

Hacia una perspectiva metamoderna del análisis  
y la interpretación cinematográfica:  
Una propuesta metodológica  
· *Aarón Rodríguez Serrano* ·

**Aarón Rodríguez Serrano**  
Universitat Jaume I, España

**Hacia una perspectiva metamoderna del análisis y la interpretación cinematográfica: una propuesta metodológica**

DOI: 10.36446/be.2025.71.416

**Resumen**

El artículo propone una metodología metamoderna para el análisis e interpretación cinematográfica, basada en hibridación, provisionalidad y enfoque multidisciplinar. Se distinguen distintos niveles de lectura: desde el análisis objetivo (grado 0) hasta interpretaciones subjetivas o usos ideológicos del *film* (grado 4). Inspirado en Umberto Eco, se defiende la necesidad de validar las interpretaciones mediante criterios como coherencia, causalidad y estructura interna del texto. La propuesta evita tanto el dogmatismo metodológico como el relativismo posmoderno, apostando por un equilibrio entre creatividad interpretativa y rigor analítico. El modelo topográfico resultante busca ofrecer una herramienta flexible pero exigente para evaluar lecturas cinematográficas dentro de un marco epistemológico complejo y en constante evolución.

**Palabras clave**

Estética del cine; Metamodernidad; Estudios fílmicos; Análisis textual; Epistemología audiovisual

**Towards a Metamodern Perspective on Film Analysis and Interpretation: A Methodological Proposal**

**Abstract**

This paper presents a metamodern methodology for film analysis and interpretation, emphasizing hybridity, provisionality, and interdisciplinarity. It identifies interpretive levels ranging from objective analysis (Level 0) to subjective or ideological uses of film (Level 4). Drawing on Umberto Eco's criteria—coherence, causality, and internal consistency—the article defends the need to validate interpretations rigorously. The proposed approach avoids both methodological dogmatism and postmodern relativism, aiming to balance interpretive creativity with analytical precision. The resulting topographical model offers a flexible yet demanding tool for assessing cinematic readings within a complex and evolving epistemological framework.

**Keywords**

Aesthetics of Cinema; Metamodernity; Film Studies; Textual Analysis; Audiovisual Epistemology

Recibido: 13/05/25. Aprobado: 29/10/25.

La publicación del monográfico *Metamodernism. The Future of Theory* (Josephson Storm 2021) ha ocupado gran parte del interés de los debates epistemológicos contemporáneos al proponer una nueva concepción del pensamiento académico basado en la provisionalidad, la cooperación y la multidisciplinariedad. Si bien dichos mimbres están lejos de ser nuevos –véanse, por ejemplo, la integración epistemológica de Lena Rachel Andersen (2019)–, lo cierto es que algunos de sus hallazgos pueden ser de gran interés para replantear el funcionamiento de las disciplinas vinculadas con lo que habitualmente denominamos el “análisis fílmico” –resbaladiza conceptualización que, como veremos más adelante, tendremos que refinar– o en líneas más generales, con los trabajos vinculados al análisis de discurso o contenido audiovisual.

En cierto sentido, y como ha quedado esbozado en otros trabajos (Monroy 2020; Rodríguez Serrano 2024) el cine y sus oficios atraviesan un momento de crisis cultural, social y económica, rasgos que pueden ser fácilmente trasladables al terreno general de los diferentes saberes universitarios y, por supuesto, a las diferentes modas imperantes dentro del propio campo de las ciencias de la comunicación. De ahí que parezca necesario intentar replantear, aunque sea provisionalmente, una apertura de una disciplina necesariamente conflictiva, tan “impura” como el propio arte cinematográfico y tan atravesada por tensiones académicas, ideológicas o sociológicas durante los últimos sesenta años.

Esta “impureza” del objeto de estudio –tan celebrada, por otra parte, por firmas señeras como la de André Bazin ([1975] 2001: 101-127)– es, a su vez, la que ha marcado la evolución del propio análisis fílmico desde su nacimiento. Los mimbres narrativos –entendidos, en el sentido planteado por Gómez Tarín como el maridaje de elementos temáticos y formales (2011)– han proporcionado fructíferas relaciones con campos tan distantes como la teoría de la literatura, la tradición culturalista o la psicología cognitiva. Sin embargo, ese diálogo multidisciplinar ha generado inevitablemente una fricción con el problema mismo de la esencialidad del cine y de sus análisis. Históricamente, y a riesgo de sintetizar en exceso, se puede señalar una oscilación entre diferentes fases iniciales en las que la teoría del cine “peleó” por su autonomía y legitimidad frente al resto de artes –culminando, probablemente, en el sistema estético de

*Boletín de Estética* 71: 61-80, 2025

ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2025.71.416

Jean Mitry ([1963] 1978)–, frente a una segunda mitad del siglo XX cada vez más implicada en el diálogo con disciplinas externas: de la semiótica al psicoanálisis, de la narratología literaria a los estudios poscoloniales.

Ahora bien, la irrupción de la metamodernidad como sistema epistemológico basado en la hibridación y la multidisciplinariedad ha surgido como un intento sólido para superar algunos de los callejones sin salida a los que llevó un uso excesivo de las herramientas deconstructivas sobre los campos propios de las ciencias sociales y las humanidades –excesos, por cierto, topografiados ampliamente en nuestra disciplina por Imanol Zumalde (2006)–, ofreciendo a su vez una serie de ideas con respecto a la validación de las hipótesis, los límites del conocimiento y las exigencias mínimas para hibridar diferentes saberes. El objetivo principal de nuestro presente trabajo es, por lo tanto, proponer un marco de partida en el que diferenciar entre análisis e interpretación fílmica a raíz de nuestra historia, pero sobre todo, en conexión con los trabajos que han de venir en el futuro. Para ello, propondremos un sistema que se apoya explícitamente en la trayectoria de Umberto Eco para sugerir, a su vez, unos sistemas de validación propios de nuestro campo que permitan ayudar a trabajar con mayor rigor o, por lo menos, a conocer con mayor precisión los territorios y límites de la actividad propia del análisis fílmico, como ciencia autónoma y en relación con otras disciplinas.

### 1. ¿EN QUÉ CONSISTIRÍA UNA APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS FÍLMICO DESDE EL MARCO “METAMODERNO”?

A nuestro entender, las expresiones “análisis fílmico” e “interpretación (del *film*)” han venido utilizándose de manera más o menos intercambiable prácticamente desde sus orígenes. Ciertamente, las definiciones canónicas no dejan de arrojar ambigüedades y contradicciones. Casetti y Di Chio, por ejemplo, señalan que el análisis es “un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y recomposición, con el fin de identificar mejor [...] los principios de la construcción y el funcionamiento” (1991: 17). Apenas unas páginas después introducen la cuestión de la “interpretación” como un proceso subsumido en el interior del análisis y cuyo interés sería: “interactuar explícitamente con el film [...] captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel” (1991: 23). Los autores españoles que firmaron bajo el seudónimo de Ramón Carmona (1991) mantuvieron en líneas generales la arquitectura del trabajo italiano, realizando un mayor hincapié en la cuestión del “reconocimiento” y de la “comprensión”. En la tradición francesa, Aumont y Marie se demuestran inevitables discípulos barthesianos cuando

introducen en el análisis fílmico la complicada cuestión del “placer”, al afirmar: “El objetivo del análisis es que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas” (Aumont y Marie 1990: 18). Del mismo modo, hacen de la interpretación una cuestión derivada –si bien son mucho más cautos sobre sus posibles efectos– y terminan afirmando: que debe “situarse en un marco tan estrictamente verificable como sea posible” (1990: 25). En el último caso, el autor mexicano Lauro Zavala propone una suerte de definición integradora cuando afirma:

El análisis cinematográfico es un conjunto de métodos y técnicas que permiten responder con precisión a la pregunta: ¿De qué manera cada película particular afecta a los espectadores? O, más exactamente: ¿Cómo se producen los efectos cognitivos, emocionales e ideológicos que una película (y una secuencia tiene en sus espectadores)? (Zavala 2023: 38)

El propio autor señalará posteriormente (2023: 87-106) incluso que existen dos tipos de análisis: el “Análisis Interpretativo” –que da cuenta de los procesos de significación temáticos o estéticos– frente a un “Análisis instrumental” –que se sirve de la película para ejemplificar, en otro marco académico, un contenido de otra disciplina. Al situar en último lugar la definición de Zavala estamos apuntando, de manera sibilina, a una de las líneas principales que pretendemos proponer: la cuestión de la interpretación como una cuestión generalmente *derivada* de marcos externos al propio *film*.

Es interesante que muchas de las definiciones seminales apuntaran cuidadosamente la existencia de límites en la interpretación, pero bordearan de manera general esos mismos límites. Una posible explicación es, sin duda, que en el momento de su redacción ya se estaba realizando el corrimiento de tierras entre las aproximaciones semiótico-semiológicas y las aproximaciones propias de la deconstrucción o del posestructuralismo. Ofreciendo un matiz sobre ciertas aproximaciones historiográficas como la ofrecida por la propia Laura Mulvey (2021: 27-39), la evolución de los problemas del análisis fílmico no se han dividido de manera más o menos taxativa en tres fases que podríamos denominar “fase autónoma” –cuya máxima expresión sería el rigor semiótico extremo o la propuesta de interpretación autárquica de Mitry o algo más matizada de Santos Zunzunegui (2007)–, una “fase centrada en la mirada del espectador” –con sus implicaciones psicoanalíticas al estilo de Metz ([1977] 2001) o de González Requena (2006)–, y una “fase sociológica” marcada por la deconstrucción y los estudios culturales en bloque. Muy al contrario, ejemplos como la irrupción de los textos críticos de Imanol Zumalde en la primera década del siglo pasado (2011), el maridaje metodológico de Giula Colaizzi (2007) o la fusión historiográfico-analítica de los trabajos abanderados por, entre otros, José Luis Castro de Paz (2012 y 2019)

han demostrado sobradamente que el análisis fílmico no podía confinarse con claridad en un único enfoque metodológico, y dicho sea de paso, que resistía con bastante mejor que otras disciplinas los supuestos “embates deconstructivos” que, como el propio Josephson Storm señala, han terminado por conducir a las humanidades a una (aparente) vía muerta teórica.

En este sentido, es necesario señalar que recordando con cariño de nuevo el célebre *dictum* de Bazin a propósito de la “impureza del cine”, podemos apostillar que el análisis fílmico ha seguido en líneas generales su ejemplo. El maridaje, la fusión metodológica y la exploración de parcelas adyacentes han acabado por generar un extraño panorama en el que propios y extraños, por así decirlo, hemos tenido que aprender a convivir por los efectos colaterales de la precarización universitaria.

De ahí que, volviendo a la bibliografía sobre la metodología metamoderna, parezca que el análisis fílmico ya practicaba abiertamente muchas de sus sugerencias *avant la lettre*. Trabajos como el de Brendan Graham Dempsey (2023) trazan con toda precisión los antecedentes de una manera de funcionar que –no nos queda más remedio que sintetizar groseramente–, se caracteriza por la hibridación o fusión de puntos de vista teóricos, por la asunción de límites en los resultados de cada investigación, por la imposibilidad de trabajar con conceptos férreos y sólidamente asentados, y por supuesto, por la necesidad de trabajar en paralelo la naturaleza del objeto de estudio –“¿Qué es el cine?”– con la naturaleza de sus textos –“¿Cómo funciona esa idea del cine en esta película concreta?”. Ciertamente, no hay más que señalar la tremenda ausencia de “Teorías del Cine” que en los últimos cuarenta años hayan sido publicadas con la –probablemente delirante– intención de clausurar definitivamente el concepto-cine. Antes bien, ha ocurrido lo contrario: o bien se ha intentado despojar al cine de su aura por la vía de reducir la responsabilidad de su espectador –Rancière, intentando nadar y guardar la ropa lo llamará “emancipar” (Rancière 2010)–, o bien se ha intentado pulverizar su propio concepto por la vía de la negación de la existencia misma del cine –Bullot, por ejemplo, hablará de “performar” el “cine sin películas” (2024)–, o se ha sugerido su esencialidad a partir de dimensiones concretas como su exhibición en sala (Monroy 2025). No es de extrañar que muchos de los nombres que han operado de esta manera –los ya citados Rancière y Bullot, pero también podríamos sumar con diferentes matices a Bellour o a Eugene Green– sean, en mayor medida, filósofos vinculados con la corriente continental y, por lo tanto, hijos más o menos explícitos de la deconstrucción.

La metamodernidad, al contrario, propone la *re-construcción* a partir de una ampliación radical del objeto de estudio y de la manera de trabajar sobre él. La creación de

una “Teoría del cine”, por definición, resultaría del todo imposible –no hay un conocimiento puro del “concepto-cine” sobre el que levantar unos axiomas con pulso positivista que nos permitan llegar a la “Verdad”– y, sin embargo, en el momento en el que prescindimos de ella desaparece la fundamentación de nuestro saber y el sentido de nuestro trabajo analítico. Al contrario, al tejer una red –necesariamente inestable– entre diferentes conceptos móviles (“cine”, “psicoanálisis”, “cuerpo”, “significante”, “subjetividad”, “colorimetría”, “tiempo esculpido”, “clase social”, por ofrecer apenas unos pocos), se crea un territorio epistemológico sobre el que una investigación puede dar sus frutos.

Ahora bien, este planteamiento nos ofrece algunas dificultades que es necesario despejar. En primer lugar, es bien sabido que el cine *sí* que tiene elementos objetivos que operan en el análisis: la duración de un plano, su escala, su posición en el montaje. Aunque algunas metodologías proponen lo contrario –la del ya citado Bullot, sin ir más lejos–, aquí debemos partir de la base de que el límite de cualquier aproximación a un texto tiene que ser su propia materialidad. En la célebre disputa entre el Eco de *Ópera Abierta* y el de *Los límites de la interpretación* –del que somos, obviamente, deudores–, cabe señalar que hay principios que operan en la lectura y a los que volveremos más adelante. Estos elementos objetivos ponen una cota a los procesos de hibridación y encuentro metodológico que vienen dados por la propia presencia física, óptica, del *film*. No negamos que se pueda hablar de “películas imaginadas” o de “películas performadas y efímeras”, pero a nuestro juicio semejante aproximación genera una violencia sobre el lenguaje mismo y sobre la materialidad de nuestro mundo que deja a los que las defienden más cerca de la alucinación o de la poesía que de un auténtico saber operativo –o si lo prefieren, de una epistemología fílmica sensata.

En segundo lugar, no escondemos que el exceso de hibridación metodológica ha generado en nuestro campo ya una buena nómina de dislates que, precisamente desde las trincheras del posestructuralismo, han generado lecturas tan peregrinas como convertir a Berlanga en un experto aplicador de Derrida o a Edgar Neville en un lacaniano precoz. De nuevo, se exige un proceso de guardabarreras académico que apunte a una idea mayor: que una interpretación, aun siendo intelectualmente posible, debe ser juzgada como una actividad gradual entre dos polos: el *film* y una(s) disciplina(s). Cuanto más se someta a un proceso de instrumentalización, menos sentido tendrá hablar de “cine” y más sentido hablar de otros saberes adyacentes –llámense “arquitectura”, “filosofía biopolítica *queer* poscolonial”, “musicología medieval” o lo que cada lector prefiera.

De aquí que, para sintetizar, podemos señalar que una interpretación metamoderna debe mantener rasgos de apertura, hibridación metodológica, pero ante todo –y esto es algo radicalmente distinto del enfoque posestructuralista–, un mecanismo interno de validación que permita explorar tanto sus contenidos objetivos como la torsión en la lectura de los mismos. Y por lo tanto, susceptible de ser topografiada, tal y como proponemos en el siguiente epígrafe.

## 2. INTERPRETACIÓN METAMODERNA DEL *FILM*: UNA PROPUESTA TOPOGRÁFICA

Si, como venimos sugiriendo en los anteriores párrafos, el análisis filmico evolucionará progresivamente gracias a la hibridación metodológica y al encuentro multidisciplinar, parece sensato sugerir una suerte de axiología de lectura que permita graduar cada trabajo y, por lo tanto, permitir una evaluación sensata tanto de los resultados obtenidos como de los posibles mecanismos de validación de los mismos.

Esta idea, como señalábamos, atraviesa todo el pensamiento de Umberto Eco, desde la celebración de la “apertura de los textos” ([1962] 1985) al posterior cuestionamiento de las actitudes y posiciones del receptor en el trabajo interpretativo ([1979] 1993), terminando en la sistematización parcial de los límites de la interpretación a partir de los criterios de economía, causalidad y sistematización (Eco [1990] 1992: 99 y [1992] 2013: 60). La validez de sus hallazgos nos sigue pareciendo fuera de toda duda, si bien también debemos tener en cuenta las dudas expuestas desde otras posiciones hermenéuticas que la han acusado de “reduccionista” (Gende 2006) o incluso enmiendas a la totalidad contra cualquier actividad interpretativa como la esbozada por la propia Susan Sontag ([1966] 2014). Partiremos precisamente de ella para dar cuenta del primer nivel que proponemos para nuestra propuesta topográfica.

### 2.1. Grado 0 de la interpretación: análisis de los contenidos objetivables

La postura de Sontag, esbozada con su habitual contundencia intelectual, proponía una negación *ad maiorem* de la actividad interpretativa misma. Para ella, el gesto interpretativo suponía una suerte de ofensa, de ataque frontal contra la superficie misma del texto artístico, una actividad que da cuenta de la insatisfacción ante lo que el texto es –y lo que oculta o lo que oscurece– y que, por ello, intenta modificar su materialidad hasta convertirla en otra cosa. Resulta cuanto menos sorprendente que Sontag esbozara estas reflexiones en un año tan lejano como 1962, antes incluso de que Derrida publicase sus primeros trabajos o de que Eco mismo celebrase la apertura del texto

artístico. De hecho, Sontag acertaba plenamente al sugerir un cambio desde la interpretación de los materiales (“lo que el texto dice”) a las formas –lo que la autora llamará la “forma” o el “estilo”, de manera más o menos indistinta. Esta idea por la cual lo importante no es simplemente aquello que la obra nos propone –una capa donde la significación suele ser abstracta, silenciosa, ambigua, contradictoria– será más tarde desarrollada, como hemos señalado, por semióticos como Santos Zunzunegui o Imanol Zumalde. Y, por extensión, coincidirá parcialmente con algunas propuestas del neoformalismo de la escuela de David Bordwell (1995) y lo que aquí nos interesa más, con algunos de los planteamientos netamente metamodernos que se plantean en el monográfico de Angela Leighton (2007).

En el caso del *film*, sin duda hay un “grado 0”, para el que reservaremos la palabra “análisis” y que puede conceptualizarse como los ejercicios de enumeración y descripción de aquellos elementos objetivables en la experiencia filmica. Una película puede ser descrita y sistematizada en una serie de parámetros que van desde la duración del plano hasta su situación en el montaje, desde la paleta cromática que se ha aplicado en colorimetría hasta la distancia entre cámara y objeto, desde el trayecto del movimiento de la cámara hasta la concreta de un determinado objeto en la dirección de arte. Todo este primer nivel ofrece variables estadísticas cuantitativas y cualitativas que permiten operar como en los estudios de Nick Redfern (2023) o, en general, en (casi) todos los entrecruzamientos metodológicos entre psicología cognitiva, procesamiento de imágenes y estudios filmicos. En esta dirección podemos convenir que es posible analizar con apreciable rigor una escena y que las conclusiones que el proceso de validación de las conclusiones es eminentemente empírico: basta con aplicar la malla conceptual habitual del campo –saber distinguir un primer plano de un plano general, o saber que un plano termina en el segundo en el que se introduce el siguiente– para arrojar datos concretos que nos permitan operar para, por ejemplo, leer las diferencias de montaje entre Tsai Ming-Liang y otros directores occidentales (Hwee Lim 2014).

Ahora bien, este tipo de estudios estadístico-descriptivos apenas encuentran el problema de la apertura porque sus conclusiones son, en sí mismas, cerradas y verificables por la aplicación exacta y rigurosa del método científico. Sin embargo, bien sabemos que la experiencia cinematográfica, en tanto se desliza inevitablemente hacia el territorio de la estética, comienza a ofrecer problemas en el ejercicio mismo de la lectura. Una película –dato que olvidan a menudo las voces que reclaman a nuestra disciplina una pertenencia estricta al paradigma propio de las ciencias naturales– no es simplemente “descripción”, sino que también es “narración”. Es decir, que nos obliga forzosamente a desplegarlos de lo que aquí llamo “análisis” a un segundo nivel

en el que se impone la subjetividad del que analiza, y que por lo tanto bien puede recibir el más preciso nombre de “interpretación”.

### 2.2. Interpretación de grado 1: aproximación textual

Ya hemos realizado anteriormente una mención a las sugerencias de Umberto Eco para orientarse a la hora de marcar los límites de la interpretación. Sistematizando de manera apresurada, para el pensador italiano una interpretación resultaría válida –o, al menos, aceptable– cuando es susceptible de ser testada en torno al criterio de economía, el de causalidad y el de sistematización. Es decir, cuando no invierte su atención en detalles intrascendentes ni busca significados aberrantes bajo la superficie que se ofrece, cuando se puede mantener a lo largo de toda la estructura de un texto y, finalmente, cuando permite su vertebración con el resto de interpretaciones sistematizadas de manera similar sobre el mismo texto.

Para Eco, y en coherencia con el resto de su obra, el criterio de verificación de una interpretación sería eminentemente estructural e interno. Esto es: la subjetividad del intérprete debe discurrir por unos carriles internos cuya prueba de validez viene dada por las posiciones mismas que el texto permite –la célebre “actitud colaborativa” no exenta de fricciones de *Lector in Fabula* ([1979] 1993: 79)–, dando por sentado que el *saber* inicial sobre el texto –el célebre binomio diccionario/enciclopedia (Eco [1976] 1991)– puede no ser equivalente. De ahí que la imposición de una cierta subjetividad –una “incompatibilidad”, por así decirlo, entre el texto y el intérprete– genere inevitablemente una violencia no asumible por la estructura, y por lo tanto, haga saltar las alarmas sobre el exceso cometido.

Dicho de manera más sencilla: en el primer nivel de la interpretación, atravesado el mero análisis descriptivo, el baremo único debe ser el texto y sus normas internas. Modificar su ordenación, leer significados *no-económicos* (es decir, aquellos que se supone que han sido “escondidos” o “reprimidos” por el sujeto de la enunciación o por la superestructura ideológica) o generar incompatibilidades significantes dentro del texto son barreras para este primer nivel cuya gradación, a nuestro juicio, coincidiría con el universo narrativo del texto mismo. Volveremos a esta afirmación al final del artículo.

### 2.3. Interpretación de grado 2: con-texto e inter-texto

Ahora bien, un siguiente paso que nos aleja todavía más de los elementos objetivables y de los principios de verificación intra-textuales es, precisamente, la cuestión específica de aquellas esferas inmediatas que nos separan de su superficie: el marco concreto en el que se genera y su relación inmediata con otros textos susceptibles (o no) de formar constelaciones significantes.

Sobre el primer campo, baste con señalar que la diferencia entre ambos niveles cuenta con una gran tradición teórica en España que ha dado sustanciosos resultados. El concepto “contexto pertinente”, acuñado por Santos Zunzunegui y continuado por la escuela analítica vasca marca un claro límite al señalar que:

La materialidad singular de los textos siempre guarda memoria selectiva de las circunstancias en las que ven la luz [...] De nada sirve invocar, de manera autónoma, un contexto si no se es capaz de mostrar de qué manera este contexto preciso ha dejado sus huellas singulares en el discurso. (Zunzunegui y Zumalde 2014: 865)

En efecto, el “contexto pertinente” permite trabajar tanto con los materiales históricos del periodo como con las propias relaciones intertextuales que quizá sean capaces de soportar ciertas interpretaciones. Obviamente, también aquí se trenzan gradaciones de aproximación o lejanía con el propio *film* inicial. Por poner dos ejemplos bien asentados, los historiadores y analistas José Luis Castro de Paz y Asier Aranzubia (2024) han publicado una reciente investigación en la que trazan ejes para entender las prácticas de la Escuela de Cine de Madrid utilizando en paralelo la más rigurosa interpretación de Grado 1 con elementos tanto *con-textuales* (como la ingente documentación historiográfica sobre la que apoyan las lecturas de los procesos de significación) como *inter-textuales* (las decisiones formales y temáticas que anuncian las obras de madurez de los estudiantes de la institución). En esta escala de gradación, algo más alejada del objeto de estudio se encuentran los estudios intertextuales que buscan resonancias, evoluciones y líneas de fuga a lo largo de toda la historia del cine –por ejemplo, en la escritura de Iván Bort Gual (2023) tomando siempre como base el texto pero desviándose del mismo para generar otras posibilidades de significación a partir de la cita, el pastiche o la reescritura. Podemos señalar que se establece aquí una suerte de técnicas analíticas eminentemente posmodernas, en tanto creación y análisis se confunden tanto en fondo como en forma. No es de extrañar, por lo tanto, que dichas aproximaciones hayan tenido especial fortuna como videoensayos como los practicados por Candice Drouet, Anna Catley o Alexandre O. Philippe.

En este nivel de gradación interpretativa el criterio de validación oscilaría entre una posición *interna* más o menos heredera del Grado 1 y una segunda posición *externa* en la que deberían ser –en el mejor de los casos– los materiales objetivables de otros con-textos y otras obras los que marcaran las vías de la lectura. Sin embargo, es justo señalarlo, cualquier analista ejerce ya una decisión previa cuando decide qué documentos o qué *films* son los que va a utilizar para construir ese contexto. Teniendo en cuenta que no es posible trabajar jamás con la suma total de elementos interpretativos externos que permitirían una validación absoluta, conviene ser cauto y tomar buena cuenta de cuándo una interpretación clarifica explícitamente sus intenciones y conecta su relación con los contextos e intertextos, o por el contrario, cuándo cae en un efectismo resbaladizo en el que la película elegida, simple y llanamente, desaparece bajo la égida del o la intérprete.

#### 2.4. Interpretación de grado 3: las disciplinas más allá del texto

En muchos sentidos, la evolución del análisis filmico a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se puede entender como una suerte de movimiento que permitió desplazarse desde las deudas adquiridas con las herramientas de la teoría de la literatura –especialmente importantes por el inevitable influjo de Genette ([1972] 1989) sobre los primeros desarrollos de la narratología filmica– hacia un movimiento posterior que premiara el enfoque autárquico-significante del *film* (Mitry), pero también, hacia un planteamiento de mayor compromiso textual estrictamente semiótico. Ahora bien, a partir de la irrupción de los primeros coletazos posestructuralistas se produjo un cambio de perspectiva, una ampliación interdisciplinaria en la que se manifestaron los enfoques netamente continentales como el psicoanálisis, la teoría marxista, la sociología o los estudios culturales. El movimiento no permitía únicamente oscilar del texto al con-texto, sino que –y hoy lo sabemos gracias a la aportación de la teoría metamoderna–, se estaba formando la tormenta conceptual que pondría en jaque la disciplina entera y, por extensión, la utilidad misma del análisis filmico.

Dicho con mayor claridad: la aplicación de lecturas basadas en la sospecha, lecturas contra-textuales, lecturas anti-hegemónicas destinadas a desvelar significados no evidentes –lo que Eco, con su habitual sentido del humor, calificaba de “discursos alquímicos” ([1990] 1992: 82)– popularizó técnicas de interpretación que prometían significados reprimidos y a menudo demorados, lecturas ideológicas desveladoras y mensajes ocultos finalmente sacados a la luz. Como en tantas ocasiones, y ahora que el tiempo nos ha permitido tomar una cierta distancia, conviene marcar una serie de matices gracias a nuestra escala gradual.

Por un lado, es indudable que la profecía de Sontag se cumplió y magnificó a rajatabla: decenas de lecturas más o menos enfurecidas generaron todo tipo de dislates sobre-interpretativos en los que la subjetividad de los interpretantes forzó, con mucho, lo que el texto estaba dispuesto a ofrecer. De hecho, esa “furia” ante la superficie textual –que en muchos casos, especialmente en el cine del Hollywood clásico o en ciertos géneros como la comedia romántica y el melodrama, pasó automáticamente a ser un terreno inevitablemente sospechoso– se convirtió en la norma en gran parte de la disciplina. Como ha puesto de manifiesto el reciente trabajo de Yascha Mounk (2024: 107-109), el crecimiento de departamentos basados en la “síntesis identitaria” en las universidades anglosajonas ha mantenido viva una tradición de contra-lecturas que, nutriéndose de una perspectiva interseccional, han reforzado más una serie de intereses ideológicos *previos* al análisis que a una mayor comprensión concreta del texto y sus procesos significantes.

Esto nos lleva a sugerir que una gran cantidad de interpretaciones desbordan las fronteras del texto porque no exigen la validación en el mismo, sino en los propios marcos epistemológicos que el intérprete tome como punto de partida. Así, las disciplinas externas organizan la interpretación en un doble movimiento de atracción e integración: por un lado acuden al texto con sus propias herramientas, extraen una serie de enunciados o afirmaciones y ejercitan su confirmación o negación a partir de los axiomas y los conceptos propios de su campo de saber. Así, por ejemplo, una aproximación *jungiana* suele confirmar la existencia del inconsciente colectivo, una aproximación *campbelliana* suele confirmar la existencia de umbrales y pruebas heroicas, una aproximación *derridiana* suele confirmar la existencia de la *Différance*, etcétera. La película pasa a ser una suerte de elemento probatorio de una tesis previa que confirma de una u otra manera el valor de las propias herramientas epistemológicas –y, de manera más o menos evidente, ideológicas.

#### 2.5. Más allá de la interpretación: el uso del texto

Ahora bien, una vez que los procesos de validación quedan más allá del texto y de la disciplina se abre un extraño territorio en el que –de nuevo, siguiendo a Eco– no parece muy factible pensar en la “interpretación” sino más bien en el “uso”. El matiz con las interpretaciones de Grado 3 es sutil, pero existe. En el “uso”, se abre un mapa axiológico que podría iniciarse en las aproximaciones estrictamente “pragmáticas”: un *film* es usado “para convencer”, o “para recaudar fondos”, o “para influir en unas elecciones”, o “para explicar un tema en un instituto”. Por poner un ejemplo clarificador, el filósofo Slavoj Žižek llegó a afirmar en algunos de sus análisis que ni siquiera

se había molestado en ver la película que interpretaba porque no merecía la pena: “a pesar de su ocasional brillantez, la película no merece la pena ser vista, y por eso también he escrito esta crítica sin haberla visto” (Žižek 2022). Otro tanto se puede decir de las compilaciones de análisis sin una fundamentación metodológica concreta que proponen listados de sinopsis comentadas.

En el último nivel, por supuesto, se encuentran las aproximaciones directamente delirantes o aberradas. Su “uso” únicamente puede localizarse en el terreno de lo patológico, de lo poético o de lo ideológicamente perverso. Un “uso interpretativo” de estas características puede comprobarse cuando la validación de las afirmaciones no está en el texto, ni en la metodología de base, ni en el campo epistemológico, cuando no resiste las pruebas propuestas por Eco para validar una teoría y cuando, en fin, parece responder única y exclusivamente a los caprichos concretos del que propone una aproximación.

### 3. LA VALIDACIÓN: ESTRATEGIAS METAMODERNAS

Sin duda, uno de los datos cardinales de nuestra propuesta toca directamente a la problemática de la validación de las afirmaciones sobre el texto. Siguiendo las sugerencias epistemológicas propuestas por Josephson Storm –y, puede que en mayor medida incluso, por Dempsey–, tenemos que sintetizar nuestra propuesta desde una necesaria humildad metodológica. La interpretación filmica ya no es un campo que aspire a decir la última verdad sobre la película, sino que constantemente está tropezando en el encuentro entre subjetividades y metodologías varias que promete un continuo desplazamiento de sentidos, un “más allá” de los significantes imposible de aprehender y que se escapa constantemente entre los dedos. Ahora bien, esto no implica de ninguna manera una “barra libre” interpretativa ni una claudicación en los altares del relativismo, ni mucho menos asegura la validez de la interpretación de todas las lecturas posibles. El grado de aperturidad de un texto puede ser infinito, pero no –y en esto intentamos acompañar humildemente la propuesta de Eco– el número de estrategias de validación que admiten o rechazan una lectura.

Una vez asumida la capacidad limitada de interpretar y validar, merece la pena señalar que la metamodernidad apuesta abiertamente por la pluralidad metodológica y el encuentro interdisciplinar. Esto implica, a su vez, un riesgo y una posible mejora en nuestra manera de analizar. El riesgo, como es obvio, es que se pierda el *rigor* a la hora de aproximarse a un *film* por pura incapacidad para profundizar como es menester en una simple herramienta metodológica. En efecto, resulta inevitable recordar ciertos

análisis que precisamente por hibridar apresuradamente diferentes metodologías – desde cognitivistas filmicos citando a fenomenólogos hasta *jungianos* citando a Derrida, todo es posible–, han caído en una puerilidad y una superficialidad analítica imperdonable. Sin embargo, si nos tomamos muy seriamente la cuestión de la validación, veremos que el trabajo multidisciplinar debería exigir, por prurito profesional, una verificación sustentada en dos, tres, o las disciplinas que se utilicen. Es decir: una interpretación debe ser coherente *a la vez* en los marcos y grados sobre los que se apoye. Así, volviendo a lo que señalábamos anteriormente, un análisis textual que se quiera completo desde, pongamos por caso, los estudios poscoloniales, debería a la vez responder a los siguientes puntos:

1. El contenido objetivable de la obra (Grado 1)
2. Las decisiones formales y temáticas que exigen una interpretación estrictamente filmica (Grado 2)
3. El “contexto pertinente” de la obra y sus posibles resonancias intertextuales (Grado 3)
4. Finalmente, los postulados propios de la disciplina poscolonial, sea la que sea (Grado 4).

Por si esto fuera poco, debería tener en cuenta que sus conclusiones no deberían supeditarse a un objetivo externo (“uso interpretativo”), sino que deben funcionar *a la vez* como herramientas para conocer la obra y el mundo. Y, para rubricar, dicha interpretación debería ser verificable en todos los niveles con las herramientas concretas de cada uno. Este tipo de aproximaciones serían plenamente compatibles con los fundamentos sobre los que se han asentado, pongamos por caso, las validaciones metamodernas de la psicología propuestas por Gregg Henriques (2022), que llega incluso a hablar de “sistemas de validación colectiva”.

La idea es muy productiva y resuena, de una u otra manera, en algunas propuestas que ya están en marcha y que llegan a incorporar incluso como posible campo para la validación los posibles efectos subjetivos que una aproximación al *film* dispara en sus oyentes. Algo hay de eso en el ya citado trabajo de Bullot, si bien la propuesta más seria realizada hasta el momento surge precisamente de una hibridación multidisciplinar (semiótica y psicoanálisis) propuesta por Tecla González y Manuel Canga (2022). Ambos autores, después de desbrozar con precisión el sentido de la “interpretación” en la tradición semiótica y sus límites, acuden al corazón de los escritos freudianos y lacanianos para acabar concluyendo que las estrategias propias de su método incluyen la “adición significativa” o el desplazamiento de contenido. Al hacerlo bloquean inevitablemente las posibilidades de validación en los grados 1 y 2 (después de todo, permiten la modificación de elementos significantes *contra* el texto), pero

apuestan por los efectos que dicha interpretación provoca en los oyentes. Dicho sea de paso, lo que los autores proponen no es sino una aproximación parcial a nuestro campo de un movimiento que ya estaba esbozado en *Lector in Fabula* y que es absolutamente compatible con los hallazgos sobre la validación conceptual hermenéutica a partir de la comunidad que puntúan los trabajos de Karl-Otto Apel (2010), o incluso de Habermas (2018).

#### 4. A MODO DE SÍNTESIS

Con lo que, llegados a este punto, ya podemos ofrecer una síntesis visual del sistema metamoderno de interpretación cinematográfica incorporando las diferentes problemáticas que hemos localizado anteriormente. Tomando como referencia los diagramas propuestos por Dempsey en sus apuntes epistemológicos, podemos configurar la correcta actividad interpretativa de la siguiente manera:

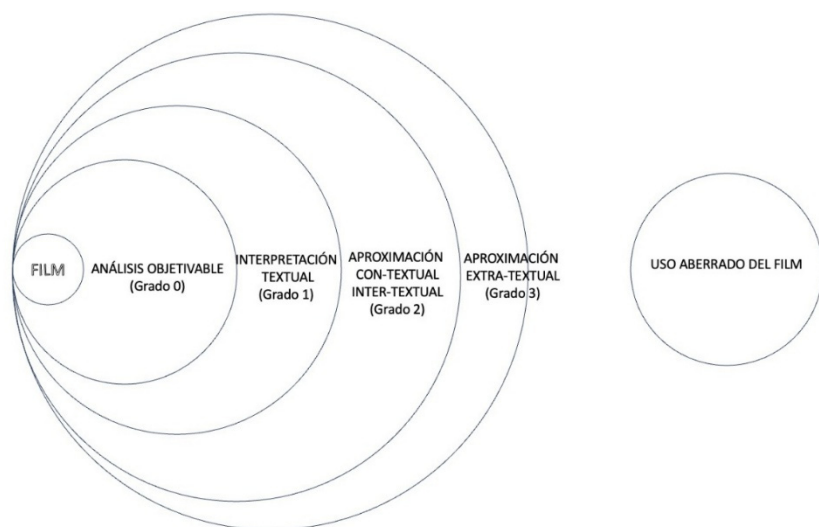


Gráfico 1: Síntesis de los correctos procesos de interpretación. Fuente: elaboración propia.

Se puede apreciar que este sistema obliga a tener en cuenta varios datos clave: el primero, como señalamos, que los procesos de interpretación son *graduales*. Es decir, que cuanto más nos aproximamos a interpretaciones basadas en otras disciplinas, más nos alejamos de los materiales objetivables y las lecturas basadas en el *film*. En segundo lugar, que la película siempre queda integrada en el resto de aproximaciones, pero mantiene una radical autonomía: ninguno de los grados que se enfrentan a ella coincide exactamente con su tamaño, de tal modo que siempre tiene que añadir algún

tipo de contenido externo. En tercer lugar, que las interpretaciones pueden enriquecerse mutuamente, pero siempre a condición de cumplir con todos los requisitos de validación de los anillos anteriores. Así, una aproximación extra-textual perderá en rigor si no tiene en cuenta los parámetros anteriores y se desplazará, inevitablemente, hacia el uso aberrado del *film*. Esta coherencia interna garantiza que los resultados son, si no completos, al menos mucho más rigurosos.

Obviamente, se trata de una propuesta tentativa que deberá reflejarse en los años venideros tanto en los análisis propuestos desde el marco metamoderno como desde las propias novedades y debates que van surgiendo en el propio campo de la epistemología metamoderna. Después de todo, ese es el gran logro de la propuesta de Josephson Storm: enfrentarse a la volatilidad de los sistemas conceptuales propuestos, pero sin ceder terreno a las tentaciones del relativismo posmoderno.

#### REFERENCIAS

- ANDERSEN, Lene Rachel (2019), *Metamodernity: Meaning and Hope in a Complex World* (Copenhague: Nordic Bildung).
- APEL, Karl-Otto (2010), *Semiótica filosófica*, trad., ed. y estudios introductorios de Julio De Zan, Ricardo Maliandi y Dorando J. Michelini (Buenos Aires: Prometeo).
- ARANZUBIA, Asier, y CASTRO DE PAZ, José Luis (2024), *Escuela de cineastas* (Madrid: Cátedra).
- AUMONT, Jacques y MICHEL, Marie (1990), *Análisis del film*, trad. de Carlos Losilla (Barcelona: Paidós). [Versión en francés: *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988].
- BAZIN, André (2001), *¿Qué es el cine?*, trad. de José Luis López Muñoz (Madrid: Rialp). [Versión en francés: *Qu'est-ce que le cinéma?*, ed. definitiva, París, Éditions du Cerf, [1958-1962] 1975]
- BORDWELL, David (1995), *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, trad. de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte (Barcelona: Paidós). [Versión en inglés: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge: Harvard University Press, 1989].
- BORT GUAL, Iván (2023), "El análisis fílmico en tiempos de Barbie", *La mirada cautiva. V Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico* (Castellón: Universitat Jaume I).
- BULLOT, Érik (2024), *El film y su doble. Explicación, ventriloquía, performatividad*, trad. de Ignacio Albornoz Fariña (Santiago de Chile: Metales pesados). [Versión en francés: *Le film et son double. Boniment, ventriloquie, performativité*, Ginebra, Mamco, 2017].

- CANGA SOSA, Manuel y GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla (2022), “La interpretación como práctica textual: entre semiótica y psicoanálisis”, *Signa*, 31: 293-313.
- CARMONA, Ramón (1991), *Cómo se comenta un texto filmico* (Madrid: Cátedra).
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, trad. de Carlos Losilla (Barcelona: Paidós). [Versión en italiano: *Analisi del film*, Milán: Bompiani, 1990].
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012), *Sombras desoladas: costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta* (Santander: Shangrila).
- \_\_\_\_ (2019), *Formas en transición: algunos filmes españoles del periodo 1973-1986* (Valencia: Shangrila).
- COLAIZZI, Giulia (2007), *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- \_\_\_\_ (2021), *Cine, interculturalidad y políticas de género* (Madrid: Cátedra).
- DEMPSEY, Brendan Graham (2023), *Metamodernism: Or, The Cultural Logic of Cultural Logics* (Blue Bell: ARC Press).
- ECO, Umberto (1985), *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué (Barcelona: Ariel). [Edición en italiano: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milán, Bompiani, 1962].
- \_\_\_\_ (1991), *Tratado de semiótica general*, trad. de Carlos Manzano (Barcelona: Lumen). [Versión en inglés: *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, [1975] 1976].
- \_\_\_\_ (1992), *Los límites de la interpretación*, trad. de Helena Lozano (Barcelona: Lumen). [Versión en italiano: *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990].
- \_\_\_\_ (1993), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar (Barcelona: Lumen). [Edición en italiano: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán, Casa Editrice Valentino Bompiani, 1979].
- \_\_\_\_ (2013), *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix (Madrid: Akal). [Edición en inglés: *Interpretation and Overinterpretation*, ed. de Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992].
- GENDE, Carlos Emilio (2006), *Lenguaje e interpretación en Paul Ricoeur: su teoría del texto como crítica a los reduccionismos de Umberto Eco y Jacques Derrida* (Buenos Aires: Prometeo Libros).
- GENETTE, Gerard (1989), *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano (Barcelona: Lumen). [Edición en francés: *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972].
- GÓMEZ TARÍN, Federico Javier (2011), *Elementos de narrativa audiovisual* (Santander: Shangrila).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006), *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (Valladolid: Castilla Ediciones).
- HABERMAS, Jürgen (2018), *Teoría de la acción comunicativa*, 2 tomos, trad. de Manuel Jiménez Redondo (Madrid: Trotta).
- HENRIQUES, Gregg (2022), *A New Synthesis for Solving the Problem of Psychology: Addressing the Enlightenment Gap* (Nueva York: Palgrave Macmillan).
- HWEE LIM, Song (2014), *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness* (Hawaii: University of Hawaii Press).
- JOSEPHSON STORM, Jason Ananda (2021), *Metamodernism. The Future of Theory* (Chicago: University of Chicago Press).
- LEIGHTON, Angela (2007), *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word* (Oxford: Oxford University Press).
- METZ, Christian (2001), *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, trad. de Josep Elías y Carles Roche (Barcelona: Paidós). [Edición en francés: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, París, Union générale d'éditions, 1977].
- MITRY, Jean (1978), *Estética y psicología del cine (Vol. 1: Las Estructuras)*, trad. de Mauro Armíño (Madrid: Siglo XXI). [Edición en francés: *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome I: Les structures*, París, Éditions Universitaires, 1963].
- MONROY, Vicente (2020), *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado* (Madrid: Clave Intelectual).
- \_\_\_\_ (2025), *Breve historia de la oscuridad. Una defensa de las salas de cine en la era del streaming* (Barcelona: Anagrama).
- MOUNK, Yascha (2024), *La trampa identitaria. Una historia sobre las ideas y el poder en nuestro tiempo*, trad. de Francisco J. Ramos Mena (Barcelona: Paidós). [Edición en inglés: *The Identity Trap. A Story of Ideas and Power in Our Time*, Londres, Allen Lane / Penguin Books, 2023].
- MULVEY, Laura (2021), “Diálogo intertextual y nueva teoría fílmica feminista”, en Colaizzi (2021: 27-44).
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, trad. de Ariel Dillon (Pontevedra: Ellago Ediciones). [Edición en francés: *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique éditions, 2008].
- REDFERN, Nick (2023), “The Average Shot Length and the Ecological Fallacy in Film Studies”, *Humanities Bulletin*, 6, 1: 172-180.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2024), *Volver al cine. Pensar, escribir y analizar las películas* (Madrid: Solaris).
- SONTAG, Susan (2014), *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. de Horacio Vázquez Rial y Marta Pessarrodona (Barcelona: Penguin). [Edición en inglés: *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York, Delta Book, 1966].

- ZAVALA, Lauro (2023), *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática* (México: Universidad Autónoma de México).
- ŽIŽEK, Slavoj (2022), “Un lío en lugar de una película”, *Jacobin*, 15 de junio. [Edición original: “Boringly Postmodern and an Ideological Fantasy: Slavoj Žižek Reviews Matrix Resurrection”, *The Spectator*, 12 de enero, 2022].
- ZUMALDE, Imanol (2006), *La materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista* (Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua).
- \_\_\_\_ (2011), *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción* (Madrid : Cátedra).
- ZUNZUNEGUI, Santos (2007), “Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas”, *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación* 29, 15: 51-58.
- ZUNZUNEGUI, Santos, y ZUMALDE, Imanol (2014), “Guía para escépticos: avatares de la doble lectura modélica del discurso documental”, *Signa* 23, 843-865.