

La interfaz del sentido. La pantalla filmica entre las demás pantallas

Palao Errando, José Antonio (2024)

Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte

El triunfo de *Todo a la vez en todas partes* en los Oscars de 2023 se alza como un interesante evento en el devenir del cine comercial contemporáneo. El reconocimiento como Mejor Película concedido al filme de los Daniels, un éxito también en taquilla, la consagró como la primera del género de ciencia-ficción en conseguirlo. Además de por otras seis estatuillas (de once nominaciones), el hecho de premiar a la tragicomedia de A24 puede interpretarse como el definitivo gesto de rendición que el núcleo de la dominante industria cinematográfica de Estados Unidos dedica a la narración postclásica. Porque *Todo a la vez en todas partes* no es precisamente una película clásica. El filme se sirve de una lógica narrativa fragmentada (el protagonismo coral multiplicado además por la existencia de universos paralelos en la disparatada diégesis), de una narración altamente autoconsciente (como las alusiones explícitas al estatus de estrella cinematográfica de Michelle Yeoh) y de una retórica visual desinhibida en su hipermediación (caso de la relación de aspecto cambiante que refuerza las citas cinéfilas al cine de artes marciales) para generar una experiencia espectral aparentemente fragmentada y confusa, pero orientada en última instancia al disfrute irónico, y sin ambigüedades, de unos espectadores inmersos en la era de la multipantalla.

Este filme es uno de los muchos comentados en *La interfaz del sentido. La pantalla filmica entre las demás pantallas*, ensayo en el que José Antonio Palao Errando plantea una carta de navegación a través de las procelosas aguas del audiovisual contemporáneo fruto de una carrera investigadora dedicada al estudio de sus derivas. Ante el tempestuoso panorama de la cultura visual occidental de las últimas tres décadas, el autor propone evaluar el discurso del cine mainstream de esta época como el despliegue de una estrategia de conservación de lo filmico ante la amenaza de una pérdida de protagonismo frente a las otras pantallas digitales. Así, frente al caos de la emisión televisiva en directo y lo fragmentado de la navegación hipertextual, el cine se postula como *la interfaz del sentido* por ser «el dispositivo capaz de dotar de sentido las imágenes desencadenadas, de dotar de trama, sintaxis y dimensión textual a lo simplemente registrado o

emitido» (21). Esta (auto)reivindicación como el medio apaciguador de la ambigüedad —un *tíc* rastreable hasta la icononidad occidental, como el propio autor argumentaba en un ensayo previo (Palao Errando, 2004)—, presenta al cine como dispositivo fiable para que el espectador medio pueda entender el mundo gracias a una alianza instrumental con las herramientas del Modelo de Representación Institucional (linealidad-causalidad-rácor) para persuadir a los espectadores de ello. Con una metodología desacomplejada, que cruza apuntes culturalistas con herramientas formalistas, el ensayo atiende a los cambios asumidos por el mainstream filmico en su respuesta y a la potencia simbólica del discurso competitivo del cine con respecto al resto de pantallas que le acechan desde el siglo pasado.

El volumen está dividido en cuatro partes precedidas de una sucinta introducción. En ella se apunta a algunas de las causas del postclasicismo filmico —injerencia de las maneras del *broadcasting*, cambio de agenda de la ficción cinematográfica con la entrada en la era de la sociedad de la información— y se abunda sobre la obsesión de la industria filmica comercial en responder y expandir sus límites expresivos para abarcar las virtudes de los nuevos competidores virtuales: interactividad, navegación hipertextual, la parcialidad hacia la dramatización basada en hechos reales de eventos ya retransmitidos y la espectacularidad del artificio visual de síntesis. El contraataque cinematográfico a esta competencia multipantalla viene marcado, según Palao Errando, por una batería de recursos estético-narrativos de entre los que sobresalen dos conceptos de cuño propio: el *hiperencuadre* (el espacio filmográfico como receptáculo de todas sus rivales mediante *mise en abyme*) y el *hiperrelato* (juegos con la deconstrucción aparente de la linealidad narrativa y con la proliferación de tramas multi-protagonista). Es mediante ellos con los que «el cine postclásico viene a postularse, para proteger su valor diferencia, como la pantalla que es capaz de albergar el sentido, entendido como encauzamiento del deseo (narrativo y enunciativo), frente a las pantallas que parecen poder ofrecer información (datos, herramientas, accesos) y goces (lúdicos, sociales, sexuales)» (p. 26).

La primera parte del volumen, consagrada a los fundamentos estilísticos del cine postclásico, cuenta con seis capítulos que abordan algunas de las tendencias principales del audiovisual de nuestros días. Estas van desde la (omni)potencia del encuadre y el realismo como garante de credulidad del *thriller*, a la ubicua *mise en abyme* intermediática —aquella en la que la pantalla filmica alberga a otras—, pasando tam-

bién por la dependencia de los núcleos frente a las catálisis en el desarrollo dramático o la querencia por las paradojas temporales y los focalizadores amnésicos. Todos estos rasgos ayudan a generar un retrato robot del filme postclásico. Partiendo de este, la segunda («Los casos»), tercera («Las escrituras») y cuarta parte («Los gestos») se centran en algunos de los sospechosos habituales del postclasicismo filmico. Así, las obras del tándem González Iñárritu y Arriaga, de Kathryn Bigelow o Charlie Brooker, pero también el cine de Nacho Vigalondo, Alfonso Cuarón, Quentin Tarantino o las Wachowskis, se alzan como casos de estudios ejemplares de los rasgos identificados en la parte primera. Estos análisis resultan especialmente apreciables para estudiantes y para docentes por el uso de cintas bien conocidas del cine estadounidense —la filmografía del citado Tarantino, pero también ejemplos sobresalientes de las obras de Christopher Nolan, de Steven Spielberg o del televisivo Chris Carter (estos últimos en los dos apéndices del volumen)—, pero también títulos menos conocidos pertenecientes a la cinematografía global. En este sentido, la inclusión de títulos menos populares —caso de *Open Windows* (Nacho Vigalondo, 2014) o *La insólita reunión de los nueve Ricardo Zacarías* (Colectivo Juan de Madre, 2012), entre otros— da cuenta de la extensión del modo postclásico en la esfera global, pero también de la dedicación del autor en el muestreo activo de títulos heterogéneos (en cuanto a diversa autoría y origen) para el corpus.

Puntualmente aderezado con capturas a color (raro placer en el panorama editorial patrio) y por una elocuente prosa que no escatima en avisos para na-

vegantes —«La pantalla filmica solo podrá postularse como interfaz del sentido si acepta que este no es el centro ni el alma de ningún modo» (253)—, el libro supone una valiosa aportación al estudio del cine postclásico global desde una sensibilidad distinta a la dominante anglosajona que suele albergar este tipo de ensayos (Willemsen y Kiss, 2022; Thanouli, 2024). Lo estimulante de su lectura —tanto por los casos de estudio cinematográficos, literarios y televisivos, como por las cuestiones planteadas— empuja a recoger el testigo ofrecido y, así, tratar de continuar hilando fino en el análisis riguroso de las formas audiovisuales de nuestros días.

Referencias bibliográficas

- Palao Errando, J. A. (2004). *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Thanouli, E. (2024). *A Guide to Post-Classical Narration. The Future of Film Storytelling*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Willemsen, S. y Kiss, M. (2022). *Puzzling Stories: The Aesthetic Appeal of Cognitive Challenge in Film, Television and Literature*. Oxford y Nueva York: Berghahn Books.

Antonio Loriguillo-López
Universitat Jaume I