, en la práctica del análisis cinematográfico, para lo cual se presenta una breve cartografía de las principales teorías. En este breve recorrido se comentan algunas secuencias canónicas en las que se puede observar la complejidad y el valor estratégico que tiene el punto de vista, lo mismo en el cine clásico (A. Hitchcock, F. Lang, J. Mankiewicz) que en el cine moderno (M. Antonioni, F. Fellini, J. Renoir). En la parte medular del trabajo se propone un modelo general en el que se integran las categorías comunes a todas estas teorías, precisando las funciones (tecnológicas, discursivas e ideológicas) que cumple el punto de vista en todos los casos.

El trabajo se cierra con el análisis una secuencia del cine clásico en la que se puede observar cómo se construye el espectador implícito en la creación sucesiva de misterio, sorpresa y suspenso narrativo, como estrategias de seducción narrativa que se apoyan en las modulaciones del punto de vista.

¹ Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor-Investigador Titular en la UAM Xochimilco. Director de *El Cuento en Red*, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. Presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico, <http://www.sepanceine.mx>. Algunos de sus libros más recientes son: *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (UACM, 2007); *Manual de análisis narrativo* (Trillas, 2008); *De la investigación al libro* (UNAM, 2009); *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2010). Ver: <http://www.laurozavala.info>. Correo: zavala38@hotmail.com

Qué es el punto de vista: Una definición y múltiples dimensiones

Aunque el sujeto del relato audiovisual ha sido de interés para filósofos, psicoanalistas e historiadores del cine, en todos los casos las propuestas para su estudio han tenido dos características comunes:

1) Estas propuestas conceptuales tienen un origen casuístico e inferencial, lo cual significa que se derivan del examen cuidadoso de casos concretos, es decir, de secuencias cinematográficas. Por esta razón, los estudios sobre el punto de vista tienen una gran utilidad didáctica.

2) La segunda característica común es que, a pesar del origen disciplinario de cada propuesta, el marco conceptual utilizado es, inevitablemente, de naturaleza semiótica (o semiológica), y termina integrándose a la narratología cinematográfica.

En síntesis, las teorías del punto de vista cinematográfico ocupan un lugar estratégico para el análisis de secuencias cinematográficas, y tienen una indudable utilidad didáctica.

Aquí llamo **teorías del punto de vista cinematográfico** a las formulaciones conceptuales que permiten reconocer algún recurso específico del lenguaje cinematográfico (relacionado con el sujeto de la enunciación) que, una vez estudiado en alguna secuencia del corpus canónico de la historia del cine, puede ser generalizado al estudio de prácticamente cualquier película donde se presente un elemento similar.² Estas secuencias provienen, originalmente, del estudio de películas de directores como Fritz Lang, Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Yasujiro Ozu, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa y muchos otros directores del canon cinematográfico internacional.

La razón que permite hablar sobre **teorías** a pesar de que se trata de sólo un componente del lenguaje cinematográfico es doble: por una parte, el punto de

² Una útil revisión de las teorías del punto de vista cinematográfico se puede encontrar en el trabajo de María del Rosario Neira Piñeiro: "El punto de vista en el relato filmico", incluido en su *Introducción al discurso narrativo filmico*. Madrid, Arco Libros, 2003, 243-298. Sin embargo, yo incluyo aquí algunos autores que esta autora dejó de lado.

vista es un elemento estratégico que aglutina prácticamente todo el sistema de enunciación fílmica, y por otra parte, la expresión **punto de vista** tiene al menos cinco muy distintas acepciones, pues se refiere simultáneamente al carácter **técnico, semiótico, estético, moral e ideológico** de la enunciación cinematográfica.

El punto de partida de todas las teorías del punto de vista es el emplazamiento de la cámara y la construcción de la focalización narrativa, es decir, de la respuesta a la pregunta: ¿Quién narra?

En esta discusión está en juego el problema de la identificación cinematográfica primaria del espectador, de naturaleza inconsciente (es decir, con el punto de vista de la cámara) y la identificación cinematográfica secundaria (es decir, con los personajes y el resto del universo profílmico).

Esta discusión es relevante no sólo en relación con los formatos tradicionales del discurso cinematográfico (como el largometraje de ficción, el documental y la animación), sino también en las formas de minificción audiovisual (del tráiler al videoclip y las campañas políticas y publicitarias, los créditos y las secuencias autónomas), así como en las manifestaciones audiovisuales emergentes en los diversos formatos digitales.

El concepto mismo del *punto de vista cinematográfico* pone en juego al menos cinco mecanismos que se ponen en marcha de manera simultánea: 1) el emplazamiento de la cámara como origen de la enunciación, 2) los mecanismos de la focalización narrativa, 3) la distancia frente al espacio profílmico, 4) el grado de participación, que va de la toma subjetiva a una omnisciencia irónica, y 5) la visión del mundo implícita en la perspectiva del relato.

Aquí se señalan algunos de los problemas teóricos que merecen ser estudiados en un campo estratégico para la discusión sobre el sujeto del relato (es decir, el concepto del *punto de vista cinematográfico*), debido a sus dramáticas repercusiones en campos aparentemente alejados de la epistemología, como las campañas televisivas para la presidencia o los efectos en la salud pública provocados por la publicidad televisiva.

Por último, es necesario señalar el terreno más complejo de la teoría narrativa, que se encuentra en las fronteras entre el cine documental y el cine de ficción, pues es ahí donde el sujeto del relato construye mecanismos de verosimilitud que borran cualquier diferencia entre ambos tipos de narración. Esto es evidente en los falsos documentales, los docu-dramas televisivos, el documental animado y otros casos de experimentación en la ficcionalización cinematográfica.

Las teorías del punto de vista: Una cartografía general

En el caso del relato controlado por una voz en off y por las otras intervenciones de la banda sonora, los planos de la instancia narrativa original se multiplican, como lo ha mostrado Edward Branigan en su reciente estudio metateórico sobre las innumerables funciones que se han reconocido a la cámara en todas las teorías de la enunciación fílmica, a partir del concepto de los juegos del lenguaje del último Wittgenstein.³

Entre los trabajos más conocidos sobre el punto de vista cinematográfico es necesario señalar la importancia de los modelos de Noël Burch (el enmarcamiento del campo y el fuera de campo),⁴ Yuri Lotman (el nacimiento de la perspectiva moderna),⁵ Edward Branigan (la construcción de la subjetividad narrativa),⁶ George M. Wilson (los límites de la omnisciencia cinematográfica),⁷ Francois Jost (la focalización con los recursos del sonido),⁸ André Gaudreault (las categorías de Gérard Genette en el relato fílmico),⁹ Avrom Fleishman (la voz narrativa),¹⁰ Pierre

³ Edward Branigan: *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*. New York, Taylor & Francis, 2007.

⁴ Noël Burch: *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1970.

⁵ Yuri Lotman: *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1973). Especialmente el capítulo dedicado a la estética del cine moderno.

⁶ Edward Branigan: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema*. Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.

⁷ George M. Wilson: *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.

⁸ Francois Jost: *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos, 2002 (1987).

⁹ André Gaudreault y Francois Jost: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995 (1990).

¹⁰ Avrom Fleishman: *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

Beylot (la construcción de la mirada y de la escucha),¹¹ Francisco Gómez Tarín (la narración como construcción de la elipsis),¹² Joël Magny (la multiplicación de los posibles puntos de vista)¹³ y David Bordwell (las inferencias del crítico frente a la instancia de enunciación fílmica, estudiadas en la recepción crítica de *Psicosis*).¹⁴

Veamos brevemente los conceptos centrales en algunas de estas teorías del punto de vista cinematográfico.

Para Noël Burch (1970), el espacio cinematográfico está formado por dos terrenos: el cuadro y el fuera de cuadro. A su vez, el fuera de cuadro está formado por seis segmentos: los cuatro bordes que se expanden más allá de lo que vemos en pantalla (arriba, abajo, derecha e izquierda), así como lo que está detrás de la cámara y lo que está detrás del horizonte frente a nosotros, y que se hace evidente cuando alguien sale detrás de una puerta, da vuelta a una esquina o se esconde detrás de una columna (N. Burch 1970, 26).

A estos segmentos, Joël Magny (Magny 2001, 31) propone añadir algo que ya mencionaba Burch, que es el caso en que un personaje o un objeto cubre totalmente la pantalla al acercarse o alejarse de ella. Si observamos *Intriga internacional* (*North by Northwest*), podemos observar un caso extremo de perspectiva omnisciente en un picado total cuando Roger Thornhill sale escapando del edificio de las Naciones Unidas, en Nueva York, después de la confusión por el aparente asesinato de un hombre (A. Hitchcock, 1959).

Para Yuri Lotman (1976), la modernidad cinematográfica se construye al adoptar desde la enunciación audiovisual una perspectiva autorreferencial, es decir, al asumir sobre la imagen audiovisual los elementos que no se encuentran en la realidad de los sentidos, sino en la imaginación de los personajes o del narrador, que son así el vehículo para hacerlos evidentes en imágenes y sonidos.

¹¹ Pierre Beylot: *Le récit audiovisuel*. París, Armand Colin, 2005.

¹² Francisco Gómez Tarín: *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Filmoteca de Valencia, 2006.

¹³ Joël Magny: *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur*. París, Cahiers du Cinéma, 2001.

¹⁴ David Bordwell: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 1995 (1989).

Por eso, en la secuencia final de *Blow Up* (M. Antonioni, 1968) el fotógrafo de modas y la instancia de enunciación cinematográfica adoptan el punto de vista de un grupo de artistas de vanguardia, que imaginan estar jugando un partido de tenis en una cancha real.

En su trabajo de 1984, Edward Branigan propone reconocer varios tipos de punto de vista subjetivo, a partir del problema de la autoría; el estatuto de la imagen; las relaciones entre historia y discurso; la relación del espectador con el espectáculo, y la posible redefinición del personaje. A estos elementos los llama, respectivamente, origen, visión, tiempo, marco y mente.

Este modelo está orientado al estudio del punto de vista subjetivo, y por ello es muy útil en el estudio de películas donde hay una intensa oscilación entre la perspectiva objetiva y la subjetiva sin indicadores externos que guíen la mirada del espectador, como ocurre en Fellini, Buñuel, Bergman y Tarkovsky o, más recientemente, Greenaway, Lynch y Nolan.

La secuencia final de *Ocho y medio* (Federico Fellini, 1963) permite reconocer que, a pesar de la naturaleza caótica de esta película, su resolución es de naturaleza clásica.

A partir del concepto de focalización narrativa propuesta para el estudio de la literatura por Gérard Genette, Francois Jost añade los conceptos de *ocularización* (punto de vista de la cámara) y *auricularización* (punto de vista del sonido). Con el canadiense André Gaudreault, en este modelo se conserva la distinción entre focalización interna (punto de vista subjetivo), focalización externa (punto de vista objetivo) y focalización espectral (focalización cero, relato no focalizado o punto de vista omnisciente), si bien estas perspectivas narrativas no necesariamente coinciden con los recursos de ocularización y auricularización.

En su trabajo de 1988, George M. Wilson estudia un grupo de nueve películas estadounidenses producidas entre 1934 y 1959 por una productora importante, de tal manera que todas ellas pertenecen al llamado cine de narrativa clásica. El interés de este trabajo es explorar las posibilidades de la ironía, la ambigüedad y la indeterminación en esta clase de narrativa. El referente inicial es *You Only Live Once* (Fritz Lang, 1937), donde se puede reconocer el empleo de

recursos de montaje que ponen en juego las estrategias fundamentales del suspenso narrativo, es decir, donde el punto de vista se construye para jugar con lo que el espectador sabe, de tal manera que paulatinamente se le revelan nuevos elementos narrativos en el transcurso de una misma secuencia.

Esta clase de recursos narrativos, relacionados con el concepto de sorpresa, se presentan en el resto del cine clásico hasta el día de hoy.

Veamos ahora cómo estas y otras aproximaciones al concepto del punto de vista pueden ser integradas en un modelo general donde se incorporen las consideraciones estudiadas hasta aquí.

Hacia un modelo general del punto de vista

En términos generales, el punto de vista es un concepto que involucra diversas dimensiones: **Tecnología** (emplazamiento y desplazamientos de la cámara, funciones del encuadre, el montaje y la banda sonora); **Discursividad** (deixis de tiempo y espacio, lo cual involucra la puesta en escena) e **Ideología** (ética y estética del relato, lo cual incluye el grado de confiabilidad de la instancia narrativa).

Veamos estos componentes un poco más detenidamente. La construcción de la imagen, en términos del punto de vista, involucra al menos tres elementos: emplazamientos y desplazamientos de la cámara (como origen de la mirada); la llamada focalización narrativa (el objeto de esta misma mirada), y el resultado de ambos recursos, que es la composición visual, definida por el enmarcamiento o **framing** del encuadre. Este último se construye gracias a las decisiones sobre el campo y el fuera de campo (a su vez, ligadas al montaje y la puesta en escena), lo cual lleva al posicionamiento del espectador (el origen de la mirada), la distancia de éste frente al espacio profílmico (distancia física, cronológica y dramática) y el grado de participación (entre la omnisciencia y la cámara subjetiva, pasando por los diversos grados de ironía).

Por su parte, el empleo del sonido en la construcción del punto de vista puede involucrar elementos como el gradiente de transparencia (el grado de

naturalización del sonido extradiegético, por ejemplo) y el gradiente de participación (cuando se trata de una voz en off de un narrador o personaje).

Las funciones deícticas de persona, tiempo y espacio están ligadas al origen de la enunciación (quién narra, dónde y en qué momento se narra) y el objeto de la mirada (qué se enfatiza, qué se oculta y qué se ignora). Estos elementos constituyen la focalización narrativa. Y las funciones Ideológicas están ligadas al género, el estilo y la intertextualidad, así como a la confiabilidad de la mirada (grado de omnisciencia e ironía) y el narratario implícito (competencias y enciclopedia de este narratario). Todo ello se confirma o se puede negociar durante lo que Wayne Booth llama la coducción narrativa,¹⁵ es decir, el proceso de compartir con otros espectadores la experiencia estética de ver una película.

El Paradigma H: Análisis de una secuencia (*North by Northwest*, 1959)

En todos los casos, el análisis del punto de vista debe partir del estudio de las secuencias concretas. Veamos ahora cómo se pone en práctica el punto de vista narrativo e ideológico en un caso específico. Se trata de una conocida secuencia de *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), de Alfred Hitchcock.

En la secuencia en la que Roger Thornhill visita el edificio de las Naciones Unidas, en la calle 47 de Nueva York, casi al inicio de *Intriga internacional* (Alfred Hitchcock, 1959), podemos reconocer al menos una docena de puntos de vista que contribuyen, sucesivamente, a la construcción de los mecanismos de misterio, sorpresa y suspenso, en el lapso de 4 minutos (3'52"). Esta construcción se apoya en la existencia de un NOM (Narrador Omnisciente), que alternativamente sabe ya sea lo mismo que el personaje y el espectador (misterio), o bien sabe más que el espectador (sorpresa) o sabe más que el personaje (suspenso):

De acuerdo con el modelo narratológico de Peter Wollen, derivado del análisis de esta película (1989),¹⁶ se pueden distinguir estos tres tipos de

¹⁵ Wayne Booth: *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (1988).

¹⁶ Peter Wollen: "The Hermeneutic Code" en *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London, Verso Editions and NLB, 1982, 47-48.

organización narrativa, donde N = Narrador, E = Espectador, P = Personaje, C = Saber, --C = No Saber.

Misterio = (Nc E-c Pc) = El espectador sabe que hay un secreto, pero no sabe cuál es este secreto (y uno de los personajes sí lo sabe)

Sorpresa = (Nc E-c P-c) = El narrador sabe más que el espectador (y en algún momento lo sorprende)

Suspenso = (Nc Ec P-c) = El espectador sabe algo que el personaje ignora (y se suspende el momento de la revelación)

Esta secuencia está organizada estructurando una narración en la que se suceden el Misterio, la Sorpresa y el Suspenso, en tres partes bien diferenciadas.

Primera parte de la secuencia: Misterio (El protagonista y el espectador saben que hay una verdad que resuelve el enigma, pero no conocen esta respuesta, que se oculta a la vista de ambos)

POV # 1. Roger Thornhill baja del taxi. Escala convencional (establishing shot).

(PV NC) Narrador Clásico = Plano Descriptivo (Focalización Externa)

POV # 2. Roger camina dentro del edificio. Se ve a Roger perdido en un espacio desconocido para él, perdido en medio de un enigma **(PV NOM PGG) = Narrador Omnisciente** (Focalización Cero)

POV # 3. Roger espera ser atendido. Paneo a la derecha para descubrir al Asesino. El espectador sabe más que el personaje, pero no sabe qué va a ocurrir. **PV NOM PG = Narrador Omnisciente** Escala 1 (Intriga de Predestinación)

POV # 4. Paneo a la derecha para descubrir al asesino. El espectador sabe más que el personaje, pero no sabe qué va a ocurrir. **PV IP (Intriga de Predestinación).** Plano General Escala 1

POV # 5. Roger saluda a Townsend, y duda de la identidad de éste **(PV PCM) Personaje en el centro de un Misterio** (Focalización Interna)

POV # 6. Townsend se pregunta por qué Roger (un desconocido con el nombre de Kaplan) hace tantas preguntas. Para él, el hecho de que Kaplan (un desconocido) le haga tantas preguntas personales es un **misterio (misterio para el personaje que podría tener respuesta a las preguntas del protagonista)**. Aunque Townsend puede resolver el misterio de Kaplan, cuando Roger hace preguntas cada vez más personales (acerca de su Esposa, que está muerta), Townsend detiene el interrogatorio y pide una explicación. En ese momento se inicia la construcción de la sorpresa. **PV PPRE = Personaje con Posible Respuesta al Enigma**

Segunda parte de la secuencia: Sorpresa (El protagonista y el espectador saben menos que el narrador, y éste los sorprende al manipular el punto de vista)

POV # 7. Plano secuencia de una sucesión de sorpresas desde distintos puntos de vista. **PV SRP** (Puntos de vista que generan sorpresas). Este plano secuencia se puede descomponer en los siguientes puntos de vista:

POV # 8. Roger muestra a Townsend la foto que saca de su bolsillo. La foto pertenece a Philip Vandamm y fue tomada desde la perspectiva del mismo Vandamm **(PV A) = PV Antagonista**

POV # 9. *Sorpresa aparente de Townsend* al ver la foto **(Falso PV PPRE)**

POV # 10. *Sorpresa real del espectador* al descubrir el cuchillo en la espalda de Townsend **(PV E) Espectador**

POV # 5. *Sorpresa de Roger*, sosteniendo el cuerpo con un brazo y el cuchillo en la otra mano (PV PCM)

POV # 11. *Sorpresa de las demás personas* (secretarias, diplomáticos, periodista), que han sido testigos de un presunto crimen **(PV T): Testigos**

POV # 12. Flashazo de la cámara del periodista testigo **(PV O) Observador**

POV # 5. Roger niega haber cometido el crimen (PV PCM)

POV # 13. Roger aprovecha la situación para escapar, amenazando a quien se le Acerque, como si fuera el autor del crimen. **(PV FC).** PV de Falso Culpable.

POV # 14. Picado total hacia el patio del edificio mostrando a Roger dirigirse al taxi y abordarlo para escapar **(PV NOM PGGG) Escala 3.** Roger parece ser

una pieza muy pequeña en medio de un esquema mucho más grande que él

Tercera parte de la secuencia: Suspense (El espectador sabe algo que el protagonista ignora, y que se revela al adoptar un distinto punto de vista)

POV # 15. Primera plana del periódico **(PV P) Público** que lee los diarios

POV # 16. Discusión en una oficina de la CIA **(PV A) Aliados**

POV # 10. Recapitulación de la historia hasta el momento (PV E) Espectador

En esta secuencia, la sucesión de estrategias de misterio, sorpresa y suspense mantiene el interés narrativo al jugar con una diversidad de puntos de vista, de tal manera que el espectador se encuentra en el centro de estos juegos, sucesivamente acompañando al narrador y al personaje en esta vertiginosa sucesión de cambios de perspectiva. Es así como se construyen los recursos de la llamada *seducción narrativa* (R. Barthes, 1970),¹⁷ que ubica al espectador en un lugar privilegiado para observar el relato. No es casual que esta película haya sido objeto de innumerables análisis narratológicos.¹⁸

El caso Renoir: *Le crime de M. Lange*, 1936

Veamos ahora la sucesión de perspectivas que se han adoptado al interpretar el famoso paneo de 360 grados que se encuentra casi al final de *Le crime de M. Lange*, de Jean Renoir (1936). Recordemos que en esa secuencia, cuando Lange decide matar al farsante Batala, la cámara panea sobre el patio donde transcurrió la historia y donde se encuentran todos los personajes que han sido extorsionados por él (las mujeres de la lavandería, los trabajadores de la imprenta, los distribuidores de la revista).

¹⁷ Roland Barthes: *S/Z*. México, 1980 (1970).

¹⁸ Entre los estudios más recientes sobre esta película estadounidense de 1936 sobresalen los realizados en Francia y España en el año 2008, como los de Stephane du Messnildot; Jean-Jacques Marimbert (coord.); Basilio Casanova. (Ver la bibliografía de este trabajo).

El clima político en Francia en el momento del estreno era muy agitado, y apenas dos meses después del estreno, el Frente Popular (que financió la película) ganó las elecciones.¹⁹

En 1936, el crítico Roger Leenhardt declaró que este paneo era caprichoso y superfluo. En 1958 el teórico André Bazin incluyó un esquema analizando este paneo en su estudio sobre Renoir, afirmando que en él lo colectivo se convierte en una entidad moral. En 1976 el historiador Daniel Sarceau señaló que con gracias a este paneo se involucra a la audiencia en el crimen y en el juicio final que el mismo pueblo hace sobre Lange. En 1995 el filósofo Dudley Andrew reflexiona que el paneo lleva el Frente Popular más allá de las fronteras de Francia.²⁰ Y en 2009 la investigadora Karla Oeler concluye que la discusión sobre este paneo es un elemento central en la historia de la teoría del cine.

En la historia misma de los debates derivados de este paneo se puede reconstruir la evolución de la teoría misma del punto de vista, que ha pasado de tener un lugar marginal a sostener la tesis de que un movimiento de cámara no es una decisión técnica, sino un compromiso moral.

Otras secuencias importantes en la historia del cine forman parte de la historia del punto de vista cinematográfico, y de las estrategias que propician, de manera consciente o inconsciente, la respuesta ética y estética de sus espectadores. El punto de vista es mucho más que el emplazamiento de la cámara, y puede ser considerado como un elemento crucial en la construcción de la experiencia del espectador de cine.

Conclusiones

En el terreno de la teoría del cine se puede concluir que el punto de vista es un elemento estratégico en el estudio del lenguaje cinematográfico, y todas las teorías del cine han desarrollado una reflexión sistemática sobre su importancia.

¹⁹ Sobre el clima previo y posterior al estreno de esta película, véase el estudio de Dudley Andrew, en *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, Princeton University Press, 1995.

²⁰ Esta sucesión de perspectivas críticas acerca del punto de vista en este paneo se reconstruye en el artículo de Karla Oeler, "Renoir and Murder" en *Cinema Journal* 48, No. 2, Invierno 2009, 26-48.

Por su parte, las teorías dedicadas al estudio específico del punto de vista se han aproximado a él desde cinco perspectivas: Tecnología, Estética, Semiótica, Ideología y Ética. Por eso los modelos metateóricos (Branigan, Andrew, Elsaesser, Trifonova) estudian la evolución de las discusiones acerca del punto de vista.

En el terreno de la tecnología cinematográfica, las tecnologías digitales amplían las posibilidades tecnológicas del punto de vista, y facilitan su examen por parte del espectador, que así se aproxima al concepto original del proceso de creación.

En el terreno de la historia del cine, el análisis del punto de vista en las secuencias más importantes de la historia del cine permite seguir las discusiones de las teorías del cine y de los correspondientes métodos de análisis cinematográfico.

En el terreno del análisis estético de películas, aunque se han propuesto numerosas tipologías del punto de vista (similares a las que existen en la teoría literaria), todas ellas se derivan del corpus elegido, y por lo tanto tienen un carácter inferencial y casuístico. En todos los casos, la complejidad de los procesos que están en juego en los mecanismos de posicionamiento y transparencia (o antitransparencia) ligados al punto de vista requiere aproximaciones de naturaleza interdisciplinaria.

En síntesis, la teoría y la historia del cine demuestran de manera contundente que (como dijo Jean-Luc Godard) un movimiento de cámara no es un problema técnico sino una decisión moral. El punto de vista articula pantalla y espectador; experiencia íntima y consecuencias políticas y, en una palabra, las dimensiones ética y estética de la experiencia cinematográfica.

Bibliografía Citada

ANDREW, Dudley: *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*.

Princeton University Press, 1995.

BARTHES, Roland: *S/Z*. México, Siglo XXI Editores, 1980 (1970).

BEYLOT, Pierre: *Le récit audiovisuel*. París, Armand Colin, 2005.

- BOOTH, Wayne: *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (1988).
- BORDWELL, David: *el significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 1995 (1989).
- BRANIGAN, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema*. Amsterdam, Mouton Publishers, 1984
- : *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*. New York, Taylor & Francis, 2007.
- BURCH, Noël: *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1970.
- CASANOVA VARELA, Basilio: *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2008.
- DU MESNILDOT, Stéphane: *La mort aux trousses. Un divertissement sophistiqué*. París, Cahiers du Cinéma, 2008.
- FLEISHMAN, Avrom: *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992
- GAUDREAU, André y Francois Jost: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995 (1990).
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier: *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Filmoteca de Valencia, 2006
- JOST, Francois: *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos, 2002 (1987).
- LOTMAN, Yuri: *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1973).
- MAGNY, Joël: *Le point de vue. De la visión du cinéaste au regard du spectateur*. París, Cahiers du Cinéma, 2001.
- MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.): *Analyse d'une oeuvre: La mort aux trousses. A. Hitchcock, 1959*. París, Librairie Philosophique, 2008.
- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario: *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco Libros, 2003.
- OELER, Karla: "Renoir and Murder" en *Cinema Journal* (48:2), Winter 2009, 26-48.
- WILSON, George M.: *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*.

Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.

WOLLEN, Peter: "The Hermeneutic Code" en *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London, Verso Editions and NLB, 1982, 47-48.

Filmografía Comentada

ANTONIONI, Michelangelo: *Blow Up*, 1968.

FELLINI, Federico: *Otto e mezzo*, 1963.

HITCHCOCK, Alfred: *North by Northwest*, 1959.

(En México: *Intriga Internacional*; en Francia: *La mort aux trousses*)

HITCHCOCK, Alfred: *Psycho*, 1960.

LANG, Fritz: *You Only Live Once*, 1937. (En México: *Sólo se vive una vez*)

RENOIR, Jean: *Le crime de M. Lange*, 1936.