

**EI**

**ANÁLISIS**

**CINEMATOGRAFICO**



**Jacques Aumont**

**Michel Marie**



**la marca**  
editora

Título original	<i>L'analyse des films</i>
Edición original	© Armand Colin, Malakoff, 2004, 2015 Armand Colin is a trademark of Dunod Editeur 11, rue Paul Bert, 92240, Malakoff.
Título en español	<i>El análisis cinematográfico</i>
Traducción al español	Víctor Goldstein
Autor	Jacques Aumont y Michel Marie
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Coordinación editorial	Luciano Páez y Francisco Gorostiaga
Corrección	Mónica Campos
Maquetación	Brenda Wainer
Tapa	Luciano Páez y Francisco Gorostiaga
Foto de tapa	Shutterstock
Editorial	<b>la marca editora</b>
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel	(54-11) 4 552-3834
E-mail	lme@lamarcaeditora.com
W <sup>3</sup>	www.lamarcaeditora.com
Libro de edición	Argentina
Taller	Buenos Aires Print
Impreso en	Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires
ISBN	978-950-889-344-4
Fecha de impresión	Enero de 2020
Depósito de ley	11.723
©	<b>la marca editora</b>

Aumont, Jacques

*El análisis cinematográfico* / Jacques Aumont ; Michel Marie. - 1a ed .

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2019.

328 p. ; 22 x 15 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)

Traducción de Víctor Goldstein.

ISBN 978-950-889-344-4

1. Análisis Cinematográfico. 2. Films. 3. Cinematografía. I. Marie, Michel. II. Goldstein, Víctor, trad. III. Título.

CDD 791.4301

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

**Prefacio** ..... 11

**Capítulo 1. El proceder analítico** ..... 15

1. Análisis y otros discursos sobre el film ..... 15

    1.1 Discursos sobre el film, discursos sobre el cine ..... 15

    1.2 Análisis y crítica ..... 18

    1.3 Análisis y teoría ..... 20

2. ¿Quién analiza las películas? ..... 22

    2.1 Democracia del análisis ..... 22

    2.2 El análisis como práctica especializada ..... 23

3. Efectos y objetivos del análisis ..... 25

    3.1 La comprensión del film ..... 26

    3.2 El análisis como revelador ..... 29

    3.3 Cuestiones de teoría y de estilística ..... 31

    3.4 El análisis como práctica propia ..... 33

4. Conclusión: para una definición del análisis cinematográfico ..... 35

**Capítulo 2. Objetos analizables, instrumentos del análisis** ..... 39

1. Dimensión y tipo de objetos ..... 39

    1.1 El fragmento: ambigüedades de una noción ..... 40

    1.2 Secuencia y segmento ..... 43

    1.3 El análisis en plural ..... 49

    1.4 Imagen, relato y objeto del análisis ..... 51

    1.5 Dimensión del análisis ..... 52

2. Instrumentos ‘técnicos’ ..... 54

    2.1 Visión, transcripción, análisis ..... 54

    2.2 El *découpage*: una herramienta descriptiva ..... 57

    2.3 Las ‘herramientas’ ..... 63

    2.4 La cuestión de la cita ..... 70

    2.5 El ‘paratexto’: instrumentos externos ..... 74

3. La cuestión de la descripción ..... 77

<b>Capítulo 3. El análisis del hecho narrativo</b>	<b>81</b>
1. La historia y sus repercusiones.....	81
1.1 La importancia de la historia.....	81
1.2 Historia, ficción, verosimilitud.....	85
1.3 Personajes, acciones, caracteres.....	88
1.4 Ética e ideología.....	94
2. El relato: perspectivas narratológicas y retóricas.....	98
2.1 Los elementos del relato: la tentativa estructural.....	98
2.2 El análisis semántico y los tipos de relato.....	102
2.3 ¿Por qué analizar el comienzo de un film?.....	106
2.4 Relato en imágenes, voz narrativa, identificación.....	109
2.5 La relación del film con su espectador.....	117
2.6 La cuestión de la ficción (y de sus márgenes).....	118
<b>Capítulo 4. Un medio visual y sonoro</b>	<b>125</b>
1. El análisis de la imagen fílmica.....	125
1.1 La imagen como <i>analogon</i> visual.....	126
1.2 La imagen como poseedora de sentido.....	130
1.3 Potencias de la imagen.....	141
2. El análisis de la banda sonora.....	148
2.1 La noción de banda sonora y sus límites.....	148
2.2 El análisis de la música cinematográfica.....	151
2.3 El análisis de los sonidos realistas (ruidos, atmósferas, palabras).....	153
2.4 Los diálogos y la cuestión de la voz.....	155
<b>Capítulo 5. Breve historia del análisis</b>	<b>161</b>
1. Las escuelas de cine y la crítica cinematográfica como crisoles del análisis.....	161
1.1 Los primeros análisis de cineastas docentes: S. M. Eisenstein.....	161
1.2 Bazin y las fichas filmográficas de los cineclubs.....	167
1.3 La política de los autores y el análisis interpretativo.....	171
2. El análisis textual y la imagen congelada.....	173
2.1 El análisis cinematográfico textual y el estructuralismo.....	173
2.2 La imagen congelada.....	176
3. Los analistas postestructuralistas.....	179
3.1 Cine y psicoanálisis.....	179
3.2 Los estudios de género ( <i>gender studies</i> ).....	183
3.3 El análisis figural.....	189
4. Otras tendencias actuales.....	198

4.1 Sociología de la creación .....	198
4.2 Análisis ‘culturales’ .....	205
5. Las colecciones monográficas y el análisis por la película .....	211
5.1 Colecciones monográficas .....	211
5.2 El análisis por la película .....	216
<b>Capítulo 6. Análisis cinematográfico e historia del cine</b> .....	<b>221</b>
1. La nueva sensibilidad a la historia desde los años ochenta .....	221
1.1 Descrédito de la historia y crepúsculo de las grandes historias nacionales .....	221
1.2 El retorno a las fuentes .....	222
1.3 Mutaciones culturales y patrimonio .....	223
2. El análisis al servicio de la historia del cine .....	225
2.1 El análisis de vastos corpus, hacia una descripción de los estilos históricos .....	226
2.2 El análisis de películas sobresalientes: cómo cada época define sus obras maestras.....	243
3. Análisis e historia de las sociedades.....	247
3.1 Roma, ciudad abierta (1945), o Roberto Rossellini testigo de la resistencia italiana ..	248
3.2 Noche y niebla (Alain Resnais, 1955), una película en la historia.....	251
3.3 Las imágenes de archivos frente a la historia .....	254
4. La Historia al servicio del análisis .....	256
4.1 El contexto de producción y de recepción: el ejemplo de las <i>Aventures de Till l’Espiegle</i> (1956) de Gérard Philipe.....	256
4.2 Los análisis genéticos.....	258
<b>Capítulo 7. Alcance del análisis</b> .....	<b>265</b>
1. Los objetivos del análisis .....	265
1.1 El objetivo cultural y la elección del objeto.....	265
1.2 Análisis y teoría (continuación).....	268
2. ¿Qué vale un análisis?.....	274
2.1 Los criterios externos.....	274
2.2 Los criterios internos.....	277
2.3 Comparar análisis .....	280
3. Los fines (y el fin) del análisis .....	283
3.1 La cuestión de la interpretación.....	283
3.2 El placer del análisis .....	287
3.3 Análisis terminado, análisis interminable.....	290

Referencias bibliográficas .....	293
Índice de las nociones .....	311
Índice de las películas .....	317

la marca  
editora

## Prefacio

La primera edición de este libro apareció en 1988. Los estudios cinematográficos, introducidos en la universidad unos veinte años antes, habían encontrado allí su lugar. Los programas de estudios estaban en vías de volverse semejantes a aquellos de las otras disciplinas humanas y sociales, a pesar de su poca antigüedad y la ausencia de una sedimentación como la que caracterizaba a los estudios literarios. La definición de los contenidos de esta enseñanza se hallaban en el orden del día. ¿Había que alinearlos en una disciplina, la historia, la historia del arte, la sociología, la psicología, la semiología? ¿Había que copiar los estudios literarios (que no funcionan en ese modo disciplinario)? ¿Había que inventar, para este objeto nuevo en la universidad, maneras de recortar el campo del saber y de la experiencia que reflejaran su novedad? En estos debates, que nunca cesaron realmente, el análisis cinematográfico desempeñaba un papel importante, como *el momento concreto por excelencia* en el estudio del cine, aquel que, disciplinas o no, abordajes singulares o no, estaría siempre presente. Era lógico consagrarle un libro de puesta a punto, que se esforzara por inventariar los abordajes importantes entonces practicados.

Un cuarto de siglo más tarde, mucho ha cambiado. Los estudios sobre el cine se convirtieron en un componente esencial de los sectores ‘humanistas’ de la universidad, sectores que a su vez se redefinieron en gran medida, en detrimento de aprendizajes antaño cruciales como aquellos de las lenguas antiguas. No está dentro de nuestro propósito analizar esa evolución de la disciplina ‘estudios cinematográficos’, sino solamente observar que, cualesquiera que fuesen las elecciones operadas, la del análisis cinematográfico es una enseñanza a la que jamás se ha renunciado. Sus razones son evidentes: es el momento en que uno verdaderamente se enfrenta con el film, con su materia y su textura íntimas, y que además permite reflexionar tanto en su producción como en su recepción.

No obstante, si el análisis cinematográfico siguió siendo una piedra angular de los programas de estudios de cine, las discusiones a su respecto adoptaron otro cariz. A fines de los años ochenta, los debates teóricos –alrededor de la

semiología del cine, y luego del papel que podía desempeñar en ella la teoría psicoanalítica— comenzaban a aflojar, ya que había llegado el momento de un claro reflujó del apetito por ‘grandes teorías’ que había marcado los años setenta. De todas partes llovían las críticas sobre la semiología, acusada de abstracción, de arbitrariedad y de muchos otros males. El análisis cinematográfico, nacido en buena parte a la sombra de esta empresa, era también uno de los lugares donde se desarrollaba esa discusión, de la que solo podíamos dar cuenta —y tomar partido. Por eso, al lado de capítulos con un título más neutro (“Análisis del relato”, “Análisis de la imagen y el sonido”), nuestro libro incluía uno consagrado enteramente al análisis textual (bajo un título revelador: “El análisis textual: un modelo controversial”), y otro a “Psicoanálisis y análisis cinematográfico”.

No se trata para nosotros de criticar esa elección, que tenía sus razones y daba cuenta tanto como fuera posible de una situación de transición. Pero en los años 2010 la cuestión del análisis ya no puede plantearse de la misma manera, puesto que su campo de referencia (los estudios cinematográficos) ya no tiene la misma configuración. Para abreviar, en la actualidad se plantean dos grandes cuestiones a estos estudios: 1º, ¿deben situarse bajo el ala de investigaciones más generales (sean o no reconocidas como disciplinas académicas)?; 2º, ¿qué lugar se le debe dar a lo que se llama con un término vago ‘la práctica’? Efectivamente, las respuestas dadas son muy variables en el espacio y en el tiempo. La historia —que entretanto se (re)convirtió en la disciplina reina (por lo menos en cuanto a sus efectivos) de las ciencias humanas y sociales— hizo su aparición en todos los planes de estudios, de lo cual no cabe sino felicitar: en cuanto a la economía, ella casi siempre tuvo un lugar, pero siempre singular. Otras disciplinas, como la antropología, la sociología, la estética o la ‘historia del arte’, están a veces representadas, pero no siempre y no en todas partes. En cambio, abordajes particulares (la cuestión de lo figural, los estudios sobre el *género*) tienen en ciertos programas un lugar importante. En pocas palabras, no existe un consenso sobre el arraigo teórico de los estudios de cine, y esto refleja el período actual, donde no se presenta ya un corpus teórico dominante como pudo serlo la semiología. Por último, tratándose de la práctica, también ella es encarada de manera diversa según los lugares, pero lo que impacta es que casi nunca es pensada en relación con la reflexión abstracta; algunos departamentos universitarios permiten que los estudiantes realicen pequeños films, o se familiaricen con el montaje, y el acceso a la práctica de realización se ha vuelto mucho más sencillo y asequible gracias a las nuevas técnicas digitales. Pero esas enseñanzas son dadas de

manera autónoma, como si tuvieran un fin en sí mismas, reforzando un poco más el mito de la creación en el que sucumben tantos estudiantes.

En este cuadro (demasiado somero), ¿qué parte corresponde al análisis cinematográfico? Es casi omnipresente, lo hemos dicho, pero la concepción que uno se hace de él es variable; peor, a menudo es practicado sin que uno tenga una concepción muy clara de él: se hacen análisis porque es cómodo pedagógicamente mirar y comentar fragmentos de películas, pero sin preguntarse demasiado lo que eso puede aportar en cuanto a profundidad. De hecho, si se trata únicamente de añadir algunos comentarios cinematográficos, por sutiles e interesantes que sean, a los comentarios existentes, la empresa no es de un gran alcance intelectual. Nosotros pensamos que el análisis cinematográfico es un momento práctico y concreto, pero que adquiere todo su sentido si desemboca en una reflexión general que supere el caso particular que se ha analizado. Esto era evidente mientras el análisis se presentaba como la puesta en marcha o la experimentación de 'grandes teorías'; ya no lo es, y la ambición principal de esta nueva edición es recordarlo, exponiendo algunas de las direcciones en las cuales el análisis puede tener un alcance intelectual general.

En cuanto a lo esencial, hemos agrupado nuestras observaciones alrededor de tres grandes polos: el estudio de los relatos, de las ficciones y de su destinatario; el estudio de las imágenes y de los sonidos; la historia. En cada una de estas direcciones nos esforzamos por evaluar lo que se jugó durante el medio siglo de existencia de los estudios universitarios sobre el cine, desde la fase teórica hasta la fase actual, más difusa. Nuestro libro también comprende un capítulo que bosqueja una historia de las concepciones y de las prácticas sucesivas del análisis. Por último, los dos capítulos introductorios y el capítulo final intentan poner ese conjunto en perspectiva, preguntándose respectivamente qué es el gesto analítico, a qué objetos puede aplicarse y cuál es su valor. En esta nueva versión no hemos privilegiado ningún abordaje, y nos hemos esforzado, al contrario, por permanecer lo más objetivos que nos resultaba posible, tratando de no olvidar ninguno importante.

En cambio, una cosa no ha cambiado, y tratamos de reafirmarla: no existe, nunca existió y probablemente jamás exista un método general que permita analizar cualquier film, y mucho menos una *tabla* universal que se podría aplicar a toda película indiferentemente. Esto no significa que uno esté condenado a reinventarlo todo cada vez (si ese fuera el caso, nuestra obra prácticamente no tendría razón de ser). En efecto, hay principios generales (que a menudo son prescripciones epistemológicas y metodológicas de

gran alcance que exceden el mero caso del análisis cinematográfico). Por otra parte, existen algunas obras, matizadas y prudentes, que dan algunos consejos de orden general (por ejemplo Bordwell y Thompson [1979, 2013] y Jullier [2012 y 2015]), y cada vez que sea posible, nosotros mismos no nos privaremos de subrayar esos puntos de método y de dar las indicaciones más concretas posibles. Sin embargo, no es el objetivo principal de este libro, que sobre todo apunta a decir por qué se puede abordar un análisis cinematográfico, por qué esto fue emprendido con tanta frecuencia desde hace cincuenta años y qué importancia tuvo en la comprensión del cine. Por eso, más que tratar de dar recetas o consejos para el análisis, sobre todo escogimos comentar análisis existentes, y tratar de recoger sus lecciones.

la marca  
editora

# Capítulo 1

## *El proceder analítico*

La palabra ‘análisis’ designa una actividad intelectual trivial, consistente en comprender algo dado remontando a sus elementos constitutivos y a sus reglas de constitución. Puede hablarse de análisis en campos tan diversos como las matemáticas, la química, la biología, la fisiología, la anatomía, la gramática, la filosofía, la estrategia, o muy simplemente la vida cotidiana. Si la bañadera pierde, encontraremos la causa verificando los elementos de la plomería, es decir, mediante un análisis (rudimentario); si la azalea de la maceta se niega a crecer, la razón de esto será más delicada de determinar, pero nuestra actitud más razonable también será analizar las causas posibles; y si uno de nuestros amigos nos parece insoportable, el análisis —aunque en esta circunstancia es más aleatorio— todavía puede ayudarnos a saber por qué.

El análisis cinematográfico se emparenta con todas esas prácticas analíticas, aquellas de las ciencias de la Tierra y del cuerpo humano, aquellas de las disciplinas abstractas o de las ciencias sociales, y también aquellas de lo cotidiano, pero difiere profundamente de ellas, porque lo que ella trata es una obra del espíritu, es decir, un producto artificial, imaginado por seres humanos y destinado a otros seres humanos. Se parece más al análisis del carácter difícil de nuestro amigo que al de la plomería, porque aquí se trata de comprender algo que tiene su propia racionalidad exterior a nosotros y que es *a priori* desconocida. Pero analizar es siempre descomponer de una manera significativa, y la primera definición de la “actitud analítica” es que *produce el tratamiento intelectual de un todo, definiendo en él elementos interdependientes y tratando de comprender sus relaciones.*

### **1. Análisis y otros discursos sobre el film**

#### **1.1 Discursos sobre el film, discursos sobre el cine**

Para definir el análisis cinematográfico y delimitar su alcance hay que recordar que no es lo mismo hablar de *film* y hablar de *cine*. Lo que se llama

‘cine’ cubre un conjunto variable de técnicas, de prácticas y de productos, pero es siempre la producción y la difusión de obras hechas de imágenes en movimiento y de sonidos, visibles en condiciones particulares; además, esas obras son a menudo consideradas como dependientes de un arte (el arte cinematográfico) o más bien de un medio de expresión (el cine). Un film es una manifestación unitaria de ese medio, y no es posible dar una determinación más precisa —ya que la variedad de las películas existentes y potenciales es infinita— del recuerdo de las vacaciones a la superproducción industrial pasando por las películas independientes, las películas de artistas, los documentales, las películas etnográficas, las películas publicitarias y de empresa, los videoclips, etc. Si en su dispositivo, en su economía y en sus públicos el cine conoció fuertes variaciones históricas y geográficas, al tiempo que conservaba bastantes rasgos constantes para seguir siendo ‘el cine’, es imposible decir nada comparable de un film, que siempre es infinitamente particular. “El análisis cinematográfico, por lo tanto, es el análisis de lo singular”: existen métodos más o menos generalizables, problemas recurrentes, formas canónicas, pero cada obra los pone en juego a su propia manera; en el análisis siempre hay una parte imprevisible y una parte de invención: hasta los análisis que consideran varios films (por ejemplo para estudiar un género, un período, un estilo) deben confrontarse con esa “unicidad de la obra” que hace que puede pertenecer a un conjunto, pero nunca se reduce a las características de ese conjunto (sobre el ejemplo de la obra de Truffaut, véase Lefebvre, 2013).

Desde que los estudios sobre el cine hicieron su entrada en la universidad, a fines de los años sesenta, se propusieron numerosos procedimientos de análisis cinematográfico. No obstante, el análisis es una actividad normal y espontánea para todo espectador de cine. Existe un consumo irreflexivo de las obras cinematográficas, que se contenta con experimentar sus efectos sin traducirlos en palabras. Pero, la mayoría del tiempo, ni siquiera el simple espectador se queda en eso. La discusión a la salida del cine es una práctica banal y casi obligada; ahora bien, incluso si se mantiene en comprobaciones superficiales, ya es un gesto de reflexión sobre lo que se recibió, que puede prolongarse a través de la confrontación de puntos de vista diversos, poniendo de manifiesto aspectos diferentes de la película. En este campo del ‘análisis’ espontáneo cada uno se enfrenta con sus hábitos mentales, y el deseo de comprender lo que nos ocurre es desigual, pero nunca nulo.

El análisis deja de estar librado al simple sentido común cuando se otorga un procedimiento. La primera cuestión, en consecuencia, no es tanto saber hasta dónde puede llegar el análisis como *de dónde puede partir*. No hay razones *a priori*

para dejar de complicar un análisis, y siempre es posible querer llegar más lejos; como todas las obras del espíritu, una película se presta a eso, y una de las ideas que no cesaremos de encontrar en esta obra es que “un film es un reservorio casi inagotable de significaciones y de emociones”. En cambio, no existe una infinidad de abordajes posibles, y estos pueden reducirse a algunos grandes tipos, en función de divisiones elementales, retomando operaciones mentales reconocidas desde hace largo tiempo. Uno puede interesarse en un film por “lo que narra” (= formulación simbólica de una experiencia del mundo por el sesgo de la ficción y del documento), o por “la manera en que lo narra y lo muestra” (= sustancia y organización del significante filmico): esa es la primera gran división, y en los trabajos de investigación sobre el film es muy desigual, ya que la gran mayoría de los trabajos recae en el segundo aspecto (formal). La situación está en vías de evolucionar, y ahora se producen más análisis de contenido (por ejemplo a partir de puntos de vista sociológicos o ideológicos, como el campo bastante activo de los *gender studies*), pero siguen siendo todavía minoritarios; sobre todo, en ocasiones es difícil, en estos abordajes, saber si uno realmente se enfrenta con el análisis *de un film*, y no solamente de su guión.

Otra gran división, que abarca la precedente, pero no se superpone a ella, consiste en distinguir “análisis intrínseco” y “análisis extrínseco”. Se puede considerar una película determinada, ya sea en sí misma y por sí misma, ya desde puntos de vista más amplios: desde el punto de vista de la Historia, o de teorías psicológicas, o de proposiciones sociológicas, etc. En el segundo caso, se privilegiará en la película los elementos que responden a un cuestionamiento, implícito o explícito, cuyo origen está en la problemática general de la que se parte; en el primer caso, las partes constitutivas y los aspectos del film serán tratados de manera más igualitaria y, sobre todo, su determinación no estará sometida a enunciados previos. No obstante, esta diferencia de principio a veces es baja, y existen numerosos casos fronterizos donde se pasa de una a otra posición de manera reversible. Por ejemplo, cuando estudió el cine italiano de la posguerra, el historiador Pierre Sorlin emitió la hipótesis de que “los cineastas no ven el campo, este no es perceptible para ellos, no logran captarlo sino por trazos periféricos o transitivos (lo que pasa a través)”, y añadió que “es esa ceguera la que interesa al historiador de las sociedades por lo que le enseña del medio productivo de películas en la Italia de 1942” (Sorlin, 1977; *cf.* cap. 6)<sup>1</sup>. Esta es una proposición que excede

1 Salvo indicación en contrario, todas las traducciones de las citas textuales son del traductor de la presente obra. [N. del T.]

a todo film particular, pero que no puede respaldarse analíticamente sino detectando en las películas indicios que pueden proceder tanto del guión como de la imagen (y de la banda sonora), tanto del decorado como del encuadre y del montaje, y que tienden a apuntalar esta tesis. (Un problema es entonces saber si el investigador realmente demuestra su tesis por el análisis de ciertos films, y si otros que no tomó en cuenta no habrían arrojado otras conclusiones).

## 1.2 Análisis y crítica

Si el análisis es una práctica difundida, otro tanto ocurre con la crítica, singularmente en Francia, donde la cinefilia desde hace tiempo ha pasado a las costumbres culturales. No hay en Francia más especialistas del cine que en la mayoría de los países ricos, pero el nivel de conocimiento del cine, y sobre todo la posibilidad de ver de manera permanente numerosas y variadas películas (inclusive películas antiguas), son allí superiores a la mayoría de los países. Ciertamente, el discurso crítico es el discurso más frecuente sobre films, si se incluye no solo el de los críticos profesionales que trabajan en revistas mensuales (de los *Cahiers du cinéma* y *Positif* a revistas más recientes como *Première* o *Sofilm*), o el de los periodistas que redactan críticas regulares en semanarios y periódicos, sino también de todos los críticos ocasionales (el cine es en la actualidad comentado por el que quiera, entre otros lugares en Internet, donde se convirtió en un objeto social muy compartido).

Hay enormes diferencias entre todas estas críticas en términos de cultura general y de cultura especializada, de acuidad perceptiva, de exigencia intelectual y de capacidad para verbalizar las ideas, pero la actividad crítica siempre tiene los mismos objetivos principales. Criticar un film es por un lado “explicarlo”, y por el otro “evaluarlo”, y es por la proporción variable de estos dos objetivos como se diferencian las críticas; en los periódicos y semanarios, la crítica a menudo es evaluativa (a veces reducida a la fase más elemental: me gusta/no me gusta), y raramente explicativa, contentándose en general con ser descriptiva (lo que no está tan mal si la descripción es exacta). A esos dos objetivos hay que añadir otros dos, que no dependen realmente de la crítica en el sentido fuerte de la palabra (tal como la ilustraron grandes críticos como Walter Benjamin, Roland Barthes o André Bazin), pero también son importantes: la crítica “informa” y “promueve”. Informar es dar al espectador elementos útiles para la buena apreciación de la película: pero esto también puede significar escoger hablar de tal película antes que de tal

otra (fenómeno sensible en los informes de festivales), lo que rápidamente se convierte en una actividad promocional, así fuera por la negativa (a aquello de lo cual la crítica no habla le cuesta trabajo existir socialmente).

En consecuencia, la crítica se divide en dos grandes tipos de funciones: funciones sociales y funciones propiamente analíticas. Las primeras desempeñan cierto papel en la economía del cine, junto a la publicidad; esta última sigue siendo, de lejos, el instrumento más importante de promoción de las películas, y las grandes producciones internacionales garantizan su visibilidad esencialmente gracias a campañas publicitarias masivas, emprendidas con una anticipación de meses, del afiche en el metro al reportaje público en los rodajes y a los anuncios en Internet. No obstante, desde la presentación de las películas en festivales, y todavía más en su estreno en sala, las repercusiones críticas desempeñan un papel no desdeñable. Ese papel tiende a hacer de la crítica un instrumento grosero, brutalmente cuantitativo (cantidad de medios que hablan de un film, longitud de los informes) y que exacerba el fenómeno evaluativo (así, de manera caricaturesca, en ciertas secuencias televisadas donde tres críticos ponen notas sobresalientes a los estrenos de la semana y justifican su evaluación en treinta segundos). Estamos lejos de todo ideal crítico, y muy cerca de la publicidad.

Son las otras funciones de la crítica, aquellas que se dirigen a la reflexión más que a los reflejos, las que pueden estar cerca del análisis, y eventualmente conducir a él. Aunque esto no responda más que a una baja proporción de las críticas efectivamente publicadas, cabe imaginar que una crítica ideal implicaría elementos –de ser posible exactos– de “descripción” del film en cuestión (tanto de su ficción como de su presentación), y sobre esa base, de los elementos de “explicación” que permiten comprender el film (es decir, recalquémoslo, no tanto comprender la historia que narra como comprender *el acto cinematográfico* que lo produjo); sobre esta base, el crítico podría dar una apreciación “evaluativa”, para estimar el interés de esta película respecto del medio (o arte) cinematográfico. Pocos críticos saben hacer esto, o tienen el tiempo de hacerlo, y muy a menudo lo que se lee consiste sobre todo en contar un guión (no siempre con exactitud), aderezando esa descripción con observaciones sobre el estilo del film (a menudo guareciéndose tras la existencia de un supuesto estilo de autor). Sin embargo, incluso en ese estado rudimentario, la crítica es un acto analítico: describir es una de sus primeras fases, y, si uno se aplica, puede ser reveladora (véase cap. 2, § 2). Del mismo modo, si bien el crítico pone de manifiesto a menudo de manera excesiva sus propios gustos, el analista no puede abstenerse totalmente de un juicio de

valor sobre lo que analiza; la cuestión se plantea por ejemplo en los análisis de amplios corpus (las películas de *blaxploitation*<sup>2</sup>, las películas militantes, las películas sobre la guerra de 1914 a 1918...), donde se mezclan muchas obras muy desiguales. Uno se verá llevado entonces a preguntarse si hay que tener en cuenta o no esas desigualdades, si hay que dejar constancia y establecer diferencias; la respuesta no está dada por anticipado, y depende del objetivo que uno se haya asignado. Cuando estudiaron el cine francés de los años treinta, Lagny *et al.* (1986) escogieron un corpus compuesto por bastantes ‘bodrios’: ocurre que ellos solo se interesaban muy poco en la evolución del lenguaje cinematográfico y mucho en los síntomas sociales vehiculados por esas películas banales; el proyecto no consistía en rehabilitar obras para convertirlas en nuevos films de repertorio, sino en promover un abordaje diferente de la historia del cine (véase cap. 6, § 2.1).

Por lo tanto, la crítica es una actividad muy distinta del análisis. La crítica apunta a una eficacia inmediata y debe reaccionar rápido; el análisis tiene tiempo para sí, puede escoger sus objetos en la historia de los films y darse el plazo necesario, apunta a una eficacia indirecta. La crítica debe tener en cuenta coerciones mediáticas y económicas fuertes; el análisis depende de instituciones más liberadas de tales coerciones. La crítica raramente tiene la posibilidad de ir al extremo de su empresa (apenas publicada una crítica hay que escribir otra, sobre otra película: el crítico se rectifica raramente, salvo a veces en ocasión de un reestreno...); el análisis está por definición consagrado a ir lo más lejos posible. No obstante, uno y otro, más allá de una oposición de fachada que depende de juegos de ‘imagen’ y de poder, siguen siendo solidariamente “empresas intelectuales, que apuntan a la comprensión y la explicación”, y asumen el riesgo que representa toda hipótesis (en particular *interpretativa*; volveremos sobre esto).

### 1.3 Análisis y teoría

En la otra vertiente, el análisis presenta otras prácticas reflexivas, el de las empresas teóricas que tienen al film como objeto. Durante mucho tiempo se habló de ‘la teoría del cine’, singular abusivo que abarcó proyectos dispares, de las diversas variantes de la semiótica del film (semiología estructural, generativa, semioanálisis, semiopragmática) a las de una antropología no siempre

2 Un movimiento cinematográfico de los años setenta que tenía como protagonista principal a la comunidad afroamericana, y que incluía bandas sonoras de conocidos músicos de la época. [N. del T.]

claramente puesta de manifiesto (de Morin [1956] a la antropología visual de los años 1990-2000), pasando por los numerosos modelos psicológicos aplicados al cine y todos los abordajes ‘culturalistas’ (entre los cuales hay que contar aquellos que acercaron el cine a las otras artes y medios de la imagen).

Desde hace largo tiempo existe una actividad teórica intensa alrededor del cine y del fenómeno fílmico, pero no hay que esperar una teoría unificada ni de uno ni de otro. Desde hace un cuarto de siglo (desde la primera versión de la presente obra), la mayoría de las empresas teóricas ponen de manifiesto su carácter particular, y el hecho de que, al estudiar lo cinematográfico o lo fílmico, no pretenden salir de un abordaje disciplinario bastante estricto. En adelante existen sociólogos que hacen sociología, historiadores que hacen historia, esteticistas que hacen estética, con el cine y con las películas, pero sin salir de su enfoque propio. Cuando Esquenazi (2012) estudia el film negro norteamericano, no es para dar una enésima caracterización estilística, sino para evaluar en sociología su significación respecto del estado de una sociedad (cap. 6, § 2.1); cuando Lindeperg (2007) escribe sobre *Noche y niebla* (Resnais, 1955), su trabajo de historiadora no descuida los aspectos formales del film, pero está centrado a la vez en el acontecimiento histórico (los campos de concentración) y la historia de las películas consagradas a la Shoah (cap. 6, § 3); cuando Didi-Huberman (2012) analiza como filósofo e historiador del arte películas de Pasolini y Wang Bing, lo hace en una perspectiva también particular y específica (¿cómo figurar el pueblo?). Etcétera. Ya no es el momento de la definición de la teoría por el objeto ‘cine’, como pudo ocurrir a comienzos de la enseñanza universitaria del cine, sino de la consideración de un objeto determinado (un film, la obra de un cineasta, un período, un género) por métodos y con nociones que dependen de una teoría determinada.

Por lo tanto, es difícil comparar realmente la actividad “analítica” con la actividad “teórica”, porque esta última es heteróclita, fragmentada en especializaciones más o menos estrechas. El punto común es su arraigo institucional: una y otra se practican casi únicamente en la universidad o en los institutos de investigación y algunas escuelas de arte. Puede decirse también que los abordajes teórico y analítico se parecen en el hecho de que comprenden una gran parte “descriptiva”, no apuntan a dar un modelo general de su objeto y tienen a la vista la posibilidad de una “explicación” de los fenómenos que sigue siendo parcial e hipotética. La principal diferencia radica en el rasgo, ya subrayado, de fuerte individualidad de cada análisis, forzando al analista

más o menos a “reinventar su modelo en cada nuevo análisis”, al tiempo que se le conserva el valor de un posible bosquejo de modelo general o de teoría. Por otra parte, a veces el analista construye una teoría (o un modelo) que solo vale para ciertas obras, como Tortajada (1999) al elaborar a partir de la obra de Rohmer una teoría de la seducción por la ambigüedad, que caracteriza a la vez el pequeño mundo imaginario del cineasta y su relación con el espectador; ella reivindica entonces un vaivén entre lectura “fina y concreta” de las películas y abstracción del modelo.

Tocamos aquí una cuestión de fondo de la metodología del análisis de los films: si el análisis es singular, ¿cuáles son sus procedimientos de validación? Esta singularidad, ¿no corre el riesgo de ser tomada por una idiosincrasia del analista? Siempre puede pensarse que este se preocupará por aclarar sus criterios de pertinencia y de validez, pero si son cada vez *ad hoc*, corre el riesgo de ser poco convincente desde el punto de vista epistemológico. El riesgo, por lo tanto, es desembocar en un relativismo universal, y sobre todo en la idea –bastante extendida– de que existe una infinidad de análisis posibles, todos igualmente válidos y legítimos. Es uno de los puntos más sensibles de la cuestión del análisis: volveremos sobre esto en el último capítulo de esta obra.

## 2. ¿Quién analiza las películas?

### 2.1 Democracia del análisis

Acabamos de insistir en el “carácter esencialmente institucional” del análisis cinematográfico: la mayor parte del tiempo este se desarrolla en una institución consagrada a la investigación más que a la práctica. En algunas escuelas de cine existe una enseñanza de ‘análisis cinematográfico’, pero en general está más cerca de la crítica que del análisis (lo cual es normal, ya que la vocación de futuros cineastas o jefes operadores no es analizar películas, sino producirlas). Podrían mencionarse cosas comparables de la difundida práctica del comentario cinematográfico. Lo decíamos al empezar: todo espectador es un analista en potencia, y esto no se manifiesta en ninguna parte tan bien como en los numerosos blogs más o menos especializados. Con mucha frecuencia allí reina la crítica de evaluación, ya que el blog es por definición una herramienta egotista, y esa práctica de la crítica produce efectos más de orden lúdico que erudito. Basta con mencionar el gusto,

ampliamente compartido, para el señalamiento de los *goofs*<sup>3</sup> en esos comentarios cinematográficos, como si el autor del comentario quisiera plantearse como juez, más competente que el cineasta, y sobre todo como si toda película debiera ser juzgada con el rasero de cierta verosimilitud. Es claro que, en el conjunto, por lo general se está bastante lejos de los ideales del análisis cinematográfico. Sin embargo, del mismo modo que lo digital aportó una extraordinaria democratización de los instrumentos de filmación, Internet aportó tal expansión de la posibilidad de crítica y de comentario que, aunque cada desempeño es insatisfactorio, el conjunto constituye un discurso global, impreciso, sometido a los modos del momento, pero que dibuja un horizonte interesante... Por lo demás, existen blogs de calidad, por ejemplo los de experiodistas como Jean-Michel Frodon o de universitarios como David Bordwell, y también algunas muy buenas revistas en línea que publican críticas de calidad igual o superior a aquellas de las revistas en papel.<sup>4</sup>

## 2.2 El análisis como práctica especializada

La existencia del análisis cinematográfico como práctica socialmente reconocida no es la consecuencia directa de su carácter más o menos banal, sino más bien de su “institucionalización en el seno de los programas de estudios universitarios”. Aceptados como legítimos en el marco de la universidad largo tiempo después de sus equivalentes literarios y artísticos, los estudios cinematográficos gozaron de una mayor libertad en su definición. Alrededor de 1970, cuando fueron instituidos en Francia, no existía ninguna tradición académica a su respecto, y no conducían a ningún concurso de reclutamiento de la enseñanza secundaria. Esto autorizó su desarrollo en direcciones que habrían sido impensables, digamos, en literatura. No existía ningún modelo previo, y para eso las universidades tuvieron que remitirse a los docentes. Pero no todos estos –de muy diversos orígenes– habían seguido planes de estudios muy definidos. Lo cual explica en parte que, muy pronto, el análisis cinematográfico, en sus variantes estructuralistas entonces de moda, haya representado una parte importante de las enseñanzas y de la investigación universitaria, aunque muchos análisis, en esos primeros tiempos, también

3 Metidas de pata. [N. del T.]

4 Citemos *Débordements* (<http://www.debordements.fr>), *La furia umana* (<http://www.lafuriaumana.it>), *Mise au point* (<http://map.revues.org/>), *Nouvelles vues* (<http://www.cinema-quebecois.net>), *Senses of cinema* (<http://sensesofcinema.com/>), entre otras.

fueron hechos en el modo flexible del ‘comentario de texto’, en la vieja tradición literaria.

Cuarenta o cincuenta años más tarde, el análisis se convirtió casi en una disciplina, dando lugar a enseñanzas propias, con nombres diversos (‘metodología del análisis’, ‘análisis filmico’, ‘análisis audiovisual’). Como lo veremos más adelante (cap. 5), los primeros análisis cinematográficos un poco profundos fueron obra o bien de cineastas, o bien de trabajadores culturales; en adelante son casi únicamente obra de investigadores, así fuesen debutantes (por ejemplo en el marco de un máster). La manifestación más visible de esta institucionalización del análisis cinematográfico es su presencia como prueba obligatoria, en diversos planes y concursos, de la opción cine del bachillerato a la oposición de letras y la de artes plásticas y a los concursos de la FEMIS y del ENS<sup>5</sup> Louis-Lumière (Jullier, 2015).

Esto no careció de consecuencias sobre la definición práctica del análisis. Difícilmente es concebible proponer a estudiantes que, en el tiempo limitado de una prueba de examen o de concurso, efectúen el análisis de todo un film, incluso desde un punto de vista particular que restringiría el campo de investigación. De ahí el desarrollo de lo que se llama, con un término a medias impropio, el “análisis de secuencia”. En cuanto a lo esencial, se trata de proponer al análisis un fragmento de película (que no coincide forzosamente con una secuencia en el sentido técnico); el ejercicio puede ser totalmente libre y no prescribir ningún método particular, o por el contrario puede ser coercitivo, imponiendo tal o cual abordaje, incluso la aplicación de tal o cual regla. Como prueba de tiempo limitado, es un trabajo difícil de llevar a buen puerto y, contrariamente a ciertos mitos complacientes,<sup>6</sup> no hay posibilidades de lograrlo sino a costa de un entrenamiento previo (práctica del análisis, de la crítica, u otro) y de una buena cultura especializada. El ‘análisis de secuencia’, como el dictado o la disertación, se ha convertido en uno de esos ejercicios a la vez indefinidos y rígidos segregados por la institución escolar, y como tal es objeto de enseñanzas, de trabajos prácticos y de varias obras.

5 FEMIS (Fondation Européenne des Métiers de l’Image et du Son/Fundación Europea de los Oficios de la Imagen y el Sonido); ENS (École Normale Supérieure/Escuela Normal Superior). [N. del T.]

6 “Me tocó *Nouvelle Vague* en el concurso de la FEMIS, ¡no la había visto y tuve una muy buena nota! ¡Y las de los estudiantes godardianos fueron malas!”. François Ozon, *Les Inrockuptibles*, nº 276, febrero de 2001 (citado por Jullier, 2015).

Por razones análogas, el análisis de *fragmentos* de film es también el corazón de la enseñanza del análisis: corresponde bastante bien a lo que puede ser expuesto ante un grupo de estudiantes, durante alrededor de dos horas, que es en promedio la duración de un curso, máxime cuando entonces deberá ser preparado y podrá ser presentado de manera eficiente. Casi podría decirse que el análisis cinematográfico es una rama especializada del oficio de docente 'de cine', por la misma razón que la historia o la economía del cine. No obstante, hay que ver bien que esa pseudodisciplina no lo es totalmente, pero debe su existencia a la comodidad que ofrece el ejercicio analítico para la organización de pruebas de control del saber, de la cultura y de los conocimientos metodológicos de un público de estudiantes.

Existen algunos analistas de películas en el marco de oficios de la documentación (por ejemplo de los documentalistas del INA<sup>7</sup>, que deben producir descripciones casi analíticas), pero el analista cinematográfico profesional es casi siempre un docente-investigador (poniéndose el acento más bien sobre uno u otro). Como todos los investigadores, define en gran medida su terreno y sus métodos en relación con un ámbito, epistemológico y también sociológico: en cada época existen procedimientos de análisis privilegiados, y un medio profesional y científico, del que hay que ser capaz de hacerse oír y reconocer. Por eso el análisis cinematográfico, que en principio puede ser llevado a cabo de maneras muy diversas, tuvo de hecho una 'historia', la de sus concepciones dominantes sucesivas (véase cap. 5).

### 3. Efectos y objetivos del análisis

Aunque en algunas de sus manifestaciones universitarias el análisis puede parecer que tiene su fin en sí mismo, no se justifica plenamente sino frente a lo que se puede esperar de un análisis bien conducido (no decimos 'terminado', cf. cap. 7, § 3.3). Como lo hemos recordado, se analiza algo para comprender mejor su racionalidad propia. Esto eventualmente puede desembocar en un objetivo más particular, pero ese es el punto nodal de todo análisis: es un acto intelectual y mental que se emparenta con el resto de los actos de conocimiento, de pensamiento, de orientación que llevamos a cabo en la vida. Entre analizar una obra del espíritu, analizar una situación, un problema, resultados de experiencia, etc., no hay una diferencia esencial, pero sí

7 Institut National de l'Audiovisuel/Instituto Nacional del Audiovisual. [N. del T.]

grandes diferencias pragmáticas, ya que esos gestos no tienen la misma finalidad. El análisis cinematográfico es un análisis, y en primer lugar sirve para comprender, pero trata acerca de un objeto muy particular, que determina sus objetivos; luego, si se trata de comprender un objeto singular, también hay que hacer avanzar el conocimiento en general, ya sea por el sesgo de una teoría o no.

### 3.1 La comprensión del film

El análisis “sirve para comprender”, pero comprender un film puede significar varias cosas. Ante todo, hay una comprensión que podría llamarse “transitiva”, y que apunta a lo que representa la película, lo que cuenta, el mundo al que se refiere (figs. 1 y 2). Esto puede parecer evidente, pero en muchas películas recientes, que trabajan, por razones expresivas u otras, en confundir esa referencia, no siempre es sencillo reconstituir el proyecto intencional del film. Películas como *Memento* (Nolan, 2000) o *El origen* (Nolan, 2010) voluntariamente vuelven dificultoso el reconocimiento, temporal para el primero, topográfico para el segundo; *Tropical Malady* (Weerasethakul, 2004) propone dos partes, la primera de las cuales narra una historia de amor, la segunda una historia de encantamiento que requiere un régimen de creencia y de lectura muy distinto; un autor como Wong Kar-Wai se convirtió en un especialista de los relatos que van y vienen, en los cuales los encadenamientos temporales son dudosos, hasta imposibles, en los que a veces es difícil saber justamente dónde se encuentra uno (a propósito de *2046*, véase Bittinger [2007]), etc. El cine clásico garantizaba más la certeza de las referencias, pero de todos modos era necesario disponer del bagaje cultural deseado: es fácil comprender que Gene Kelly es pintor y que reside en París en *Un americano en París* (Minnelli, 1951), pero para reconocer el decorado de Monument Valley, que se encuentra en una buena media docena de películas de Ford, hay que conocer su existencia; del mismo modo, no es tan sencillo comprender bien *Stromboli* (Rossellini, 1949) si no se tiene ninguna idea de las costumbres mediterráneas e insulares a mediados del siglo XX, etcétera.



*El origen* (Christopher Nolan, 2010): París se repliega sobre sí mismo.



*Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004): la jungla como laberinto.



*2046* (Wong Kar-Wai, 2004): La ciudad soñada.

Fig. 1. Espacios extraños o imposibles.



París en *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951).



Monument Valley en *Sangre de héroes*<sup>8</sup> (John Ford, 1948).



*Stromboli* (Roberto Rossellini, 1949).

Fig. 2. Espacios famosos.

<sup>8</sup> También conocida en algunos países de Hispanoamérica como *Fuerte Apache*.

Fuera de esta reconstitución del marco referencial del film, comprender también quiere decir “comprender el desarrollo del argumento y de su lógica”. Desde las tendencias ‘disnarrativas’ de los años sesenta y los relatos voluntariamente complicados del cine ‘manierista’ de los años ochenta, son incontables las películas que narran una historia pidiéndole al espectador un esfuerzo importante para reconstituirla, y que incluso imposibilitan hacerlo hasta el final. Las estrategias en este sentido son diversas: pueden no darse suficientes informaciones, dar informaciones contradictorias o ambiguas, cambiar de historia a mitad de camino, y el cine (de autor e incluso *mainstream*) no es avaro en ejemplos de cada una. Pero incluso si el relato es lineal y las acciones comprensibles, en un relato en imágenes en movimiento y sonoras, siempre queda una parte de no dicho que deja abierto el campo al espectador para interpretarlo. Un ejemplo sencillo es el ‘final abierto’, donde el relato se niega a concluir claramente y se queda ‘en el aire’; en *El desconocido del lago* (Alain Guiraudie, 2013), el protagonista, enamorado de un hombre a quien vio ahogar a otro al comienzo de la historia, se relaciona con él, y finalmente lo ve asesinar a otros dos hombres; se oculta en un bosque, pero la muy larga secuencia final, de noche, se termina sin que nunca se sepa si será encontrado y asesinado, encontrado y preservado, o no encontrado. El análisis no tiene por objeto responder a este tipo de cuestiones de coherencia y de claridad del argumento, pero no puede evitarlas, aunque tenga que dar varias respuestas.

El objetivo del análisis, en efecto, está más en una comprensión “intransitiva” del film: ser capaz no tanto de reconocer lugares reales o restituir la continuidad de la historia imaginaria narrada como de captar el desarrollo de la propia película *como película*, es decir, “la manera en que una historia dada es llevada a la existencia”, mediante elecciones concretas de puesta en escena, de encuadre, de montaje, de luz, de velocidad, etc. Volveremos sobre esto en los dos próximos capítulos, pero esa es la intención esencial de un análisis: su objetivo primario es superar la recepción (sensorial e intelectual) de un film, para percibirlo en sus resortes semióticos, estéticos e ideales.

### 3.2 El análisis como revelador

Hace mucho tiempo que se sabe que un film, producido en una sociedad determinada, es un reflejo ideológico de esa sociedad. El término ‘ideología’, a menudo utilizado en el curso de los años sesenta y setenta en su definición marxista, está hoy un poco abandonado, tras haber sido muy criticado. De hecho,

es un término comodín, del que se abusó y que por eso perdió mucho de su precisión. Sin embargo, sigue siendo verdadero que toda película, especialmente aquellas que representan expresamente nuestra “experiencia del mundo” (películas de ficción o documentales, diarios filmados, libretas de viaje, ensayos poéticos...), adopta, explícitamente o no, puntos de vista ideológicamente definidos sobre todas las cuestiones sociales, psicológicas, políticas. Como en la experiencia del mundo, esos puntos de vista no siempre son evidentes, raramente son unívocos, y a menudo difícilmente definibles. Para conservar el ejemplo de *El desconocido del lago*, ¿cuál es exactamente su discurso sobre el levante homosexual masculino y las relaciones efímeras que engendra? Sobre este punto los personajes tienen posiciones muy diferentes: al protagonista le complacen sin hacerse demasiadas preguntas, al comisario de policía le parece inhumano que un hombre desaparezca sin que los parroquianos del lugar manifiesten haberse percatado, y el personaje de Henri defiende un amor desexualizado. Pero la película misma, ¿tiene un punto de vista? Y en caso afirmativo, ¿cuál?

Este tipo de preguntas es todo salvo nuevo, y sin remontarse siquiera hasta la literatura novelesca (que ya las formulaba), durante mucho tiempo esto fue el carburante principal de los debates sobre el cine, en la época en que funcionaban numerosos cineclubs, más o menos marcados políticamente. Los autores de este libro se acuerdan mucho de tales debates, por ejemplo alrededor de la película de John Ford, *Marcha de valientes* (*The Horse Soldiers*, 1959), a la que se pudo reprochar que mostraba el comportamiento odioso de un militar yanqui sin hacer una crítica visible. Como para la película de Guiraudie y la homosexualidad, evidentemente hay que distinguir, en la película de Ford, lo que corresponde a los personajes, y puede parecer antipático (el personaje que representa John Wayne tiene una concepción inhumana, incluso bárbara, de su misión), y lo que tiene que ver con la película. Esta última no tiene una posición sencilla, y el análisis mostraría que por el contrario es muy dialéctica; entonces se trataría de analizar los medios que puede darse en un relato de la guerra civil estadounidense para mostrar sin maquillaje los horrores de esta guerra sin caer en la complacencia, y dejando que el espectador tenga libertad en su juicio.

El análisis puede desempeñar un gran papel en este terreno para aportar elementos de apreciación precisos que permitan escapar a las discusiones subjetivas, inevitables si uno se contenta con reaccionar espontáneamente. No es indispensable hacer un análisis (textual, figurativo, sociológico u otro) para comprender un film; pero el análisis permite enfrentarse a esa misma película, y no solamente a la historia que narra, a lo que se pudo decir de ella

aquí o allá, al problema que ‘ilustra’, etc. En un período (alrededor de 1970) en que los debates políticos eran intensos, una larga querrela teórica (véase Lebel [1971] contra Comolli [1971-1972]) opuso a los partidarios de una *neutralidad de las formas filmicas* (la forma por sí misma no significa nada, una misma presentación puede vehicular contenidos diferentes) con aquellos de un *papel ideológicamente decisivo del trabajo de presentación*. Plantear la cuestión en esos términos generales está consagrada a repetir oposiciones estériles, porque existen argumentos a favor de una y otra posición, y es justamente particularizando la pregunta, y las respuestas que se le pueden dar, como el análisis aporta mucho.

### 3.3 Cuestiones de teoría y de estilística

Si el análisis permite relativizar y alimentar la apreciación del contenido de una película, mostrando concretamente cómo esta se constituye y se presenta a su destinatario, también permite relativizar el papel de la forma. No queremos sugerir una simetría entre *forma* y *contenido*, par de nociones que largo tiempo estuvo en la base de los discursos sobre los films, pero que fue criticado decisivamente por las corrientes teóricas de los años sesenta y setenta. Lo que se llama el “contenido de un film” es por un lado la historia que narra (accesible por el lado de un relato), y por el otro un conjunto de representaciones que se pueden asociar a esa historia, por el sesgo de lo que es mostrado. La “forma” es en principio todo lo que manifiesta sensiblemente ese contenido: el relato en su encarnación audiovisual, los elementos propios de la imagen y el sonido (colores, intensidades luminosas, velocidades, densidades...). Pero, como ya lo habían propuesto los formalistas rusos en los años veinte, no hay que olvidar que el contenido también tiene una forma propia (la ‘forma del contenido’) y que la presentación no es una simple operación técnica y sin incidencia sobre el sentido: en un sentido, tiene un contenido (el ‘contenido de la forma’).

Para tomar un ejemplo sencillo, el contenido de *La delgada línea roja* (Malick, 1998) es la historia de un personaje que encuentra la redención de manera paradójica participando en una guerra particularmente salvaje; pero es también una reflexión sobre esa guerra (un episodio muy conocido de la guerra del Pacífico: la toma, ruinoso en vidas humanas, de Guadalcanal), y a la inversa, sobre lo que podría ser una sociedad sin guerras (el ‘paraíso terrenal’ del comienzo, donde hombres sencillos viven sencillamente); por otros aspectos, es la cuestión del racismo (y de su ausencia); y como todas las películas

de guerra, el contenido del film pasa también por una manifestación de un grupo humano más o menos típico, con sus relaciones internas. Es, más ampliamente, el imaginario de la guerra y aquello a lo cual remite en nuestra civilización (entre otras cosas, para la guerra del Pacífico, el choque de las culturas norteamericana y japonesa), y otro imaginario, la utopía de una sociedad humana en armonía con la naturaleza. Pero es también los efectos de sorpresa y de violencia que afectan al espectador, y que, por su parte, son producidos por decisiones materiales en términos de cuadro, de duración de planos, de empalmes.

A comienzos de su análisis de esta película, Chion (2005) formula una serie de cuestiones tales como: “¿Por qué nacimos en el mundo y somos parte del mundo, y al mismo tiempo tenemos la sensación de haber sido exiliados? ¿Por qué la belleza obsesiva del mundo no nos impide estar solos y sufrir?”, etc., que hablan a las claras de la profundidad eventual del contenido de semejante película.

El análisis, que consiste en ‘deshacer’ el film para rehacerlo en un plano más abstracto, es propicio para superar la oposición forma/contenido, pues lo que manifiesta es de la competencia tanto de uno como de otro. Pero del mismo modo que permite concretar la interpretación ideológica de una película, también tiene por resultado fundar en una investigación específica la caracterización de la forma del film, por ejemplo en términos de “estilo”. Así como la lectura ideológica de una película sin un análisis corre el riesgo de estar apoyada en presuposiciones implícitas, su caracterización estilística espontánea tiene posibilidades de poner en juego ya sea la idea siempre vaga de un estilo de autor (godardiano, fordiano, bressoniano, spielbergiano, incluso nolaniano o guiraudesco...), ya categorías estilísticas banales, tales como el expresionismo, el realismo, la modernidad, el manierismo o el barroco, que a menudo sirvieron para evacuar los problemas de forma más que para resolverlos. Por ejemplo, un análisis, incluso somero, de *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920) —que es considerado como el representante más puro del estilo expresionista de los años veinte— permitirá percatarse de que, contrariamente a una idea antigua (véase Kurtz, 1926), esta película no crea un espacio mediante el juego de la luz y de la sombra, ya que la mayoría de los efectos de luz y de sombra están allí *pintados*. A la inversa, un análisis comparado de varias películas de Spielberg (sobre todo *E. T.* [1982], *Minority Report*<sup>9</sup> [2002], *A. I. Inteligencia artificial* [2001], pero también la saga de *Indiana Jones*) pondrá de manifiesto la importancia primordial, en esas

9 También conocida en Hispanoamérica como *Sentencia previa*.

historias fantásticas o maravillosas, de los juegos de luz, al punto de tener casi en ocasiones una cuasi autonomía, un discurso propio.

### 3.4 El análisis como práctica propia

El análisis, por lo tanto, es una herramienta poderosa para alcanzar la comprensión de una película (superando la fase de la simple aprehensión del contenido narrativo), para poner al día los presupuestos ideológicos, para apreciar su lugar en una historia de las formas filmicas. Pero no es por fuerza su objetivo principal, y el análisis cinematográfico conoció un desarrollo suficiente para que sea posible practicarlo por sí mismo: hoy se ha convertido en una actividad *sui generis*, que se practica la mayoría de las veces en terreno universitario, pero que tiene sus métodos propios, su literatura clásica y su epistemología.

El análisis cinematográfico representa una parte importante de las enseñanzas sobre el cine en la universidad. Las prácticas son variables, pero la enseñanza del análisis no tiene alcance (ni siquiera existencia) a menos que consista en una *práctica* del análisis, y de preferencia, una práctica compartida. Es la ocasión por excelencia de recordar las palabras de Gilles Deleuze: “el maestro no es el que dice: ‘haz como yo’, sino: ‘haz conmigo’”. Lo cual no significa que la enseñanza del análisis siempre deba apuntar a producir análisis colectivos, sino que toda pedagogía del análisis descansa en un diálogo, o mejor, pone en juego una mayéutica: el docente hace surgir proposiciones, teniendo el cuidado de no estar demasiado avanzado en tal análisis particular, pero haciendo jugar su mayor experiencia y su mejor conocimiento de las películas para integrar en una perspectiva de conjunto las observaciones del grupo.

Por otra parte, un análisis, que compromete muchas decisiones en diversas etapas, también puede ser un trabajo muy personal. Se le puede dar una forma comunicable, oralmente o por escrito, y así hacerla discutible, pero seguirá siendo una obra individual, que manifiesta elecciones, argumentadas, pero en parte arbitrarias. Se lo ve bien, *a contrario*, en la práctica a veces propuesta del “análisis de grupo” (por ejemplo en algunos centros de investigación). En principio, puede esperarse que el trabajo grupal garantice mejor contra la arbitrariedad de las elecciones interpretativas (los delirios de interpretación), y que cierto grado de verificación allí está mejor asegurado. Trabajar en grupo, para cada uno de los participantes, es someter apenas elaborado cada fragmento de análisis a la crítica y a un proceso de rectificación. Pero esto también tiene un doble filo: se pueden evitar errores o excesos, pero por otro lado esa crítica y verificación permanentes se pueden convertir en una

cuasi censura y bloquear la inventiva necesaria. Más adelante daremos algunos ejemplos de empresas analíticas colectivas que evitaron esa falla y dieron lugar a su publicación.

El análisis cinematográfico continúa estando mayoritariamente destinado a una “publicación escrita”, sobre todo en sus prácticas universitarias, donde escribir sigue siendo el medio más seguro de comunicar ideas. Las ventajas son indudables: al escribir se pueden estructurar las ideas y los argumentos de manera más racional y más clara; un texto escrito es el mejor soporte para una discusión eventual. Pero el análisis escrito también tiene sus inconvenientes, el principal de los cuales es la dificultad de transformar en frases sensaciones e ideas a propósito de imágenes en movimiento y sonoras. Lo volveremos a decir a propósito de la descripción: no se puede reemplazar la experiencia de la visión de un film por cualquier texto, sea el que fuere, por preciso y sensible que sea. Por eso a menudo se consideró que el análisis era más bien un género oral, cuya transcripción escrita es un último recurso. Pero el “análisis oral” tiene los defectos de sus cualidades, entre otras, su evanescencia: una vez terminado, no queda más que un recuerdo, lo que no facilita las discusiones. En realidad, esas dos prácticas son dos maneras complementarias de practicar el análisis en contextos diferentes; por otra parte, no faltan ejemplos de análisis expuestos oralmente antes de su publicación, o a la inversa, retomados para presentaciones orales después de la publicación.

Un aspecto importante de la historia del análisis cinematográfico es su relación con el mismo film, y con sus diversas reproducciones. Los primeros análisis debieron hacerse a partir de visiones repetidas de la película proyectada –las mejores condiciones para ver una película, pero no para hacerle marcaciones precisas–; la práctica cambió mucho desde la aparición, alrededor de 1980, de los medios de reproducción de películas accesibles al gran público. El casete de video fue durante unos quince años una herramienta preciosa, pese a sus defectos (imposibilidad de hacer marcaciones precisas, calidad de imagen y de sonido mediocre); el DVD, por último, dio un acceso confortable y cómodo a una gran cantidad de películas: desde hace quince años, la mayoría de los análisis efectuados lo fueron a partir de un trabajo sobre DVD, y ese sigue siendo el instrumento más adaptado, ya que los nuevos modos de difusión como el VOD o el *streaming* no tienen ningún interés para el análisis. Sin embargo, ese instrumento no es más que un instrumento, y es esencial no olvidar que no es la película misma. Analizar una película a partir de un DVD es como analizar una pintura a partir de su reproducción: siempre es necesario, antes de terminar el análisis, “volver al original”. En el cine, la

noción de original se presenta de otra manera —y hay menos diferencias entre una edición en DVD y el propio film desde que este es difundido en copias digitales—, pero lo que desempeña el papel de ‘original’ son las condiciones de visión: la película es aquello que se experimentó en una proyección de tamaño bastante grande, *en continuado*, y en una sala lo bastante oscura para no afectar la imagen.

Por último, a las posibilidades de realización y de comunicación del análisis hay que añadir la que consiste en convertirlo en una obra audiovisual. La realización de tales productos también se ha vuelto más fácil, gracias a programas de montaje ‘para el gran público’, algunos muy sencillos. El principal interés de esta solución es permitir citar literalmente fragmentos de la película que se analiza, lo que es imposible en una publicación. Sin embargo, no hay que sobrestimar el interés de este modo de presentación, que la mayoría de las veces equivale a fijar de una vez por todas una exposición oral, apoyada en fragmentos de la película (y eventualmente de otras películas u otros documentos, sobre todo fotográficos). Un verdadero análisis audiovisual de una obra audiovisual sería una especie de nuevo montaje de esa obra, que no se presentaría ya exactamente como una exposición, sino como una obra de arte, y de esto hay muy pocos ejemplos. Godard realizó una gran cantidad de obras de montaje de fragmentos y de documentos (sobre todo las *Histoire(s) du cinéma* [1988-1998]), pero no son análisis continuados de una película particular. En este campo se puede citar una muy pequeña cantidad de realizaciones que intentaron ser realmente análisis *por la imagen*, y no solamente *en imagen*. Este es un campo todavía en evolución, ciertamente desfavorecido por la falta de medios de difusión adecuados (véase cap. 5, § 5.2).

#### **4. Conclusión: para una definición del análisis cinematográfico**

De este sobrevuelo conservaremos algunos principios generales, válidos para todo análisis cinematográfico:

1º, *no existe un método universal de análisis cinematográfico*, cada análisis es singular y adaptado a su objeto; en cambio, el análisis se inscribe generalmente en *una perspectiva disciplinaria o cuasi disciplinaria*, que hay que explicitar; además, está obligado a cierta racionalidad, y sobre todo a la preocupación por la *argumentación*;

2º, el análisis *apunta a dar sentido a una obra* a partir de un comentario de algunos de sus aspectos; por lo tanto, en la práctica, es *interminable*, porque

en una película siempre quedarán elementos por analizar (sin perjuicio de cambiar de punto de vista); también es *un acto personal*, fundado en la invención del analista;

3º, el análisis no puede llevarse a buen término inocentemente: no es posible analizar una película sin tener en cuenta *su lugar en la historia del cine*, ni tampoco sin saber lo que eventualmente ya fue escrito a su respecto.

El primer principio es esencial, y ya insistimos en el hecho de que no existe ningún método aplicable a cualquier película indiferentemente. Por su precisión, el análisis está destinado a oponerse a los discursos impresionistas sobre las películas, y a producir interpretaciones argumentándolas; siempre está fundado en principios bastante estrictos. Pero no hay que esperar que esos principios puedan formularse en una forma comparable al método experimental en las ciencias exactas. Todas las tentativas para establecer un código universal del análisis descansan en el mismo error epistemológico que consiste en confundir las ciencias humanas y las ciencias ‘duras’. El rigor puede ser el mismo aquí y allá, pero siempre tendrá una diferencia esencial, por una simple razón: el análisis cinematográfico no se enfrenta con lo *repetible*, en el sentido de las ciencias de la naturaleza; cada análisis es nuevo, ya que lo que es repetible siempre es parcial respecto de los fenómenos. Esto no impide imaginar abordajes de un alcance general, pero estos siempre deben ser especificados, y a veces ajustados al objeto que tratan.

Más adelante (cap. 7, § 3) volveremos sobre la cuestión del fin del análisis, y terminaremos esta entrada en materia con un ejemplo, destinado entre otros a ilustrar la idea de que el análisis nunca es inocente. Película-monstruo, única por muchos aspectos, largo tiempo a la cabeza de las “mejores películas de todos los tiempos”<sup>10</sup>, *Citizen Kane*<sup>11</sup> (Orson Welles, 1941) también fue una de las películas más comentadas de la historia del cine, con el estatuto de clásico todavía indiscutido: a pesar de su fracaso comercial, marca el apogeo del cine de autor en Hollywood, y es un jalón esencial en toda

10 Por lo menos, de las listas establecidas por profesionales (por ejemplo, la del American Film Institute en 2007). Las que hacen los espectadores sobrevaloran las películas muy recientes: en septiembre de 2013, a la cabeza de la lista de las doscientas cincuenta “mejores películas de todos los tiempos (sic)” para los espectadores del sitio AlloCiné, se encontraban: 1. *Django sin cadenas*, 2. *Intouchables*, 3. *Forrest Gump* (*Citizen Kane* estaba en el lugar 118). En noviembre de 2014, *Django sin cadenas* seguía 1º, seguido de *Forrest Gump* y, en 3º lugar, *Interstellar* que apenas acababa de estrenarse (*Citizen Kane* estaba en el lugar 145, entre *El origen de los guardianes* y *Ratatouille*...).

11 *El Ciudadano*, en Argentina y Uruguay; *Ciudadano Kane*, en España y en la mayor parte de Hispanoamérica; *El ciudadano Kane*, en México.

genealogía de los estilos filmicos (aunque nunca fue realmente imitada). Su riqueza formal es impresionante: construcción narrativa que entrelaza diversos niveles; puesta en escena expresiva y actuación extravertida que reconoce su origen teatral; tratamiento polifónico de la banda sonora; exageración de ciertos rasgos de la imagen (focal corta, contrapicado, planos largos, montajes breves, primerísimos planos...). Es evidente que no se encara una película tan famosa con inocencia: analizar *Citizen Kane* es un poco como analizar *La Gioconda* o *En busca del tiempo perdido*: antes de vérselas con la obra misma habrá que atravesar espesas capas de comentarios sedimentados, pero, por otra parte, el error (sobre el lugar de la película en la historia, sobre sus propiedades) no será permitido.

Lo cual no impedirá que el analista, como frente a cualquier película, deba interrogarse en primer lugar sobre la amplitud del objeto que va a tratar: ¿toda la película, o solamente un fragmento? (como Ropars [1980] y Marie [1980]); luego, sobre el tipo de lectura que desea practicar: análisis de la puesta en escena y de su carácter fuertemente “autorial” (Bazin, 1950); análisis de los *flashback* y de la temporalidad narrativa (Naremore, 1978); análisis de tipo ‘enunciativo’ (posición de las diversas ‘voces’, las de los personajes, de los narradores intradieгéticos y del narrador extradieгético) (Chateau, 1993); análisis estilístico que identifica los desvíos respecto del estilo clásico hollywoodense de 1940 (Bordwell, 1971); abordaje psicoanalítico, aplicado al personaje central (Mulvey, 2012) o a la cuestión del recuerdo y del fantasma (Joxe, 1990); estudio genético (Kael, 1971; Carringer, 1976; Berthomé y Thomas, 1992). Lo que vamos a retomar y a desarrollar en los capítulos siguientes es el conjunto de estas opciones.

la marca  
editora

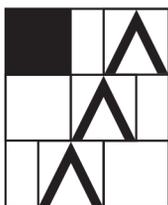
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?  
Podés adquirirlo en [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) y en cientos de  
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto  
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



**la marca**  
editora