

La 'metáfora del panóptico' en el cine: entre la vigilancia y el control social. Imagen y teoría desde una perspectiva antropológica audiovisual

'Metaphor of the Panopticon' film: between monitoring and social control. Image and theory from an audiovisual anthropological perspective

Nieves Febrer

Doctora por el Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Valladolid.

nievesfebrer@lacasadigital.es

RESUMEN

Iniciamos en las siguientes páginas una aproximación a los conceptos de vigilancia y control social a través de la "metáfora del panóptico" en el cine. Situaremos dicho estudio en un marco de lectura multidisciplinar que recoge como punto de referencia la antropología audiovisual. Reflexionaremos sobre los instrumentos analíticos con los que hemos trabajado y los expondremos en dos películas de ficción -*Brazil* (Terry Gilliam 1985) y *El vídeo de Benny* (Michael Haneke 1992)- cuyo enfoque temático encarna modelos y fenómenos relacionados con el estudio del hombre y la máquina; la comunicación, el panóptico y los poderes públicos macro y microsociales.

ABSTRACT

In the following pages, we begin an approach to the concepts of vigilance and social control through the "metaphor of the panopticon" in the cinema. We will place this study within the framework of a multidisciplinary reading that contains audiovisual anthropology. We will reflect on the analytical tools with that we have worked and we will expose them in two movies of fiction -*Brazil* (Terry Gilliam, 1985) and *Benny's video* (Michael Haneke, 1992)- the thematic approach of which personifies models and phenomena related to the study of humans and the machine; communication, the panopticon, and macro- and microsocial public power.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

panóptico | vigilancia | control social | cine | ficción | antropología audiovisual | panopticon | vigilance | social control | cinema | fiction | audiovisual anthropology

1. Introducción

Hubiese sido interesante ver la cara de los pocos telespectadores que en 1929 compartían las primeras emisiones televisadas. No podían imaginarse lo que aquello iba a significar en un futuro no muy lejano. Tampoco los trabajadores de la BBC en Inglaterra o de la CBS y NBC en Estados Unidos, podían llegar a pensar hasta qué punto este medio audiovisual iba a formar parte indiscutible de todos los hogares del mundo como un objeto más de la vida cotidiana.

Hacia treinta cinco años que los hermanos Lumière habían mostrado una de sus primeras películas en París dando pie a lo que se considera el inicio real del cine. Desde luego, como señala Martín Arias (2008: 15), no fue suya la "idea" de cine, ya que previamente existían materiales que anticiparon técnicas de reproducción con imágenes en movimiento a través de una pantalla.

Todos estos procesos de cambio tecnológico, alteraron al mismo tiempo los esquemas sociales, políticos y culturales de la persona, forzándola a buscar nuevos valores y formas de mirar y, sobre todo, de mirarse.

Por ejemplo, sin el nacimiento de la fotografía, no entenderíamos las nociones mediante las cuales se sustenta la vida política del individuo moderno, así como los mecanismos por los que se transmite la información y comunicación actual: "Tampoco se habría desarrollado la policía científica, la investigación criminológica y, en tiempos de guerra, el espionaje externo e interno o el control de los ciudadanos" (Campbell 2009: 45).

Este control a través de los orígenes de la fotografía a mediados del siglo XIX, se centró en un principio en un tipo específico de persona: aquella que se manifestaba inadaptada socialmente (vagabundos, maleantes, etc.). La ficha antropomórfica pretendía eliminar descripciones que pudieran no ajustarse con la realidad y, por esto mismo, una impronta visual del rostro humano ofrecía una cartografía lo más objetiva posible. Como vemos, la imagen fotográfica adquirió con rapidez una función burocrática, social y política. Compartía las mismas expectativas según las cuales la objetividad científica conformaba el respeto de los hechos como fundamentos de verdad (1).

Iniciamos en las siguientes páginas una aproximación a los conceptos de vigilancia y control social a través de la "metáfora del panóptico", situándolos en un marco de lectura multidisciplinar que recoge como punto de referencia la antropología audiovisual. Reflexionaremos, así, seguidamente, sobre los instrumentos analíticos con los que hemos trabajado y los expondremos en dos películas de ficción -*Brazil* (Terry Gilliam 1985) y *El vídeo de Benny* (Michael Haneke 1992)- cuyo enfoque temático encarna modelos y fenómenos relacionados con el estudio del hombre y la máquina; la comunicación, el panóptico y los poderes públicos macro y microsociales.

2. Instrumentos de investigación

Tanto las imágenes obtenidas en investigaciones etnográficas como las provenientes desde diversos ámbitos, están sujetas a numerosos niveles de información. Toda imagen equivale a un hecho cultural. Transmiten mensajes multidireccionales desde uno o varios focos de producción hacia uno o varios receptores, cuyo acto de observación implica otorgarles un sentido estético, simbólico y social bajo un contexto determinado y unas "políticas de representación dominantes" (Brisset 2004).

En definitiva, son documentos (cinematográficos, pictóricos o fotográficos) elaborados y manipulados artificialmente, "cuya virtualidad pende de su contemplación como objeto" (Sanmartín 2005: 28). Así pues, son objetos únicos *autorreferenciales* que contienen una dimensión estética ineludible. Esta cualidad de la autorreferencia, se cumple a través de la función poética, tal y como destacó Roman Jakobson, en la que partimos de la "estructura bipolar del lenguaje" y hablamos de signos lingüísticos metafóricos y metonímicos (2):

"La función poética no elimina la referencial, pero la vuelve ambigua. Al mensaje con doble sentido corresponde a un destinador, destinatario y referencia divididos. Poe, poeta y teórico de la anticipación frustrada, habló de la satisfacción del hombre ante lo inesperado que surge de lo esperado; ninguno puede pensarse sin su opuesto, igual que el mal sin el bien" (Jakobson 1975).

La *imagen poética* es el elemento insólito que, a partir de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas establecidas en todo lenguaje, les confiere su sentido. En su exceso de significante (3), aparece "eso que el lector reconoce como literario":

"El lenguaje poético nunca puede ser neutral (...), en él convergen rasgos poéticos y lingüísticos que en su articulación cobran singularidad estructural al convocar asociaciones sentimentales -dada su capacidad connotativa- distintas de la neutralidad comunicativa; ese exceso de material significante presente en el lenguaje y que expresa su poética" (Miguel Borrás 2008: 73).

Desde la antropología arte-audiovisual (o haciendo uso de ella como instrumento teórico), el investigador

social utiliza documentos objetuales para proyectar culturas, recrear ámbitos de producción, construir y reconstruir épocas, legitimidades o trayectorias. Hablamos de un "complejo fenómeno cultural que abarca actores, valores, creencias, memorias, tradiciones, símbolos, categorías, emociones, mercados, precios, comunicaciones, tecnologías y un sin fin de elementos más" (Sanmartín 2005: 26).

Asimismo, se presta una especial atención a aquello que tales obras retratan y representan como *reflejo* de los problemas emocionales, históricos o estéticos del grupo y/o del autor y su contexto (4):

"En consecuencia, ningún significado es inherente a la representación, sino que le es *atribuido*, aunque no de forma caprichosa o por azar. Las atribuciones de significado son siempre intencionales, fruto de la volición específica de un contexto social, histórico, ideológico y teórico concreto. Es este contexto y su relación con el significado el que es analizable y potencialmente relevante para la investigación social. Aceptando esta premisa, el análisis debe sufrir un viraje conceptual y pasar de centrarse en el objeto a los *procesos* culturales que determinan su representación" (Grau 2005).

Añadiremos que el medio filmico (sea éste de ficción o no) despliega, en palabras de Mercedes Miguel Borrás, múltiples "voces": interrelaciones varias de elementos (signos icónicos, gestuales y verbales) y sus articulaciones discursivas (montaje, movimiento de cámara, etc.) (2008: 74). Una multiplicidad, pues, de relaciones históricas, de asociaciones visuales y sonoras, de signos articulados y estructurados, de formas y técnicas narrativas, de introyecciones en base a la memoria, y *otro sin fin* de componentes más, que nos hace replantearnos cuáles son, efectivamente, los datos contextuales que queremos analizar en el transcurso de toda investigación etnográfica.

De igual modo, nos encontramos que escuelas y universidades instan a sus alumnos a realizar películas como si fueran monografías escritas, haciendo caso omiso de las necesidades del lenguaje audiovisual y pretendiendo que, sin conocimientos de narrativa, montaje y edición, un antropólogo con una "simple" cámara desarrolle un discurso científico coherente entre lo filmico y lo profilmico, tal y como esta autora ha podido comprobar. Desde aquí queremos hacer constar que introducir el "audiovisual" como proceso y producto analítico antropológico nos lleva a seleccionar una serie de herramientas mucho más complejas que unas "mínimas reglas". Tal y como afirma Josep R. Llobera: "No hay cosa peor que dar una cámara o un vídeo a un etnógrafo sin formación cinematográfica" (1990: 41)

El fenómeno cultural "cine" puede ser estudiado desde diferentes parámetros multidisciplinares, por ejemplo: a) desde una perspectiva histórica, social, política o ideológica; b) en su calidad de industria cinematográfica (producción, economía, distribución); c) mediante análisis textuales; y/o d) en su recepción espectral.

Vamos a detener nuestra atención en este último aspecto que consideramos de vital importancia. Primeramente, porque toda lectura necesita la cooperación del espectador: "Leer un texto se convierte de este modo en un acto de construcción de significado" (Bermejo 2008: 141). Seguidamente, porque el objeto film, recordemos, es en sí mismo un vehículo de transmisión de datos. La percepción que tales datos nos aportan constituyen una interpretación y organización sensorial y nominal filtrada por la cultura y por el conocimiento previo almacenado en la memoria. Así, leer un texto no es sólo descodificarlo, sino participar activamente en él:

"El texto, sólo puede existir en función del acto de lectura, y el lector, el espectador, se construye a sí mismo gracias a estos textos que dan forma y contenido a su subjetividad, memoria, pensamiento y emoción" (Bermejo 2008: 144).

Especifiquemos que no hablamos de un espectador, como señala José Luís Cano, *estadístico*, es decir, aquel que "va al cine", sino al sujeto que individualmente percibe, comprende e interpreta la imagen filmica "que, al igual que la pintura, el dibujo o la escultura, pertenece al campo de lo simbólico" (2008: 132).

Por esto mismo, el crítico cinematográfico Santos Zunzunegui, en su libro *La mirada cercana*, recapitula sobre la necesidad de crear *microanálisis filmicos*, siendo aquellos que analizan el objeto film en "primer plano", tal y como propusiera el cineasta formalista ruso Sarga Eisenstein:

"Leer un film en tanto artefacto textual no es destruir ningún misterio, ni matar ningún placer, estético o del tipo que fuere. Ningún artilugio humano -y, un film lo es, incluso formalmente por definición- deja de poseer una lógica constructiva, cuyos mecanismos es posible deconstruir. El análisis pretende comprender, cómo, desde dónde, y por qué una película produce efectos de conocimiento. Se trata, en suma, de asumir las leyes que gobiernan nuestra percepción, a sabiendas de su carácter histórico, provisional y variable. (...) Se trata no sólo de poner al descubierto el carácter procedimental del objeto film, sino también lo que de constructo tiene el ojo que observa" (Eisenstein 1996: 10).

Una mirada, pues, "microscópica" y reflexiva, que revela las estrategias de producción y los mecanismos tecnológicos, y que cuestiona las ideas de transparencia enunciativa otorgadas al lenguaje audiovisual.

Nosotros no vamos a situarnos en este "primer plano", sino en el punto en cual construimos y producimos sentidos (en plural) (5) bajo una lectura interpretativa, que trasciende, pues, al "orden secuencial", entendido éste como la visión textual y estructural del film. El sentido no se haya en este orden, sino, decíamos, en el que descifra el significado configurado del mismo, únicamente, en "el fenómeno mágico que emerge en el encuentro entre la pantalla y el espectador" (Bermejo 2008: 147).

Nuestra relación con la imagen se refiere, así, a la *realidad representada* y, por tanto, ficcionada, *construida imaginariamente en un universo ficticio* (diégesis). Proponemos realizar un tipo de análisis en las próximas páginas, connotado al conjunto de caracteres evocados por el signo lingüístico, y, a su vez, por aquellos que considere los aspectos del contenido filmico y las relaciones temáticas entre "textos, contextos e intertextos" (Brisset 2008) en base al enlace social, político e ideológico en el que se configuran.

Dicho esto, retomamos con este fin los objetivos propuestos al inicio, y emprendemos nuestro interés en el estudio del "panóptico" como *idea* práctico-teórica en lo que a la vigilancia y control social se refiere. "Leeremos" bajo los parámetros anteriormente citados, dos películas paradigmáticas: *Brazil* y *El vídeo de Benny*.

3. La metáfora del panóptico en el cine

Michel Foucault, en *Vigilar y castigar* (1998), explica los procedimientos mediante los cuales llegados al siglo XIX se establece una *ruptura* técnica, estructural, social e ideológica mediante la cual *nace* el individuo moderno "disciplinado" e "institucionalizado". Una reestructuración, por lo tanto, que afectó por igual, recordemos, a aquellos que se manifestaban inadaptados socialmente. El castigo "en público" fue poco a poco abandonándose y comenzaron a utilizarse espacios (instituciones, agentes, etc.) que Foucault denomina lugares "heterotópicos" de desviación, "en los que se coloca a los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma impuesta" (1994: 33). Recoge así la idea del panóptico, descrito como un edificio circular que contiene una torre de vigilancia en el centro y que está concebido para ser una prisión, en la que los reclusos se hayan siempre observados.

"El panóptico fue de hecho propuesto por Bentham [1787] como un diseño arquitectónico para las prisiones. Se trata de una idea sencilla: una prisión construida de forma circular, cuyo perímetro periférico en cada uno de los niveles consiste en celdas individuales que albergan a un solo prisionero, totalmente aislado de los otros reos, a los que no puede ver ni escuchar. Todas las celdas son visibles a la observación del inspector, instalado en una oficina central desde la que puede controlar perfectamente a cada uno de los prisioneros" (Whitaker 1999: 46).

Reg Whitaker señala que el arquitecto Jeremy Bentham diseñó este sistema para que el inspector pudiera ver sin ser a su vez visto: "Tan sólo una silueta opaca que, a pesar de recordarles constantemente su presencia, se mantiene como una figura completamente negra cuyos rasgos son indescifrables" (Whitaker 1999: 47). Una figura, pues, "fantasmagórica", que ejerce un control exhaustivo de vigilancia.

Aunque nunca llegó a construirse por su alta complejidad arquitectónica, el panóptico se ha convertido en la actualidad en metáfora de la sociedad moderna. Podemos hablar así de la existencia de una *mirada panóptica*, ejercida a través de varios niveles (técnicos) de poder simbólico altamente consolidados y hegemónicos, como es el caso de los dos filmes que vamos a comentar a continuación.

Pero antes de proseguir, debemos puntualizar que, como señala Demetrio E. Brisset, el cine muestra el poder tanto como "arma propagandística" en sí mismo; o como representación de luchas, controles y abusos ejercidos sobre masas y/o individuos:

"son escasas las películas que no reflejen alguna forma de poder, bien como espejo de la realidad o para presentar modelos. En gran número, las consideradas como *cine político*, se puede decir que es su tema central: cómo se alcanza; las prebendas y corrupción de quienes lo ejercen; su dominio sobre las vidas; la lucha de clases a través de las huelgas; la victoria de un bando sobre otro; la biografía (real o ficticia) de personajes poderosos, tanto ejemplares como odiosos" (Brisset 2008).

Nuestro cometido aquí es mucho más limitado, ya que hablar de *relaciones de poder y dominación* en ese sentido amplio y complejo que envuelve toda relación humana, tanto a un nivel macro como microsociedad, no acabaríamos de enumerar toda una serie de películas de ficción y no ficción que bien pudieran encuadrarse en este apartado.

Queremos hacer constar una idea mucho más sencilla y menos ambiciosa, aquella que relaciona la "metáfora del panóptico" con el progresivo desarrollo de técnicas de producción, y que implican nuevos procesos de cambio en la vigilancia y control social entre seres humanos.

3.1. *Brazil*

En *Brazil*, asistimos a un espacio y tiempo ficcional en el que operan aspectos referenciales que, por su interés, hemos dividido en cuatro áreas temáticas:

- 1) la industrialización,
- 2) el terrorismo,
- 3) la individualidad,
- 4) el control gubernamental,
- 5) y el "laberinto burocrático".

Al igual que en la novela *1984* de George Orwell, *Brazil* alude al poder panóptico e invisible (un "gran hermano") ejercido por el "ministerio de información" que vigila, "sujeta" y controla los detalles, las emociones y las acciones de cada uno de sus ciudadanos.

El término "sujeto", en Michel Foucault, adopta dos categorizaciones que traemos a colación por su notable utilidad: "1) sujeto a algún otro mediante un control o dependencia; o 2) sujeto y atado a su propia identidad por una conciencia" (1982: 424). Estos dos sentidos, unidos e interconectados, provocan una forma de poder simbólico y social que, digamos, subyuga y "sujeta":

"Podemos decir que todos los tipos de subyugación son fenómenos derivados, que son meras consecuencias de otros procesos económicos y sociales: fuerzas productivas, lucha de clases y estructuras ideológicas que determinan la forma de la subjetividad" (1982: 425).

Desde las primeras imágenes, percibimos en *Brazil* cómo estos mecanismos de formación, transmisión de control y vigilancia entre individuos y/o grupos, son, pues, representados bajo este prisma de "sujeción" a través de la excesiva individualidad de sus componentes proyectados en una estética industrial: ciudad (coches, oficinas pequeñas, edificios colmena, etc.) *versus* naturaleza (vegetación, luz, sol, etc.).

Su protagonista, Sam Lawry, es un funcionario del gobierno, víctima de sus propias fantasías, cuyo periplo comienza en un sentido de esperanza (ayudar a una mujer joven de la que está enamorado), llegando a un final transfigurado en imágenes de desesperanza, las mismas que vimos al inicio de la película: prisión, sumisión, soledad y tortura. Algunos autores, relacionan este principio y final con la obra literaria *El proceso* de Franz Kafka, situaciones en las que un individuo se haya indefenso ante las redes del poder judicial (6). Es, en palabras de Reg Whitaker, cuando nos encontramos una vez más ante el panóptico:

"El inspector, ahora convertido en burócrata, controla a los prisioneros, ahora a la sociedad, totalmente transparente a su mirada vigilante. Pero, de nuevo, esta transparencia es monodireccional, ya que el Estado se mantiene celosamente escondido gracias al secreto administrativo" (Whitaker 1999: 59).

De esta manera, el terrorismo en *Brazil* se ejerce tanto por fuerzas invisibles como por el poder gubernamental, perpetuado y legitimado a través de la domesticación y la economización del tiempo de sus ciudadanos, organizados en torno a máquinas y a una robótica dudosa, junto con una acusada diversidad de clases sociales.

En resumen, la individualidad adquiere en *Brazil* una funcionalidad y un uso social en el que se nos muestra toda la poética del film. Establecemos así un marco de lectura que se empapa de la "modernidad líquida" (Zygmunt Bauman), sometida a viajar entre lo creativo y lo destructivo, entre el aprendizaje y el olvido; y en la cual, paradójicamente, la individualidad está estrechamente vinculada al "espíritu de la masa":

"En una sociedad de individuos, todos deben ser individuos; en ese sentido, al menos, los miembros de dicha sociedad son cualquier cosa, menos individuales, distintos o únicos. Todo lo contrario: son asombrosamente parecidos, ya que deben seguir la misma estrategia vital y utilizar señas compartidas (reconocibles y legibles) para convencer a otras personas de que así lo hacen. En lo que a la cuestión de la individualidad concierne, no existe posibilidad de elección individual" (Bauman 2006: 28).

3.2. El vídeo de Benny

El microcosmos diegético representado en *El vídeo de Benny*, explora, en cambio, las microestructuras de poder, vigilancia y control atribuibles a la metáfora del panóptico como configuradoras de una identidad compleja, donde las *relaciones sociales* se construyen bajo un contexto social, político e ideológico que reconocemos como extradiegético.

Es decir, la *democratización audiovisual* permite que un amplio número de personas accedan a cámaras de vídeo y fotografía (ya que sus costes son más asequibles) y, por lo tanto, es posible *crear* y/o *manipular* la realidad desde diferentes ámbitos, perspectivas, focos y lugares de producción. Tal y como hemos señalado, estos cambios tecnológicos han influido en los esquemas culturales y en las posibilidades comunicativas. Según Marc Augé:

"Esta sobreabundancia de imágenes utiliza nuestros espacios más íntimos, nuestra vida privada. Bajo este aspecto no sólo resta realidad al mundo exterior (poco dissociable de la imagen propuesta

de él, o, mejor dicho, de las imágenes con las que se substituye), sino que dificulta nuestra relación con los demás" (Augé 2001: 116).

Un chico (Benny), una chica asesinada y unos padres "ausentes", son los personajes que enmarcan un relato caracterizado por la falta de diálogos y componentes verbales, y que nos manifiestan el sentido configurado de toda la película: la comunicación sólo es posible mediante la tecnología. El espectador extradiegético, maneja, pues, varios niveles de información a través de las imágenes que las cámaras graban constantemente en la habitación de Benny. Un espacio metaficcional, cuyos vídeos nos van a ir anunciando las fatalidades posteriores:

- 1) El vídeo de la matanza de un cerdo.
- 2) El vídeo de una chica asesinada por Benny en su habitación.
- 3) El vídeo de los padres deshaciéndose del cadáver y que Benny utiliza para denunciarles por encubrimiento.

El film, así, nos proporciona una *imagen del hombre contemporáneo*, digamos, una *reconstrucción emocional del sujeto* en la que impera, metafóricamente, el microcontrol mediático y la microvigilancia multidireccional. Representa una cartografía del cuerpo "desmaterializado", aquella que participa de la "estética de la desaparición" que extiende sus efectos sobre la percepción humana. En nuestra opinión, el conocimiento que tales imágenes transmiten, funcionan (figuradamente) como una "interfaz" (7), ya que abren nuevas vías de comunicación entre los sistemas humano y tecnológico. Más bien, decíamos, proporcionan estructuras comunicativas que, según Claudia Giannetti, reformulan la visión del mundo, así como sus valores sociales (2002: 28).

4. Conclusión

Enmarcada en los parámetros analíticos que estamos desarrollando aquí, la imagen filmica, tanto en *Brazil* como en *El vídeo de Benny*, se sitúa en un marco de reflexión en el cual hablamos claramente de nuevos "lugares de producción del imaginario del sujeto" (Giannetti 2002: 94).

Con lo dicho anteriormente, resumimos esta idea en tres perspectivas futuras de investigación (en lo que a la metáfora del panóptico se refiere), cuyas lecturas abiertas y plurales girarían en torno a los siguientes puntos de vital interés:

1) El panóptico, tal y como hemos señalado, enlaza con una serie de elementos y escenarios históricos contextuales que consideramos clave para su comprensión. Por ejemplo, a partir del Industrialismo, surgen una serie de *reconstrucciones emocionales, sociales y culturales* elaboradas en un entorno hoy día ineludible: la ciudad. No podemos entender su sentido moderno y contemporáneo si no la constituimos como foco substancial problemático en el que despliegan su vida los actores sociales.

2) Los cambios tecnológicos vinculados al *objeto imagen*, han modificado estos esquemas sociales y culturales, sobre todo aquellos que se empapan de la cartografía del yo y del otro. Toda representación icónica supone *simbolizar* un referente mediante *artificios* (fotografía, cine, video...) que lo sustituyen. Podríamos decir, recurriendo a Marc Augé, que el mundo *se ha estrechado* porque la información y las imágenes circulan con tal rapidez que la dimensión de los demás se borra, y el otro puede ser tanto real como imaginario.

3) Los lenguajes artísticos forman parte de un *quehacer* social cimentado hoy plenamente en lo visual y, desde esta perspectiva, nos han permitido imaginarnos, pensarnos y colocarnos en un mundo *teleobjetivado* (término acuñado por Paul Virilio) que está al mismo tiempo cercano y lejano, opaco y transparente. Debido a toda esta multidiversidad, la antropología arte y audiovisual utiliza el documento fílmico (entre otros) para analizar y realizar descripciones interpretativas de los *imaginarios sociales*, así

como de las inquietudes y preocupaciones humanas.

Notas

1. A partir de principios del siglo XX, sin embargo, empiezan a surgir diferentes campos del saber que cuestionan estas teorías, enfrentadas en cierta manera con el positivismo decimonónico, cuyo código "naturalista" participaba de una cultura basada en objetivar y clasificar el mundo visible. Destaca, en literatura, las obras de Émile Zola o Balzac, cuyas novelas pretendían desarrollar un conocimiento claramente empírico, centrado en la descripción como reflejo social y, por lo tanto, reflejo de la verdad del mundo. Es ese deseo de capturar lo visible, lo que ha emparentado al cine con la literatura realista, que esconde sus artificios mediante efectos de *naturalización*. Es decir, lleva a cabo un trabajo específico de transparencia enunciativa.

2. Metafóricas: serían aquellas en las que el signo lingüístico entra en conexión con otros signos ausentes del contexto. Metonimias: el signo lingüístico entra en conexión con otros signos con los que se combina en el contexto. Son signos presentes, con los que le unen relaciones de continuidad.

3. Recordemos en este punto a Lévi-Strauss, cuando subraya la relación entre el significante y significado como principio del pensamiento simbólico: existe un exceso de significante en relación a un significado escaso.

4. Punto de vista en cambio no compartido por aquellos que estudian los fenómenos culturales en relación a los elementos de su propio sistema. La semiótica moderna, pues, sólo quiere ocuparse meramente del discurso como mensaje portador de información: "La teoría estructuralista, trata las obras culturales (lengua, mitos y obras de arte) como estructuras estructuradas sin sujeto estructurante que, como la lengua saussuriana, son realizaciones históricas particulares y por lo tanto han de ser descifradas como tales, pero sin ninguna referencia a las condiciones económicas o sociales de la producción de la obra o de los productores de la obra" (Bourdieu 1997: 55).

5. Para el novelista y semiólogo Umberto Eco, toda obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, ya que conviven una pluralidad de significados en un solo significante. En ciertas obras contemporáneas, esta ambigüedad se haya manifiestamente intencionada, buscada y positivamente valorada. En su libro *Obra abierta* (1964), Eco recalca la presencia de estructuras formales determinadas por una voluntad creadora pero que, sin embargo, permiten un alto grado de aperturas y de intervención activa del espectador.

6. Véase a este respecto el punto III. *Síntesis de la lectura efectuada sobre El proceso*, en Demetrio E. Brisset Martín, "El poder del cine", *Gazeta de Antropología*, nº 24, 2008:
http://www.ugr.es/~pwlac/G24_01Demetrio_Brisset_Martin.html

7. La "interfaz" es un elemento "intermediario" que se basa en un "traductor" o un programa que transformaría las informaciones transmitidas en un lenguaje simbólico al lenguaje del ordenador en código binario (Giannetti 2002: 25).

Bibliografía

Augé, Marc

2001 *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona, Gedisa.

Bauman, Zygmunt

2006 *Vida líquida*. Barcelona, Paidós.

Bermejo Berrós, Jesús

2008 "Relato cinematográfico y participación de espectador", en Mercedes Miguel Borrás, Jesús Bermejo Berrós y Manuel Canga Sosa (coord.), *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid.

Brisset Martín, Demetrio E.

2004 "Antropología visual y análisis fotográfico", *Gazeta de Antropología*, nº 20:

http://www.ugr.es/~pwlac/G20_01DemetrioE_Brisset_Martin.html

2008 "El poder en el cine", *Gazeta de Antropología*, nº 24:

http://www.ugr.es/~pwlac/G24_01Demetrio_Brisset_Martin.html

Bourdieu, Pierre

1997 *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.

Campbell, Federico

2009 "Memoria de la fotografía y memoria de la literatura", en Ferdinando Scianna y Antonio Ansón (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Madrid, Ministerio de Cultura.

Cano de Gardoqui, José Luis

2008 "Reflexiones sobre la construcción de la doble condición del espectador de cine a la luz de una teoría estética del cine", en Mercedes Miguel Borrás, Jesús Bermejo Berrós y Manuel Canga Sosa (coord.), *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid.

Foucault, Michel

1982 "El sujeto y el poder", en Brian Wallis (ed.), *El arte después de la modernidad (nuevos planteamientos en torno a la representación)*. Madrid, Editorial Akal, 2001.

1998 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI.

1994 "Espacios diferentes", en *Toponimias, ocho ideas del espacio*. Madrid, Fundación La Caixa.

Giannetti, Claudia

2002 *Estética digital*. Barcelona, Ed. ACC L'Angelot.

Grau Rebollo, Jorge

2005 "Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos", *Gazeta de Antropología*, nº 21:

http://www.ugr.es/~pwlac/G21_03Jorge_Grau_Rebollo.html

Jakobson, Roman

1975 *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.

Llobera, Josep R.

1990 *La identidad de la antropología*. Barcelona, Anagrama .

Martín Arias, Luis

2008 "¿Inventaron el cine los hermanos Lumière?", en Mercedes Miguel Borrás, Jesús Bermejo Berrós y Manuel Canga Sosa (coord.), *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid.

Miguel Borrás, Mercedes

2008 "La poética del cine", en Mercedes Miguel Borrás, Jesús Bermejo Berrós y Manuel Canga Sosa (coord.), *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid.

Morales Morante, Luis Fernando

2009 "El montaje como herramienta de construcción de sentido", *Área Abierta*, nº 24.

Sanmartín, Ricardo

2005 *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte*. Madrid, Trotta.

Whitaker, Reg

1999 *El fin de la privacidad. Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*. Barcelona, Paidós.

Zunzunegui, Santos

1996 *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós.

Recibido: 20 julio 2010 | Aceptado: 30 noviembre 2010 | Publicado: 2010-12

