

Unidad 1

- El análisis cinematográfico.

1. El recorrido del análisis

1.1. Analizar

Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento. En suma, se monta y se desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo.

Desde este punto de vista, el análisis se plantea como un verdadero *recorrido*: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica. Aparentemente, se trata de un camino circular: al término del itinerario se vuelve al punto de partida. En realidad, el camino acaba adquiriendo un conocimiento más pleno del objeto analizado: éste reaparece mostrando, más allá de su aspecto primitivo, su esqueleto y su nervadura. Ni más ni menos que el modo en que se hace y en que actúa, sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento. Según esto, el camino conduce a una mejor *inteligibilidad* del objeto investigado.¹

Por consiguiente, el análisis como recorrido, y como recorrido que tiene como objetivo la inteligibilidad. En el próximo capítulo estudiaremos las distintas etapas que caracterizan un itinerario de este tipo, sobre todo en lo que se refiere

1. Esta idea de análisis está estrechamente emparentada con la idea de «actividad estructuralista» propuesta en BARTHES, 1963.

a la descomposición y la recomposición. En este capítulo discutiremos, en cambio, los problemas más generales que suscita el análisis al abordar los *textos*, es decir, los objetos significantes y comunicativos, así como las implicaciones más inmediatas que comporta en relación a ese texto concreto, a ese peculiar «juguete» que es el *film*. En resumen, afrontaremos los aspectos más importantes de un *análisis textual del film*.²

1.2. La distancia óptima

Lo primero que salta a la vista es que el análisis textual del film comporta necesariamente un *alejamiento* de la situación normal a través de la cual se percibe este último. De hecho, es característico del film ostentar una realidad material casi inasible, puesto que está formada por luces y sombras proyectadas sobre una pantalla. Esta fugacidad ha convertido siempre al film en un objeto difícilmente dominable.³ Sin lugar a dudas, puede verse muchas veces, aprovechándose así la decisiva diferencia entre la primera visión, más aproximativa y parcial, puesto que está casi exclusivamente atenta a la dimensión narrativa, y las visiones sucesivas, más precisas y completas, ya que se encuentran abiertas al detalle no directamente funcional en relación a la historia, así como también a los recovecos estilísticos, a los matices del lenguaje, etc. En este sentido, volver a ver significa ya empezar a asir.

2. ODIN, 1988 subraya con fuerza las relaciones de convergencia, pero también de divergencia, entre el «análisis filmico» (genérico) y el «análisis textual del film». Para el concepto de texto, véase CONTE (comp.), 1977. Sobre la idea de film como texto, véase CASETTI, 1980, ROPARS, 1976 y ROPARS, 1981 (aunque sean posiciones divergentes: para el primero, que se inspira en la *Texttheory*, el texto es un objeto lingüístico unitario, delimitado y comunicativo; para la segunda, que se inspira en Barthes, el texto es el lugar de una producción lingüística, más que un producto, y en consecuencia un lugar abierto, disperso y múltiple). Aquí se adoptará la primera perspectiva.

3. Sobre la «fugacidad» del film, y sobre la dificultad del análisis filmico ya sea para poseer el objeto o para citarlo, véase BELLOUR, 1979 (en particular «Le texte introuvable»). Para la no-inmediatez del film para el analista, véase también AUMONT/MARIE, 1988.

Sin embargo, el espectador está eternamente condenado a seguir las cadencias y las direcciones impuestas por la película; su condición, incluso en el mejor de los casos, podría resumirse en una observación del tipo: «Mientras con un libro puedo moverme libremente, detenerme, volver atrás o comparar dos enunciados, en el cine me encuentro inevitablemente sometido a la concatenación de las imágenes, al flujo sonoro, a su ritmo regulado. El film se desarrolla externamente a mí, sin ninguna intervención posible por mi parte».⁴

Para remediar esta condición, que convertía el objeto que se debía analizar en algo literalmente inabordable, era necesaria una reclusión física: encerrarse con una moviola y pasar el film casi fotograma a fotograma;⁵ o recorrerlo a través de una transcripción gráfica que fijara en la página lo que en la pantalla resulta tan volátil.⁶ La descomposición y la recomposición sólo podían empezar cuando el objeto estaba efectivamente disponible fuera de la sala.

Hoy en día, la existencia de ciertos instrumentos convierten todo esto en algo menos complejo: el videocassette permite un acceso inmediato al film, que se aparece ante nuestros ojos mediante un simple mando, controlable en cada uno de sus aspectos; el magnetoscopio y sus funciones (*slow motion, stop frame, rewind*, etc.) permiten romper el flujo de la película, fragmentándolo, recorriéndolo según un nuevo orden. Por consiguiente, el sentido de impotencia del espectador frente a su objeto queda drásticamente reducido: cualquiera puede, no sólo ver y volver a ver el film, sino también visionarlo. Y el análisis, basándose cuidadosamente en este visionado, puede realizarse con mayor facilidad. La sala ya no es el único lugar destinado a la visión: en la escuela, en casa, con los amigos, en cualquier sitio se puede seguir un film, y siguiéndolo se puede interrumpir, tomar nota, transcribirlo en unas páginas, compararlo con otras imágenes, reproducirlo en una serie de fotos fijas, etc.

4. Esta condición del espectador se discute en BETTETINI, 1979.

5. La parada en un fotograma concreto y su función en el análisis fílmico se discute en KUNTZEL, 1973. Véase también BELLOUR, 1979:10.

6. El papel de la transcripción gráfica se comenta en AUMONT/MARIE, 1988, donde también se presentan y comentan algunos de los ejemplos hasta aquí elaborados. Véase también, siempre en AUMONT/MARIE, 1988, la bibliografía relativa al problema.

Sin embargo, esto no trae consigo un menor alejamiento con respecto a los modos de fruición tradicionales del cine: simplemente, la diversidad resulta a la vez menos llamativa y más radical.⁷

Este alejamiento de la situación cinematográfica ordinaria, sea como fuere, consiente por un lado una plena disponibilidad de los films en lo que se refiere al análisis, pero por otro ejerce el efecto de minar la *fascinación* de las imágenes y los sonidos provenientes de la pantalla. En la sala, el film, más que verse, se vive; cuando se nos hace presente y reversible, puede observarse, escrutarse y sopesarse, con la máxima atención, pero sin ningún tipo de abandono. Por lo demás, la fascinación se basa en el hecho de que las imágenes y los sonidos se suceden rápidamente y en continuidad: basta pensar en las reacciones de los espectadores frente a los distintos incidentes que pueden ocurrir durante una proyección, como la rotura de la película o la inversión de las bobinas, o incluso frente a una excesiva ralentización de las situaciones que se desarrollan en la pantalla, para comprender hasta qué punto una visión veloz e ininterrumpida es esencial para que el film «prenda». Por lo tanto, lo que hace que una película sea inasible es también lo que la hace más próxima. Pues bien, el análisis exige que el film esté literalmente al alcance de la mano, pero también actúa con el fin de dividirlo, de enfriarlo, de alejarlo. De convertirlo en una cosa en sí misma que se pueda recorrer en cuanto tal. En este sentido, el *distanciamiento* del análisis no es sólo la ratificación de una forma distinta de visión, sino también la búsqueda de una cierta *distancia* con respecto al objeto.⁸

Una distancia de este tipo representa, por lo demás, un factor constante en cada investigación correcta: cualquier estudioso sabe que debe estar lo bastante cerca del objeto investigado como para captar todas sus características esencia-

7. Hablando de videocassettes y de magnetoscopios, no hay que olvidar el hecho de que el cambio de soporte (del filmico al magnético) comporta una transformación radical del texto: literalmente, ya no nos encontramos ante un «film».

8. Sobre el modo en que el cine construye una «fascinación», véanse las reflexiones en clave psicoanalítica de METZ, 1977.

les, pero también lo bastante lejos como para no quedarse pegado o implicado en él. El problema radica en el tipo de distancia que se debe adoptar: esta última lleva consigo un inevitable cambio de estatuto de lo que se tiene enfrente, que de objeto de placer y de goce pasa a ser objeto de estudio; pero no por ello debe excluirse una tensión entre el observador y lo observado, o quizás una ligazón recíproca. Al contrario, los intereses, las motivaciones y la disponibilidad deben quedar intactos. Desde este punto de vista, una «distancia óptima» es aquella que permite una investigación crítica, y a la vez no excluye una investigación apasionada: aquella que no está en contradicción con una «distancia amorosa».⁹

Por lo tanto, hay que alejar el film, sustraerse a su fascinación más inmediata. Pero sin perder el contacto con él, sin extraviar la razón, sin extrañarse. El distanciamiento del análisis (una distancia óptima respecto del film, un modo distinto de verlo) no representa ni una pérdida ni una renuncia. Lo repetiremos: es un movimiento que sirve para convertir el film en algo disponible y a la vez dominable, presente en sus partes más concretas y en toda su extensión, a la vez que asequible en sí mismo, sin resonancias superfluas. Por lo demás, para qué sirve este distanciamiento y de qué va acompañado, es algo que puede verse mejor dando un paso hacia delante y entrando en el corazón del recorrido del análisis.

1.3. Analizar, reconocer, comprender

Ante todo hay que decir que el análisis, al enfrentarse con su objeto, intenta reconocer y comprender aquello que tiene ante sí, pero lo hace mediante una modalidad particular.

El reconocimiento y la comprensión no son lo mismo. El reconocimiento está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla: se trata, por lo tanto, de una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples, y presta para captar esencialmente la identidad (qué es

9. Para la idea de «distancia óptima», tomada de Lévi-Strauss, y sus relaciones con la «distancia amorosa», hay que referirse obligatoriamente a BARTHES, 1973.

esta figura, este ruido, esta luz, etc.). La comprensión, por el contrario, está relacionada con la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio: los elementos concretos identificados en interés del texto, el mundo representado con la razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento, etc. Se trata, así, de un trabajo de integración que consiste en conectar más elementos entre sí (antes que aislarlos en su singularidad) y en remitir cada uno de ellos al conjunto que lo rodea (antes que identificar su especificidad).

Pero entre el reconocimiento y la comprensión existe un nexo dinámico, un vínculo recíproco: ante un film, y más en general ante un texto, se oscila en una especie de vaivén constante entre la identificación de los elementos concretos y la construcción de un todo. Es, obviamente, un movimiento inmediato, que en nuestra visión o en nuestra lectura cotidiana llevamos a cabo sin darnos cuenta. Pues bien, el análisis consiste en activar este movimiento, pero de un modo mediato o, si se quiere, meditado. Y todo ello en busca de dos objetivos, ambos esenciales para arrojar un poco de luz sobre la inteligibilidad del objeto investigado.¹⁰

El primero consiste en reconocer más y mejor. El análisis, a través de la descomposición, procede a un reconocimiento sistemático de los elementos del texto, y ello conduce a inventariar todo aquello que pertenece al objeto examinado, o al menos todo aquello que es relevante, aunque quizá no sea asequible de inmediato. En este sentido, el análisis, intentando hacer más satisfactorio el reconocimiento, se plantea como *auxilio* de la comprensión (y como auxilio de una comprensión más apropiada).

El segundo consiste en captar, además del texto, cómo se llega a comprenderlo. El análisis, sobre todo en la fase de la recomposición, saca a la luz, más allá de la estructura y de la dinámica del objeto, también el qué, el cómo y el por qué hemos comprendido. El análisis es, además de una ayuda para

10. Para las relaciones entre el análisis, el reconocimiento y la comprensión, véanse los trabajos de Lucia Lumbelli, en particular LUMBELLI, 1981.

la comprensión, una comprensión de segundo grado, una *metacomprensión*.¹¹

Por lo tanto, ayuda para captar un texto y aprendizaje de cómo se capta: mediante estos dos pasos, y mediante el modo en que se conjuntan (repetimos: ralentizando un movimiento de otro modo inmediato), se comprende cómo el análisis debe, en cualquier caso, reorganizar la relación normal con el objeto: este último no puede golpear y luego desaparecer, sino que de algún modo debe convertirse en una presencia fija y a la vez reencontrar su autonomía. En otras palabras, se necesita un distanciamiento: para trabajar con sistemacidad y con autoconciencia.

1.4. Analizar, describir, interpretar

Pero el recorrido del análisis también está marcado por el hecho de mezclarse con otras dos actividades: la descripción y la interpretación.

Describir significa recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos; pasar revista a un conjunto detallada y completamente. Se trata de un trabajo minucioso, pero también de un trabajo objetivo: de hecho, la descripción adopta como guía no tanto el observador como a lo observado. Sin duda alguna, aquél siempre está presente, pero de hecho casi al margen, entre paréntesis, en una posición lo más neutra posible.

Interpretar, en cambio, no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto el objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no sólo pasar revista, sino también reactivar, escuchar, dialogar. Es, por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel. En esta labor subjetiva, el observador se pone en primer plano, exhibiendo con prepotencia su relación con el objeto.

11. La idea de relacionar la empresa analítica con el «comprender cómo se comprende» procede de METZ, 1971; pero la «autorreflexividad» del análisis se subraya también en HEATH, 1975, BELLOUR, 1979 y ODIN, 1977 y 1988.

La práctica analítica tiene evidentemente que ver tanto con la descripción como con la interpretación. A primera vista, la descripción triunfa en la fase de la descomposición del texto, mientras que la interpretación emerge sobre todo en la fase de la recomposición de los datos. En realidad, ambos momentos del análisis tienen que ver con los dos procesos. Sin duda, la descomposición del texto parece más un reconocimiento objetivo (el texto posee una evidencia de la que no se puede prescindir), y la recomposición tiene más el sabor de una empresa personal (lo que se pone en primer plano es una clave específica de lectura). Pero, después de todo, también la descomposición está orientada por el observador, y de cualquier manera personalizada, como fruto de su idiosincrasia. De hecho, recorrer lo existente significa ya aplicarle un punto de vista: decidir detenerse aquí y no allá, retener esto y no aquello, subdividir de un modo y no de otro, etc. En resumen, está ya en juego una elección, a la fuerza procedente de quien analiza. Paralelamente, tampoco la recomposición debe tener como única guía la simple invención, sino también un principio de objetividad: si es cierto que cada reconstrucción del texto es la «propia» reconstrucción, también es verdad que ésta debe basarse en verificaciones detalladas y puntuales. En suma, incluso el diseño más personal debe ser finalmente legitimado por el propio texto.

Por consiguiente, el análisis se revela estrechamente relacionado tanto con la descripción como con la interpretación: cada una de sus fases tiene que ver con los dos procedimientos, aunque sea en medida y modos distintos. La idea resultante es que debemos enfrentarnos tanto con una operación descriptiva ya orientada hacia la interpretación, como con una actividad interpretativa basada en la descripción.¹²

Hecho éste que nos permite ahora volver al momento del principio del análisis y completar la definición.

12. Para las relaciones entre descripción, interpretación y análisis del film, véanse las amplias observaciones de AUMONT/MARIE, 1988 y ODIN, 1988.

1.5. La presencia del analista

Hemos visto cómo el analista, ante un film y, más en general, ante un texto, se encuentra al inicio de un camino que lo conduce de un objeto concreto dotado de evidencia y de corporeidad, a un objeto nuevo, que deja al desnudo los principios de la construcción y los principios del funcionamiento del primero: y hemos empezado a ver cómo a lo largo del recorrido se activa una «lectura» que se basa en un reconocimiento sistemático de los elementos en juego, en una comprensión de la manera en que se comprende, y en una descripción puntual de los diversos componentes o en una interpretación personal de los datos.

Estas acciones que nutren la «lectura» de un film nos permiten arrojar un poco de luz sobre el principio del análisis: más que por un distanciamiento del objeto, está marcado por otros factores. Comencemos por dos, ambos identificables con la presencia del observador, que enderezan desde el principio el desarrollo de las operaciones: la precomprensión del texto y la hipótesis explorativa.

En primer lugar, sobre el análisis pesa la *comprensión preliminar* que se tiene del texto, el grado y el tipo de conocimiento que se poseen antes de empezar a trabajar sobre él. De hecho, a partir de este conocimiento empieza la indagación, y sobre él se apoya inevitablemente el «ejercicio de lectura», ya sea para alimentarlo posteriormente, ya para anularlo en una comprensión más amplia y meditada.

En segundo lugar, sobre el análisis pesa la presencia de una *hipótesis explorativa*, es decir, la existencia de una especie de prefiguración de aquello que será, o mejor, podría ser, el resultado del reconocimiento. El analista, además de saber unas cuantas cosas antes de empezar a trabajar, también lleva consigo una imagen normativa del punto al que pretende acceder, y basa su trabajo en la necesidad de verificar, profundizar y, si se da el caso, corregir esta intuición de partida. La cual, repetimos, guía el análisis, pero no debe en modo alguno vincularlo: la descomposición y recomposición del texto, chocando con la riqueza y con la concreción de los datos, pondrá a prueba, rediseñará y quizá destruirá el proyecto inicial del analista.

Por consiguiente, en el análisis existe desde el principio una presencia idiosincrática del observador. Este, al afrontar un texto, ya tiene una idea hecha, así como también posee una idea de lo que puede encontrarse. Sin embargo, y no nos cansaremos de repetirlo, esta intervención inicial no predetermina el juego: debe confrontarse continuamente con la puntualidad y la objetividad de las verificaciones. Sencillamente, orienta el análisis desde el principio, le otorga un cierto objetivo, le hace asumir una determinada marcha: presta a ceder ante las contingencias de las nuevas indicaciones procedentes del texto (y, por consiguiente, ante la aparición de una nueva precomprensión y de nuevas hipótesis explorativas). En suma, esta intervención constituye un verdadero punto de unión entre dos exigencias distintas: por un lado sirve para otorgar propiedad y funcionalidad a los movimientos emprendidos (cuando empiezo a comentar la presencia de un texto, debo saber por lo menos a dónde quiero llegar: si no sé qué quiero encontrar, tampoco sabré qué buscar, cómo buscarlo, dónde encontrarlo; sobre todo, no sabré si lo que estoy recuperando, de la manera en que lo recupero y en el lugar en que lo recupero, me será útil y productivo con respecto al resultado); por otro lado debe compararse con los datos que van apareciendo (una hipótesis interpretativa debe apoyarse en un conjunto de pruebas: no puedo obligar a decir a un texto aquello que no quiere decir).

En este sentido, el análisis aparece constantemente suspendido entre la disponibilidad y la clausura, entre el ojo abierto de par en par y la mirada directa. Continuamente se está buscando un compromiso entre dos exigencias: ser fiel al texto, no traicionarlo; y llegar a conseguir un principio explicativo, aquel que según cada analista es su «cifra». Por ello no se analiza a tontas y a locas, sino decidiendo de antemano los resultados: se empieza a analizar cuando ya se tiene en mente una especie de meta, aunque siempre se esté dispuesto a cambiar de ruta sobre la base de nuevas adquisiciones.¹³

13. Esto nos permite aclarar las relaciones existentes entre la práctica analítica y el ejercicio de la crítica. Es un lugar común decir que el análisis es «neutro» mientras que la crítica toma posición. Ahora bien, es verdad que el análisis no comporta explícitamente juicios de valor, pero también conduce a la expresión de una postura propia en su enfrentamiento con el obje-

De esta continua búsqueda del equilibrio surgen también otros tres pasos que jalonan el recorrido analítico, entre la evidencia del dato textual y el resultado interpretativo: la delimitación del campo de la investigación, la elección del método de exploración y la exploración de los aspectos específicos de la indagación.

Ante todo la delimitación del campo, que siempre responde a la pregunta: ¿hacia dónde dirigirse? ¿Qué investigar? Aquí nos movemos en el ámbito de un análisis inmanente del film, es decir, de un análisis que juega con imágenes y sonidos (en lugar de, por ejemplo, con procesos de producción, modos de consumo, instituciones profesionales o críticas, legislaciones, etc.) y que afronta estas imágenes y estos sonidos en sí mismos, sin pasar necesariamente por lo que constituye su entorno (por ejemplo, la personalidad del autor, las características de la época, etc.). Sin embargo, incluso en este cuadro perfectamente delimitado, hay más de una opción posible. En términos de amplitud del campo de la indagación, se puede proceder mediante diversas gradaciones: un grupo de films, un solo film, una secuencia, en incluso una simple imagen. En términos de pregnancia de este mismo campo se puede escoger cualquier cosa extremadamente anómala, con el fin de subrayar su singularidad, o, al contrario, cualquier cosa que se preste a comparaciones, para subrayar el parentesco y la recursividad. En términos de extensibilidad de este mismo campo, se puede proceder de lo pequeño a lo grande, aplicando procedimientos de generalización, es decir, trasladando los resultados reunidos en el análisis de una porción del film, al propio film, a un conjunto de films, etc., o bien de lo grande a lo pequeño, aplicando procedimientos de ejemplificación, es decir, controlando si los resultados reunidos a través del análisis de un film o de un conjunto de films son también válidos para cada una de sus partes o para cada uno

to, y en consecuencia a una toma de posición, aunque sólo sea por las razones que sustentan la investigación o por el modo en que se realiza. Quizás el analista no esté dividido, como a menudo lo está el crítico, entre la necesidad de informar y el deseo de juzgar; los datos que maneja, y lo que debe hacer con ellos, interactúan con evidencia. Sobre las relaciones entre el análisis (y en particular el análisis textual) y la crítica, véanse AUMONT/MARIE, 1988 y ODIN, 1988:9.

de los miembros del conjunto. Y así sucesivamente¹⁴. Lo que hay que subrayar en cada caso es el modo en que cada una de estas elecciones se justifica según finalidades precisas y, en este sentido, orienta ya el análisis desde el principio. Pongamos un ejemplo: si quiero comprender cómo funciona el cine de Sergio Leone, puedo escoger *Por un puñado de dólares*; pero si quiero comprender, más en general, cómo funciona el *western* como género, deberé añadir probablemente algún otro film al mencionado, o tomar como punto de partida sólo algunas de sus secuencias, las más canónicas, o elegir un film distinto (¿por qué no *La diligencia*?).

En segundo lugar, está la elección del método. Conviene repetir que aquí nos movemos en el ámbito del análisis inmanente, pero incluso en este marco son muchas las direcciones posibles. Nos podemos servir de los instrumentos de la semiótica, considerando el film como texto, es decir, un conjunto ordenado de signos dedicado a construir «otro» mundo, y a la vez establecer una interactuación entre destinatador y destinatario (éste será nuestro campo de maniobras privilegiado).¹⁵ Se pueden utilizar los instrumentos de la so-

14. Un ejemplo de análisis de un film completo puede hallarse en BAILLÉ/MARIE/ROPARS, 1974 o en GUZZETTI, 1981. Son más numerosos los análisis de films contemplados en uno solo de sus aspectos: desde el clásico de Metz sobre la gran sintágmica de *Adieu Philippine*, en METZ, 1968, hasta los análisis de los fenómenos de la «disnarratividad» en Robbe-Grillet, en GARDIES, 1980 (véanse también CHATEAU/JOST, 1979 o GARDIES, 1983). Son numerosísimos los ejemplos de análisis de secuencias, de donde se infiere el funcionamiento y la composición de todo el film: hay clásicos como los de las secuencias de apertura en KUNTZEL, 1972, 1975a, 1975b y ODIN, 1980, 1986, etc. Son interesantes también los casos de análisis de ciertos pasajes, con el fin de sacar a la luz la recurrencia de algunos fenómenos que atraviesan el film: véanse por ejemplo VERNET, 1988 y LEUTRAT, 1988. Son más raros los análisis de corpus enteros: Bellour mezcla la atención a ciertos autores (sobre todo Hitchcock) con el estudio de ciertos procedimientos significantes (campo/contracampo, etc.).

15. Iremos mencionando las investigaciones semiológicas a medida que abordemos sus distintos ámbitos de indagación. Sin embargo, conviene recordar el papel orientador que en este campo desempeñó METZ, 1971. Un segundo dato que hay que recordar es el rol particular del análisis textual con respecto a la teoría semiótica, tanto la cinematográfica como la general: el problema es afrontado por ODIN, 1988, donde se observa cómo el análisis textual a menudo se limita a «aplicar» categorías elaboradas teóricamente, e incluso a veces intenta actuar directamente sobre la teoría, descubriendo categorías nuevas y planteando nuevos problemas.

ciología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social. Se puede recurrir a los instrumentos del psicoanálisis, tomando a los personajes puestos en escena como personajes reales, con sus pulsiones, sus complejos, etc., o bien considerando el mismo film como una especie de texto onírico, del cual se pueden entresacar las pulsiones y los complejos de su autor; o afrontando el mecanismo filmico en sí mismo, desde el momento en que funciona de modo análogo al mecanismo psíquico. Nos podemos acercar al film con los instrumentos de la historia, considerándolo como cualquier otro documento de su tiempo. Y aún hay muchos más enfoques posibles y métodos practicables.¹⁶

Finalmente, existe la *definición de los aspectos* del privilegio, de los distintos modos del fenómeno de sacar a la luz. Se podrán analizar entonces elementos como los componentes lingüísticos, es decir, los elementos constitutivos del texto, los ladrillos que sostienen el edificio; o los modos de la representación, es decir, el tipo de mundo que se dispone so-

16. Para una investigación sociológica, hay que recordar KRACAUER, 1947 (pues constituye uno de los primeros momentos en los que el sociólogo siente la necesidad de un análisis detallado del film); bastante más relacionado con la práctica del análisis textual está SORLIN, 1977, que así funda la propia perspectiva sociológica en la posibilidad de descubrir el funcionamiento lingüístico del film. A mitad de camino entre la sociología y la semiología pueden situarse los análisis de GRANDE, 1986. El capítulo de los análisis psicoanalíticos es bastante rico a partir de los años setenta: baste recordar METZ, 1977 (en particular el examen de la metáfora y de la metonimia en el cine) y BELLOUR, 1979 (por ejemplo el examen de las relaciones entre campo, contracampo y relaciones objetales). Una investigación textual de orientación psicoanalítica es también la realizada por MICCICHÈ, 1979 sobre *Osessione*. También es amplio el capítulo de las investigaciones históricas que pasan a través del análisis textual: entre las distintas experiencias de este tipo, muy distintas entre sí, pueden recordarse los trabajos del grupo Lagny/Ropars/Sorlin (ROPARS/SORLIN, 1976, SORLIN, 1977, LAGNY/ROPARS/SORLIN, 1979, LAGNY/ROPARS/SORLIN, 1986), los trabajos del grupo Bordwell/Staiger/Thompson (BORDWELL/STAIGER/THOMPSON, 1989), los trabajos de Leutrat sobre el *western* (en particular LEUTRAT, 1985), los trabajos de Brunetta (BRUNETTA, 1974 sobre Griffith; y un amplio recurso a los análisis textuales en BRUNETTA, 1979-1982). Puede encontrarse también una orientación histórica, aunque en un sentido más llano, en ANDREW, 1984.

bre la pantalla y la forma en que se lo configura; o la dimensión narrativa, es decir, los elementos que componen la historia y los giros que asume el relato; o las estrategias de comunicación, la manera en que el emisor y el receptor se presentan en el texto y los géneros de interacción que declaran practicar (éstos serán también los ámbitos de indagación que afrontaremos a lo largo de este libro).

1.6. Disciplina y creatividad

Cinco son los momentos que señalan la entrada en escena del analista. Los recordaremos: por un lado, la precomprensión del texto y la hipótesis explorativa; por el otro, la delimitación del campo, la elección del método y la definición de los aspectos que se habrán de estudiar. Estos momentos ejercen el efecto un poco paradójico de eliminar la naturaleza propia del objeto indagado: finalmente, éste se presenta de súbito como algo orientado, parcial, manipulado. Esto parece contradecir la necesidad de entrar en contacto con una realidad, por así decirlo, desnuda y cruda, necesidad que lleva a «desprender» la situación del análisis de la visión ordinaria con el fin de disponer de un objeto con todos sus datos a la vista y despojado de cualquier resonancia. En realidad, estos momentos no anulan la posibilidad de un enfoque efectivo del texto: éste continúa estando allí, al alcance de la mano, en toda su concreción y su empiricidad. Sin embargo, estos momentos nos sugieren que el recorrido del texto hacia su inteligibilidad, para realizarse bien, tiene necesidad desde el principio de algunas condiciones: la transformación del film en una presencia estable y reversible, el refuerzo de la disponibilidad y de la objetividad del texto, pero también la individuación de un punto de abordaje al film lo más productivo posible, de la explicitación de las estrategias que se quieren seguir, del descubrimiento de los presupuestos y de los efectos del análisis mismo: en una palabra, de una primera finalización y de una primera filtración de los datos. Desde este punto de vista, el alejamiento del film y la superposición de la presencia del analista son dos gestos totalmente complementarios: ambos intentan señalarnos el mejor camino.

Un último apunte. El análisis, como se acaba de decir, se

realiza según ciertas condiciones. Y éstas constituyen verdaderos pasos obligados: sin una hipótesis explorativa, una delimitación del campo, una buena distancia, etc., la observación sería caótica, casual, impuesta: literalmente privada de su pertinencia. De ahí la idea de una *disciplina* precisa en la base del análisis; se avanza por el camino superando ciertas fases, adoptando ciertos procedimientos, siguiendo un cierto orden: en resumen, se recorre un itinerario íntimamente regulado. Pero esta disciplina no constituye un mero vínculo: los pasos obligados corresponden a otros tantos momentos en los que se expresan decisiones individuales. Esto se entiende a la perfección en la discutida intervención del analista (esa intervención que hace decir a algunos que «construye» su propio objeto;¹⁷ nosotros diremos, menos radicalmente, que lo «encuadra» o lo «predetermina»): aquí está en juego tanto el cumplimiento de alguna necesidad, sin la cual el objeto no estaría preparado para la recuperación, como la puesta a punto de una dirección particular que convierte la recopilación de datos en «esta» recuperación y no en otra. En resumen, si es cierto que el recorrido está regulado, y estrechamente regulado, también es cierto que se abre a la libertad del analista: si se quiere, a su *creatividad*.

Eso es lo importante: por un lado, una disciplina (que convierte el análisis en una empresa científica); por otro, una creatividad (que hace del análisis una especie de arte). Una cosa no se da sin la otra. Por lo demás, existe un vínculo entre los dos componentes que garantiza la exactitud y la productividad de los resultados conseguidos: por un lado, éstos pueden controlarse según procedimientos recurrentes; por el otro, revelan adquisiciones completamente personales. Este vínculo entre los dos componentes explica la conformidad y a la vez la unicidad del objeto final: éste puede ocupar el puesto del texto del que parte porque por un lado reposa sobre una manipulación ahora ya canónica, y porque por otro deja entrever una iniciativa tendencialmente inédita. Por lo tanto, una vez más, disponemos de un hilo tendido entre dos polos, la presencia de difracciones, de superficies que no concuerdan del todo: pero es precisamente aquí, en esta encrucijada, donde el análisis se juega su propio destino.

17. La idea la subraya Kuntzel, 1975 a: 182.

2 Instrumentos y técnicas del análisis

1. FILM Y METAFILM: LA NO INMEDIATEZ DEL TEXTO FILMICO

1.1. El film y su transcripción

Más aún que cualquier otra forma de producción artística, el análisis fílmico necesita recurrir a distintas etapas, a diferentes documentos e “instrumentos”.

Como ya hemos avanzado, las mismas condiciones del espectáculo cinematográfico son, psicológicamente, muy particulares. Sentado en la oscuridad, en un estado de total pasividad, el espectador no puede dominar la evolución de las imágenes y se ve muy pronto sumergido en el flujo de la proyección. En todo momento, el film le ofrece una importante cantidad de informaciones sensoriales, cognitivas y afectivas. Sin duda, viendo un mismo film en diferentes pases, se puede llegar a memorizar más

fielmente ciertos detalles, a recordar los principales momentos del desarrollo narrativo sin demasiados errores y a referirse a cualquier fragmento visualmente llamativo con una cierta precisión. Los mejores críticos cinematográficos demuestran día a día que la agudeza crítica siempre puede perfeccionarse, que el ojo y el oído pueden educarse, afinarse. Así pues, es necesario ver y volver a ver los films que deben analizarse, y no puede imaginarse un trabajo analítico que no esté basado al menos en tres visionados del film.

Pero hay que decir que, naturalmente, la visión no lo es todo, y tampoco la revisión. En cierto sentido, casi se puede decir que el objeto del análisis fílmico no está más que mínimamente relacionado con el objeto-film que el espectador percibe inmediatamente en la sala de cine. Sea cual sea el método elegido, el objetivo del análisis es elaborar una especie de “modelo” del film (en el sentido cibernético y no en el normativo, evidentemente), en el interior del cual, y, como todo objeto de investigación, el objeto del análisis fílmico exija su propia construcción. Ciertos teóricos han llegado al extremo de establecer una distinción radical entre el film como unidad espectral y el film como unidad analítica.

En un artículo de 1973 titulado “Le défilement”, Thierry Kuntzel distinguió netamente entre el “film-película”, el “film-proyección” y el tercer estadio del film, que sería aquel del que se ocuparía el analista. “Lo *filmico*, aquello que se cuestionará en el análisis fílmico, no estará, pues, ni del lado de lo móvil, ni del lado de lo fijo, sino *entre* los dos, en el engendramiento del film-proyección por parte del film-película, en la negación de este film-película por parte del film-proyección (...).”

Pero, al propio tiempo, naturalmente, lo que hay que analizar es el film mismo, no su simulacro ni su transcripción. El film, de alguna manera, es el punto de partida del análisis, y también debe ser su punto de llegada. Esta idea de “otro film”, pues, del cual se ocuparía el análisis, no consiste ni más ni menos que en la dificultad, e incluso la imposibilidad, de analizar un film sin recurrir a artefactos intermediarios, ya parcialmente “analíticos”, que permitan escapar a los límites del *desfile* de imágenes.

Vamos ahora a enumerar los más importantes de estos artefactos, de estos “instrumentos”, aunque antes insistiremos un poco más en esta relación del análisis con el “film mismo”.

En relación al analista de textos literarios, de pinturas, de obras de teatro o musicales, el analista de films se encuentra, en efecto, en una posición bastante particular. A diferencia del cuadro o de la representación teatral, no existe un “original” fílmico (exceptuando, quizá, el negativo del film, al que sólo los técnicos de laboratorio tienen acceso). Pero, a la inversa, y contrariamente al texto literario o musical, el film no resiste muy bien la reproducción, puesto que tiende a deformarlo: una obra de Corneille mal impresa continuará siendo igual a sí misma, pero un film de Dreyer en una copia defectuosa quedará irremediablemente transformado. Está claro, pues —y esto hay que subrayarlo con especial énfasis en un momento en el que el soporte magnético está adquiriendo cada vez más predominio en los estudios fílmicos—, que hay que ver *Cleopatra*, de Joseph L. Mankiewicz, en 70 mm, y que quizá jamás podamos ver *Playtime*, de Jacques Tati, en su versión original.

Esta exigencia que nos hemos encargado de recordar aquí tiene esencialmente un valor de principio, y casi todos los analistas trabajan la mayor parte del tiempo ya sea con copias más o menos fieles, o con copias magnéticas, por no mencionar ahora los instrumentos aun más inmediatos de los que hablaremos enseguida. Del mismo modo, el análisis de pinturas puede llevarse a cabo, de cuando en cuando, recurriendo a la reproducción. En uno y otro caso, lo que se utiliza como soporte del análisis conserva *algo* de la obra misma. Pero, también en uno y otro caso, hay siempre que acercarse lo más posible al original.

1.2. Los instrumentos del análisis fílmico

Pero extendámonos un poco sobre la palabra “instrumentos”. Sus connotaciones técnicas parecen sugerir, en efecto, que el análisis de films es una operación científica o, por lo menos, que utiliza procedimientos objetivos, que se pueden describir objetivamente. Se trata de una visión un poco idealizada del análisis fílmico. En efecto, cualquiera que sea el interés y el grado de generalidad de ciertos métodos, no existe, y ya lo hemos dicho, un método universal. Lo mismo puede decirse de los “instrumentos”: algunos son de interés casi general, y pueden utilizarse a propósito de todos o casi todos los films. Otros, por el contrario, resultan más o menos *ad hoc* según el caso. Además, un análisis

se define por una mirada de conjunto y una estrategia global: este análisis y esta estrategia determinan el recurso a este o aquel “instrumento” o, mejor dicho, a este o aquel estado intermediario del objeto.

Por lo general, el análisis de films utiliza tres grandes tipos de instrumentos:

a) instrumentos *descriptivos*, destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del film a la que aludíamos un poco más arriba. En un film, y en principio, todo se puede describir, por lo que, en consecuencia, estos instrumentos deberán ser muy variados. Teniendo en cuenta el predominio del film narrativo, muchos de ellos se dedican a describir las grandes (o las menos grandes) unidades narrativas, pero a menudo es interesante poder describir ciertas características de la imagen o de la banda sonora;

b) instrumentos *citacionales*, que desempeñan un poco la misma función que los anteriores (= representar un estado intermedio entre el film proyectado y su “puesta de largo” analítica), pero siempre de una manera más próxima a la letra del film;

c) finalmente, los instrumentos *documentales*, que se distinguen de los anteriores en que no describen ni citan al film mismo, sino que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él.

No podemos ahora presentar detalladamente todos los instrumentos posibles e imaginables, por lo que deberemos atenernos a los más representativos de cada una de las tres categorías, aunque posteriormente proporcionemos otros ejemplos.

2. INSTRUMENTOS DE DESCRIPCION

Por lo general, se puede decir que los elementos esenciales que se suelen *describir* en un análisis de films son los de la narración, los de la puesta en escena o ciertas características de la imagen, y que es muy raro encontrar descripciones sistemáticas de la banda sonora de un film. Vamos a atenernos, pues, a este tipo de instrumentos.

2.1. *El découpage* *

Tecnológicamente hablando, un film de 90 minutos, proyectado a la velocidad estándar de 24 imágenes por segundo, supone exactamente un total de 129.600 imágenes diferentes. Pero, evidentemente, lo que el espectador percibe no son esas imágenes individuales, “anuladas” por la evolución de la película en el proyector, sino unidades de una especie muy distinta. En el caso, ampliamente mayoritario, del cine narrativo-representativo, las unidades más corrientes son los planos, o porciones de film comprendidas entre dos cortes ¹. Con un mínimo de adiestramiento, todo espectador puede, en la mayoría de los casos, percibir con bastante facilidad la sucesión de los planos de un film.

Sin que exista ninguna regla absoluta al respecto, el número de planos que componen un film varía relativamente poco. Es cierto que existen films excepcionales que presentan un número de planos muy elevado (3225 en el caso de *Octubre*, de S.M. Eisenstein) o, por el contrario, muy pequeño (73 en *India song*, de Marguerite Duras; una veintena en ciertos films de Miklos Jancso). Pero, en la mayor parte de los casos, un film de duración media comprende de 400 a 600 planos. He aquí algunos ejemplos, tomados de films cuyo *découpage* ha sido publicado ²: *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier (449 planos); *Volpone*, de Maurice Tourneur (447 planos); *Los ojos sin rostro*, de Georges Franju (445); *Fresas salvajes*, de Ingmar Bergman (574); *El sueño eterno*, de Howard Hawks (609); *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais (423).

En el cine narrativo clásico, los planos se combinan a su vez en unidades narrativas y espaciotemporales comúnmente denominadas secuencias (= conjunto de planos). A estas dos unidades, el plano y la secuencia narrativa, se aplica la noción de *découpage*.

La palabra “*découpage*” aplicada a un film supone, al menos, dos acepciones sensiblemente diferentes:

* Dejamos sin traducir el término francés porque no tiene equivalente exacto en castellano, como puede demostrar el hecho de que incluso la crítica más especializada siga utilizándolo. [T.]

¹ Sobre los problemas teóricos que supone la noción de plano, véase *Estética del cine*, págs. 37-43.

² En la revista *L'Avant-Scène cinéma*.

—en principio, el término pertenece al vocabulario de la producción de films y se refiere a la operación que relaciona la fase final de la elaboración del guión con la fase inicial de la puesta en escena. Esta operación, y el propio término, proceden de la división técnica del trabajo que se produce en la industria del cine (pueden encontrarse ya numerosas menciones en la prensa especializada de 1917). En la etapa actual de la industria, el *découpage* sigue a otras fases del guión (la sinopsis y la continuidad dramática) y divide la acción en secuencias, escenas y finalmente en planos numerados, proporcionando las “indicaciones técnicas, escénicas, faciales y gestuales necesarias para la buena ejecución de las tomas”³. Digamos de paso que muchos directores han acabado publicando sus *découpages*, aunque al principio fueran simples instrumentos de trabajo (así, Louis Delluc reagrupó en 1923, bajo el título de *Drames de Cinéma*, el *découpage*, numerado plano por plano, de cuatro de sus films). Advirtamos también que siempre existe una cierta diferencia entre el *découpage* técnico que se desarrolla antes del rodaje y el montaje definitivo del film, aunque ciertos cineastas, conocidos por su minuciosidad (como Alfred Hitchcock o Henri-Georges Clouzot) no acostumbraban a alejarse mucho del *découpage* inicial;

—por otra parte, el término se refiere a una descripción del film en su estado final, generalmente basada en los dos tipos de unidades (plano y secuencia) que hemos definido más arriba. Nosotros, evidentemente, a lo largo de esta obra, utilizaremos el término en este segundo sentido.

Un *découpage* de este tipo es un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis de un film en su totalidad, y si lo que nos interesa es la narración o el montaje de este film. Pero también puede —aunque en muy raras ocasiones, es cierto— revelarse igualmente útil para analizar otros aspectos de un film, en la medida en que, incluso en lo que se refiere a las características puramente visuales (la escala de los planos, por ejemplo), puede permitir a veces esclarecer las elecciones estilísticas y retóricas.

Ya que un *découpage* debe incluir los elementos que el analista ha escogido para que intervengan en su trabajo, y sólo éstos,

³ Henri Diamant Berger, *Cinémagazine*, 9 de septiembre de 1921, citado por Jean Giraud, *Le lexique du cinéma français des origines à 1930*, París, (CNRS), 1958.

de ello se deduce que no puede existir ni un *découpage* ni un modelo obligatorios. Se puede concebir un punto de referencia mínimo, que sólo incluya el número del plano, una indicación sumaria del contenido de la imagen y la transcripción de los diálogos, aunque, en función de las exigencias particulares del estudio que se lleve a cabo, se podrán añadir algunos otros parámetros.

He aquí una lista de algunos de los parámetros más frecuentemente utilizados en los *découpages* analíticos:

1. Duración de los planos y número de fotogramas.
2. Escala de los planos ⁴, incidencia angular (horizontal y vertical), profundidad de campo ⁴, presentación de los personajes y objetos en profundidad, tipo de objetivo utilizado (focal).
3. Montaje: tipo de *raccords* utilizados ⁴; “puntuaciones”: fundidos, cortinillas, etc.
4. Movimientos: desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo, y movimientos de cámara ⁴.
5. Banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma de sonido.
6. Relaciones sonido-imagen: “posición” de la fuente sonora en relación a la imagen (“in” / “off”) ⁴, y sincronismo o asincronismo entre la imagen y el sonido.

Evidentemente, esta relación no es en absoluto exhaustiva.

En las páginas siguientes, proporcionamos dos ejemplos de *découpages* reales (e incluso publicados). El primero pertenece a *Muriel*, y el segundo a *El amigo de mi amiga*, de Eric Rohmer.

El tipo de *découpage* que vamos a explicar aquí está basado en la sucesión de planos, lo cual plantea algunos problemas, a la vez prácticos y teóricos. Convertir el plano en la unidad de descripción significa abordar toda una serie de cuestiones teóricas relacionadas con esta misma noción (véase más arriba). A fin de cuentas, el mayor riesgo consiste siempre en caer en la ilusión de que el plano constituye una unidad “natural” del lenguaje cinematográfico. Por el contrario, como veremos de una manera más precisa en el capítulo 3, el análisis de un film tiene que ver con unidades relacionales, abstractas, que no ocupan una superficie fílmica manifiesta. Las unidades pertinentes del análisis no tienen por qué, *a priori*, coincidir siempre con la división en planos. Por

⁴ Para todos estos conceptos, véase *Estética del cine*, caps. 1 y 2.

ello, repitámoslo, un *découpage* plano por plano contribuye, por definición, a perpetuar el privilegio unánimemente (y a menudo inconscientemente) otorgado a la banda de imagen (pues las transiciones sonoras se producen de una manera distinta al “cambio de plano”, por ejemplo). De esta manera, el *découpage* en planos, que en numerosas ocasiones resulta muy útil, no debe en modo alguno considerarse una panacea.

Además, existe un cierto número de dificultades “técnicas” que, en la práctica, limitan la realización de un *découpage* de este tipo. La más evidente de estas dificultades surge desde el momento en que un cambio de plano es imposible de localizar con precisión, ya sea por los trucajes, a causa de un movimiento de cámara muy rápido o por cualquier otra razón.

He aquí algunos ejemplos de esta imposibilidad o dificultad práctica de delimitar los planos:

— a causa de su extrema brevedad: es el caso de *Octubre*, de S.M. Eisenstein, al final de la secuencia de la fraternización entre bolcheviques y cosacos, cuando los planos van haciéndose cada vez más breves (incluso llegan a durar menos de un segundo) ⁵;

— a causa de un movimiento de cámara: en *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, al principio del film, una rápida panorámica nos hace pasar de un plano del museo de Hiroshima a un plano de un noticiario reconstruido;

— a causa de que la pantalla se queda en negro momentáneamente: el ejemplo más célebre es el de las transiciones de plano a plano (de bobina a bobina) que se producen en *La soga*, de Alfred Hitchcock, donde los actores avanzan hacia la cámara hasta cubrir por completo el objetivo en cada cambio de rollo;

— a causa de los trucajes: el caso más simple es el de las sobreimpresiones, sobre todo cuando se multiplican, como en la secuencia de la Asamblea Nacional en el *Napoleón* de Abel Gance, o en el final de *Cieloviek s Kinoapparatom* (El hombre de la cámara), de Dziga Vertov.

Pero, paradójicamente, el *découpage* en planos es también muy difícil de utilizar cuando se trata de films que presentan planos muy largos, a menudo producto de complejos movimientos de cámara. En los films de Miklos Jancso, así como en las secuencias musicales de los films de Busby Berkeley o de Stanley Donen, e incluso en películas como *Madame de...* o *La ronde*,

⁵ Planos 1350 a 1422, según la numeración de Philippe Desdouits *et alii*.

PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
Nº	Duración	DESCRIPCIÓN (color, contenido, movimiento)	CAMARA (escala, ángulos, movimiento)	VOZ (in/off)	RUIDOS + MUSICA
6 (510)	1,8 seg.	- Naranja-marrón. - Dos cajones alveolados, superpuestos, que contienen dos cubiertos de plata. - Fijo.	- P.P. - Frontal, ligeramente a la izquierda, en un leve picado. - Fijo.	<i>Después estaba la tienda "A la grâce de Dieu".</i>	Pájaros
7	1,83 seg.	- Blanco. - Vasos brillantes invertidos sobre un cristal y ante un espejo → reflejos confusos. - Fijo.	- P.P. - 30º a la derecha. Picado. - Fijo.	- <i>Pues yo no veo esa tienda, era un estanco.</i> - <i>¡Oh! Pero, ¿qué me estás contando?</i>	
8 (510)	1,83 seg.	- Blanco y marrón. - Cuatro pilas de platos blancos (dos niveles) situados ante un espejo sobre una mesa marrón. Servilletas blancas. Saleros. - Fijo.	- P.P. - Ligeramente a la izquierda. Leve picado. - Fijo.	<i>Lo mezclás todo.</i>	
9 (509)	1,41 seg.	- Blanco, rojo y rosa. - Saleros, tarros de mostaza, un ramo rosa. - Fijo.	- P.P. más alejado. - Picado hacia la izquierda. - Fijo.		
10 (515)	5,62 seg.	- Oscuro y rojo. - Tres personajes: uno de espaldas en primer plano y dos de cara en segundo plano. Uno de ellos está tras un mostrador, mientras que los otros están delante. Una lámpara encendida (botella de whisky y pantalla escocesa roja). Detrás del camarero, un decorado pintado. - El camarero habla moviendo la cabeza. El segundo personaje, al fondo, la sacude.	- P.A. - 30º a la izquierda. - Fijo.	<i>(Camarero): He vivido en este rincón durante treinta años. Y no es por culpa de las bombas si no me acuerdo de mi calle.</i>	

Alrededores de Neuville-sur-Oise. Exterior día.

212. *Plano de conjunto: los alrededores de los lagos (el "dominio de los jóvenes"). Un paisaje ondulado, con la hierba amarillenta y delgados arbustos. Fabien y Blanche se alejan.*

213. *Plano general: la cima de una pequeña colina. Algunas piedras afloran entre la hierba. Fabien y Blanche entran por la izquierda, se paran sobre las piedras y contemplan el paisaje: una hilera de árboles al fondo del plano.*

Blanche. Ah, pero si es el Oise...

214. *Plano de conjunto panorámico, de izquierda a derecha (en teleobjetivo), sobre el paisaje que están viendo Blanche y Fabien. Un río bordeado por los árboles (el Oise), cultivos de hortalizas y un pueblo al fondo (Jouy-le-Moutier).*

Blanche (off). ¡Allí! ¿Eh?

Fabien (off). Se confunde con los árboles.

215. (= 213), sobre la pareja.

Fabien. Y forma una curva. Allí se ve muy bien. Forma una curva así (muestra el brazo, girando sobre sí mismo hacia la derecha), ¿ves? Allí gira, en la pequeña hondonada, frente al pie de...

216. *Plano de conjunto. Cergy-St-Christophe, visto (en la lejanía) detrás de la pequeña colina. En primer plano, numerosos árboles.*

Fabien (off). Allí es donde vives. ¡Saint-Christophe!

Blanche (off). ¡Ah, sí! ¡Se ve la torre del Belvedere!

Fabien (off). Sí...

217. (= 215), sobre la pareja.

Fabien (continúa moviéndose y se sitúa frente a la cámara). Y luego continúa así...

218. *Plano de conjunto: el paisaje descrito por Fabien. En primer plano, árboles, y a lo lejos, Cergy-Pontoise (panorámica de izquierda a derecha siguiendo la descripción de Fabien).*

Fabien (off). Hace todo su recorrido así, en curva, y pasa delante de Cergy-Préfecture, hasta el pie de la torre E.D.F.

219. (= 217), sobre la pareja.

Fabien (se vuelve por completo en el otro sentido, hasta que de nuevo nos da la espalda, señalando una dirección hacia la izquierda). Y luego allí, conozco un pequeño camino de sirga muy agradable, allí, justo a orillas del Oise...

220. *Plano general: Blanche y Fabien andan por un camino de tierra bordeado de arbustos. La cámara les acompaña con una panorámica de derecha a izquierda, descubriendo entonces que están caminando a lo largo del río. Una barquita pasa detrás de ellos, muy lentamente.*

221. *Plano general: el camino se ha hecho más estrecho. Una senda atraviesa la hierba, con arbustos a ambos lados. Blanche y Fabien avanzan hacia la cámara, en silencio, ella delante.*

222. *Plano general (según el eje inverso): el mismo camino. Los dos se alejan, siempre en silencio, con él detrás.*

223. *Plano general: apenas se divisa el camino marcado en la hierba. Blanche y Fabien avanzan hacia la cámara, en silencio, ella delante. Salen por la derecha, dejando el campo vacío por un instante.*

224. *Plano general: un muro de piedra al borde de un camino. Blanche y Fabien llegan por la derecha y se aproximan al muro. Fabien ayuda a Blanche a saltar el muro, y luego lo escala a su vez. Llegan a una especie de jardín o bosque, un poco más elevado que el camino (el parque de Neuilly).**

225. *Plano general: Blanche y Fabien, caminando por la maleza, de izquierda a derecha, acompañados por una panorámica. Avanzan siempre muy callados, sin mirarse. Se detienen. Fabien se sienta en el suelo, mientras que Blanche se queda de pie, mirando al cielo.*

226. (Contracampo): *los árboles, el sol a través del ramaje (ligera panorámica de izquierda a derecha).*

227. *Plano medio: sobre Blanche, con las manos en la cintura, mirando siempre hacia el cielo, con la cabeza completamente girada. Parece conmovida.*

228. (Contracampo): *nueva panorámica sobre los árboles y el cielo. El viento agita ligeramente las hojas, siempre en el más profundo silencio.*

229. *Plano medio: sobre Blanche, todavía con las manos en las caderas. Vuelve la cabeza y el busto, volviendo a su primera posición.*

230. *Plano cercano: Fabien, sentado, con el cuerpo dirigido hacia la izquierda y la cabeza vuelta hacia la cámara, mira a lo alto y a la derecha (hacia Blanche).*

231. (= 229), sobre Blanche. *Se vuelve aún más y luego se pone frente a la cámara, con lágrimas en los ojos, mientras Fabien, que se ha levantado, entra por la izquierda.*

Fabien (sorprendido, un poco incómodo, pero también conmovido). ¿Lloras? (Pasa por detrás de Blanche, hacia la derecha.)

Blanche. ¡No! (Se aleja de él.)

Fabien. ¿Es el sol?

Blanche. No, no sé lo que es... (Se dirige bruscamente hacia la izquierda, acompañada por una panorámica de la cámara, que abandona a Fabien.) Puede que sea este silencio o... o quizás esta hora, porque, ¿sabes?, cuando el sol empieza a ponerse, siempre aparece una pequeña sombra de angustia... (Suspiro.)... Pero me siento bien... (Sonríe.)... ¡Incluso demasiado bien! (Se enjuga una lágrima.)

Fabien (off). ¿Qué quiere decir demasiado?

* Fin de la tercera bobina de diecinueve minutos y treinta segundos.

de Max Ophuls, la descripción puede rápidamente anegarse en los torbellinos de los movimientos de cámara y los arabescos de los movimientos de los personajes. Del mismo modo, un film construido sobre planos largos casi fijos, como *Gertrud*, de Carl T. Dreyer, plantea problemas muy concretos: esta vez son los personajes quienes, en cualquier momento, pueden entrar o salir de campo, provocando mínimos pero incesantes reencuadres. La puesta en escena está basada en los gestos, en las miradas, a veces dirigidas hacia el fueracampo, y el cambio de plano, que se produce muy raras veces, sólo es un elemento como los demás, que la descripción no tiene por qué privilegiar.

Así, este tipo de *découpage* resulta sobre todo eficaz para los films realizados según los cánones del “estilo clásico”, con planos de una duración media (de 8 a 10 segundos), unidos mediante *raccords* que utilizan figuras fácilmente localizables, y en función de una puesta en escena que se centra alternativa e igualmente sobre los distintos personajes.

Aun con estas limitaciones, el *découpage* por planos es un instrumento interesante. Por lo menos, constituye una herramienta de referencia que, por ejemplo, permite juzgar si la copia de que se dispone para estudiar el film está completa y coincide con la original.

Estas cuestiones de “filología” fílmica son importantes, sobre todo en lo que se refiere al cine mudo. En efecto hay numerosos films de este período que fueron realizados en distintas versiones destinadas a su exportación a diferentes países, remontadas, abreviadas y “masacradas” de innumerables maneras por productores y exhibidores. En la mayor parte de los casos, es imposible determinar con exactitud el montaje original ideado por el autor. El analista deberá entonces esforzarse por cotejar las diversas copias existentes (en las filmotecas o donde sea) y dejar constancia de las diferencias observadas. Es lo que hicieron, entre otros, Eric Rohmer para su *découpage* del *Fausto* de Murnau; Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat para su análisis de *Nosferatu*, también de Murnau; Charles Tesson para su trabajo sobre *La bruja vampiro*, de Dreyer, etc. Por atenernos únicamente a los grandes clásicos, films como *El nacimiento de una nación*, de Griffith; *Octubre*, de Eisenstein; o *Metrópolis*, de Fritz Lang, existen actualmente en muchas copias distintas, y el analista debe, ya que no restablecer un improbable estado original, por lo menos ser consciente del problema.

De una manera más general, el *découpage* por planos, en la misma medida en que es un *découpage*, puede compararse útilmente con el *découpage* que se produce antes del rodaje, dando lugar así a reveladores estudios acerca de la génesis del film y de las distintas modificaciones que sufrió en cada uno de los estadios sucesivos de la producción (de la “escritura”). Por limitarnos a dos ejemplos referidos a films relativamente recientes, citemos aquí *Deslizamientos progresivos del placer*, cuya sinopsis, continuidad dialogada y *découpage* posterior al montaje publicó Alain Robbe-Grillet en 1974 en un solo volumen, y *Muriel*, de Alain Resnais y Jean Cayrol, una de cuyas secuencias estudió Marie-Claire Ropars en lo que se refiere a la génesis, tal como acabamos de sugerir ⁶.

2.2. La segmentación

Lo que hoy en día se ha convenido en llamar “segmentación” se refiere a una lista de lo que, en el lenguaje crítico más corriente, se denomina las “secuencias” de un film (narrativo). En el vocabulario técnico de la realización (y, como consecuencia, en el vocabulario crítico) una secuencia es una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la “escena” en el teatro o al *tableau* del cine primitivo. En el film de largometraje narrativo (el que se ha analizado más a menudo) la secuencia está dotada de una intensa existencia institucional: es a la vez la unidad de base del *découpage* técnico y, una vez realizado el film, la unidad de memorización y de “traducción” del relato fílmico en relato verbal. Cada uno de nosotros puede verificar de una manera muy simple esta última función: cuando “contamos” un film a alguien que no lo ha visto, por ejemplo, con frecuencia nos referimos a grandes bloques narrativos que son las “secuencias” (en un sentido muy amplio y poco estricto). En cuanto a la importancia del concepto en el proceso de realización hay que decir que asegura la unidad de los planos rodados en un orden que está lejos de ser siempre el del relato. El orden de rodaje de los planos, en efecto, está ante todo

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, París, Ed. du Minuit, 1974. Claude Bailblé, Michel Marie y Marie-Claire Ropars, *Muriel*, París, Galilée, 1974.

determinado por imperativos prácticos y presupuestarios, lo cual obliga, por ejemplo, a filmar juntos todos los planos situados en un mismo lugar o decorado.

Así, Alain Resnais filmó primero algunos planos exteriores de *Hiroshima mon amour* en la propia Hiroshima, y luego los planos de interiores en Tokio, los planos de exteriores que en el relato sucedían en Francia, en Nevers, y, finalmente, numerosos planos de interiores en un estudio de París.

Este tipo de práctica es aún la predominante hoy en día, aunque a veces ha sido contestada por distintos movimientos cinematográficos. Cuando apareció la *nouvelle vague* francesa, por ejemplo, la mayor parte de los planos empezaron a rodarse, deliberadamente, según el orden del relato, lo cual influyó, entre otras cosas, en la interpretación de los actores.

La influencia de esta concepción dominante de la secuencia aparece de manera evidéntísima en las descripciones y *découpages* de films que se han publicado. En efecto, en la práctica del rodaje, las indicaciones de lugar son decisivas, y a menudo se dan en función de criterios del tipo “exterior/interior” o “día/noche”. Tampoco resulta raro ver descripciones de films realizadas después del montaje que se atienen a estas distinciones (como sucede muy a menudo en la revista *L'Avant-scène*, por ejemplo), lo cual suele causar algunos problemas en los casos de las secuencias de films que incluyen lugares y decorados muy distintos.

El principio de *Al final de la escapada*, de Jean-Luc Godard, sería un buen ejemplo: la sucesión de episodios que se desarrollan en la Nacional 7, la búsqueda de Patricia por parte de Michel Poiccard, encadenado de planos de una calle, el *hall* de un hotel, la habitación de Patricia, un café, el patio de una casa, son fragmentos fílmicos difíciles de describir según la lógica de los lugares sucesivos, muy inconexos pero a la vez manifiestamente dependientes de una acción unitaria.

Es, pues, indispensable, precisar esta noción de “secuencia” si se quiere que sea más operatoria. Por lo general, este concepto plantea tres tipos de problemas: 1) el de la *delimitación* de las secuencias (¿dónde comienza y dónde termina cada secuencia?); 2)

el de la *estructura interna* de las secuencias (¿cuáles son los distintos tipos de secuencias más corrientes?); y 3) el de la *sucesión* de las secuencias: ¿cuál es la lógica que preside su encadenamiento? Abordaremos todos estos problemas por este mismo orden.

En lo que concierne a la *delimitación*, el primer criterio que viene a la mente es el de basarse en las señales más fáciles de identificar, los distintos “fundidos” y “cortinillas” que a menudo se han comparado con signos de puntuación que separaran los “capítulos” del film. Este criterio, cuya mayor ventaja es la simplicidad, está desgraciadamente lejos de ser absoluto, e incluso de ser un poco sistemático, como han demostrado numerosos intentos de segmentación basados en los signos de puntuación.

Recurramos al ejemplo de *Ossessione*, de Luchino Visconti. El film dura dos horas y veinte minutos e incluye 482 planos. La presencia de 20 fundidos permitió a Pierre Sorlin realizar un *découpage* del film en 21 segmentos o secuencias narrativas, pero se trata de secuencias muy desiguales y distintas entre sí. La primera secuencia del film, que muestra la llegada de un vagabundo, Gino, a una fonda regentada por Braganna y su mujer Giovanna, presenta muchas escenas sucesivas. Una primera escena de siete planos muestra cómo se para el camión delante del local; el propietario charla con los camioneros, el vagabundo baja y se dirige hacia el interior. La segunda parte de la secuencia (22 planos) representa el encuentro entre Gino y Giovanna. Por el contrario, la secuencia 11, en mitad del film, no incluye más que un solo plano-secuencia de 9 minutos, y muestra el interrogatorio de Gino y Giovanna. Aunque formalmente comparables en virtud del criterio adoptado, estos dos fragmentos no guardan en absoluto la misma relación con el relato.

Esta delimitación realizada mediante los signos más visibles de puntuación no resulta del todo sistemática ni siquiera en el cine más clásico, puesto que el *raccord* por medio de un corte entre dos secuencias sucesivas es algo muy frecuente. *A fortiori*, este criterio deviene por completo insuficiente cuando tratamos de delimitar las secuencias en un film de estilo menos clásico.

Volvamos rápidamente al ejemplo de *Al final de la escapada*. El criterio de los signos de puntuación (fundidos encadenados, fundidos e iris en negro) permite obtener 12 unidades de duración muy desigual (de los 28 minutos y 10 segundos de la larga secuencia entre Michel y Patricia en la habitación, a los 30 segundos del primer plano de la pareja abrazándose en la oscuridad de una sala de proyec-

ción), que no corresponden a “capítulos” identificables entre sí en cuanto a su importancia ⁷.

Para paliar estas dificultades, entre otras cosas, Christian Metz, en uno de sus primeros artículos, propuso, bajo la ya célebre denominación de “gran sintagmática”, una tipología más precisa de las disposiciones secuenciales del film de ficción. Más adelante comentaremos los principales tipos propuestos por Metz, pero veamos ahora lo que concierne a la delimitación propiamente dicha de los segmentos:

—Primero, la “gran sintagmática” sólo está relacionada con la banda de imagen. Se basa en la hipótesis implícita de que todos los cambios de secuencia (o, más concretamente, de *segmento*) coinciden con cambios de planos, lo cual no es siempre evidente, por ejemplo cuando el *sonido* de un segmento determinado se prolonga sobre el siguiente segmento.

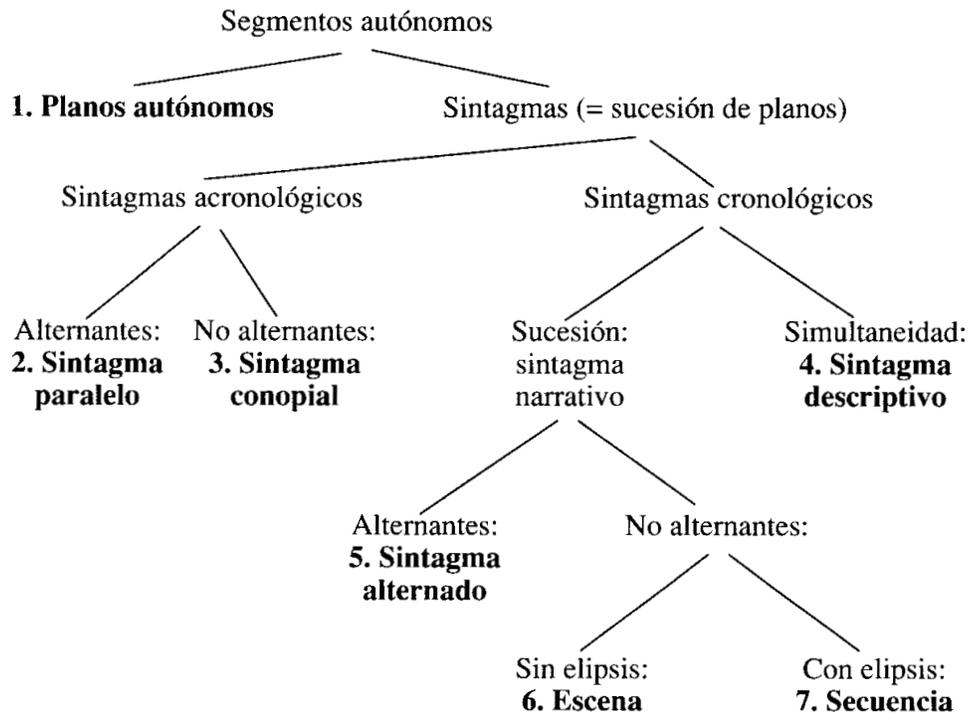
—Los criterios de delimitación son múltiples. Metz considera como segmento autónomo de un film todo aquel fragmento al que no interrumpen “ni un cambio mayor en el curso de la intriga, ni un signo de puntuación, ni el abandono de un tipo sintagmático por otro”. Si el criterio de los signos de puntuación no es en absoluto ambiguo (aunque tampoco tiene demasiado interés general, como acabamos de ver), los otros dos son de aplicación mucho más delicada. La noción de “cambio mayor” es bastante vaga, aunque a menudo pueda llevarse a la práctica. Y en cuanto al tercer criterio, el abandono de un tipo de sintagma por otro, nos devuelve a la tipología de los segmentos.

—En resumidas cuentas, el modelo de la “gran sintagmática” no proporciona, en lo que se refiere a la delimitación de los segmentos, soluciones inmediatas. En prácticamente todos los casos de aplicación concreta que se han llevado a cabo, han existido tropiezos con dificultades o dudas. Y sin embargo las categorías que maneja conservan —en la mayor parte de los casos— un gran poder de sugerencia, y la tipología en cuestión sigue siendo una referencia muy útil, que hay que saber adaptar en cada caso concreto.

Examinemos, pues, los distintos tipos de segmentos que describió Metz, así como la cuestión de la estructura interna de los mismos. La tabla de los diferentes tipos de segmentos se constru-

⁷ Tomamos prestadas estas conclusiones de Marie-Claire Ropars.

ye, en el artículo de Christian Metz, mediante la aplicación de una serie de dicotomías sucesivas basadas en criterios lógicos. El siguiente cuadro resume estas operaciones:



Este esquema necesita unas cuantas aclaraciones:

—La categoría de los “planos autónomos” (nº 1) es, de hecho, muy amplia. Comprende tanto los planos aislados en forma de inserto (un primerísimo plano de un reloj en una escena en que el personaje mira la hora, por ejemplo) como planos-secuencia que pueden durar varios minutos. La segmentación de cualquier film deberá distinguir prácticamente siempre entre estos distintos casos.

—La noción de “sintagma acronológico” significa que no hay relaciones cronológicas *señaladas* entre los diferentes planos que constituyen el segmento. La noción de “sintagma cronológico” implica evidentemente lo contrario, y las relaciones cronológicas en cuestión pueden ser o bien de sucesión, o bien de simultaneidad. Estas dos dicotomías (cronológico/acronológico, sucesión/simultaneidad), así como la última (presencia o ausencia de elipsis narrativas en el segmento), se basan en una apreciación de las relaciones *diegéticas*⁸ entre los diferentes planos. Por

⁸ Sobre la noción de diégesis, véase *Estética del cine*, págs. 114-116.

el contrario, el criterio de alternancia es puramente formal (puesto que se define como la alternancia de dos o más motivos *visualmente identificables*).

—Para finalizar, como ya hemos sugerido, no hay que tomar este esquema al pie de la letra. Define criterios muy generales y poderosos de delimitación entre segmentos, pero no informa sobre la infinita variedad de casos concretos con que nos podemos encontrar. Por lo general, es mucho más fácil de aplicar a un film cuyo “grado de clasicismo” sea elevado que a otro estilísticamente innovador. En muchos casos, convendrá *inspirarse* en esta tipología y adaptarla a los problemas y objetivos del análisis que se esté llevando a cabo. En concreto, dará la oportunidad de decidir si debemos segmentar más (teniendo en cuenta, por ejemplo, los cambios “menores” producidos en el curso de la intriga que, a su vez, provoquen cesuras que puedan resultar interesantes) o, por el contrario, si nos debemos interesar por las estructuras más largas (dejando de lado por ejemplo, los insertos contenidos en una escena o una secuencia, para abordar el conjunto como una sola unidad).

Numerosos analistas han utilizado criterios de segmentación más o menos *ad hoc*. En su trabajo sobre los films franceses de los años treinta, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin distinguen así tres tipos de estructuras internas en los segmentos: la continuidad, lineal o con elipsis; la alternancia; y el “espesor temporal”. Resulta fácil advertir que cada una de estas categorías corresponde *grosso modo* a varios tipos de “grandes sintagmas” metzianos.

Finalmente, el último problema relacionado con la segmentación es el de la lógica de la implicación que gobierna la sucesión de los segmentos. Se trata de una cuestión narratológica que no podemos tratar aquí con mucho detalle, así que nos contentaremos con indicar que, en el film narrativo clásico (y ésta sería una de las definiciones posibles), se establece muy frecuentemente una relación explícita entre dos segmentos sucesivos, y que esta relación, puede ser de tipo temporal (señalización de la sucesión cronológica, señalización de la simultaneidad, etc.), o bien de tipo causal (un elemento del primer segmento es la causa, señalada como tal, de un elemento del segundo). Digamos también que, en consecuencia, las elecciones operadas durante el proceso de

segmentación —en la medida en que, inevitablemente, están relacionadas con esta lógica de la implicación— sobrepasan ya el nivel simplemente descriptivo para constituir una primera etapa de la interpretación y la apreciación de las estructuras narrativas del film estudiado.

Para terminar, vamos a mostrar con un ejemplo el tipo de problemas (en este caso, particularmente acuciantes) que pueden plantearse cuando se efectúa una segmentación. Se trata de un ejemplo en apariencia bastante simple: es la historia de una pareja que va a ver al padre de ella, que vive retirado en el campo desde hace muchos años. La pareja va acompañada por dos de sus hijos y por la hermana de la mujer. Después de comer con el padre, la pareja y los niños se van, puesto que la hermana ha decidido quedarse algún tiempo con su padre: es el principio de *Elisa, vida mía*, de Carlos Saura.

Hay muchas maneras de segmentar este principio. Pero, dado que la noción de “principio” es muy vaga, primero hay que delimitarlo, lo cual viene a plantear ya una primera hipótesis de lectura. El film no presenta ningún signo de puntuación visual, los cambios en el curso de la intriga quedan casi reducidos (si se exceptúan los fragmentos “fantásticos” o “sueños”) a la llegada del padre, y el único límite perfectamente señalado se sitúa en el plano 172 (¡después de media hora de película!): ya ha amanecido un nuevo día y vemos un pequeño coche blanco conducido por Elisa que se va del caserón donde vive el padre para ir al pueblo a llamar por teléfono a su marido. Aparte de esta cesura, podemos observar muchas elipsis, pero los segmentos se encadenan de manera continua, sin efectos de ruptura, por lo que podemos ya *decidirnos* a considerar este larguísimo fragmento de film como el “principio”, el primer movimiento del film (existe una evidente similitud entre el plano 3, en el que un automóvil llega al caserón, y el plano 172, en el que otro automóvil se va: el encuadre, en concreto, es prácticamente el mismo). Así, pues, el primer criterio que se nos ocurre para la segmentación es el de la continuidad temporal. Tres elipsis manifiestas permiten delimitar cuatro grandes bloques narrativos: la primera de estas elipsis sigue a la llegada del padre en bicicleta, y nos introduce a la escena de la comida. La segunda se produce al final del paseo entre Luis (el padre) y Elisa (la hija), y nos lleva a la escena en que Elisa prepara su cama. La tercera, en fin, está más señalada: Elisa, en su cuarto, acaba de tener una “visión” relativa a la historia del asesinato que le ha contado su padre durante el paseo; de

ahí pasamos a una larga panorámica sobre el paisaje rural, y luego a Luis, que está escribiendo en su despacho. Ya hemos definido, pues, cuatro bloques de extensión desigual (planos 1-35, 36-129, 130-140, 141-171). El criterio más evidente para continuar con la segmentación es de orden diegético: el segundo de esos bloques, por ejemplo, está señalado por esa especie de enclave que representa la “visión” (¿o la alucinación?) de Elisa (planos 62-66); el tercero, de manera parecida, por la “visión” del asesinato (138-139); y el cuarto yuxtapone muchos de estos fragmentos “oniriformes”. Finalmente, puede obtenerse una segmentación más sutil en función de los lugares diegéticos representados ⁹. Así, el primer plano representa una vista de conjunto de una llanura desierta, atravesada por un coche que viene del horizonte, y constituye por sí mismo un primer segmento. Los planos 2-6 muestran el trayecto del automóvil hasta que llega delante de la casa (segundo segmento). Los personajes entran en la casa en el plano 6, atraviesan una habitación y se dirigen hacia la cocina (planos 6-19, tercer segmento). En el plano 20, Elisa entra en el despacho de su padre (y empieza a oírse uno de los temas musicales de la película), y lee el manuscrito que se encuentra sobre la mesa (planos 20-30, cuarto segmento). En el plano siguiente, nos encontramos de nuevo en el exterior de la casa, y entonces llega el padre (planos 31-35, quinto segmento).

Ya no iremos más lejos con este ejemplo. Sólo queríamos sugerir, en primer lugar, la dificultad que supone —desde el momento en que nos alejamos, aunque sólo sea un poco, del “clasicismo” más estricto— utilizar conjuntamente las categorías de segmentos definidas por la “gran sintagmática”; y, luego, la importancia que tiene el hecho de que los criterios de segmentación que se adopten sean adecuados para el objetivo que se persigue. Las sucesivas fases que hemos esbozado en la segmentación del principio de *Elisa, vida mía*, que van de fragmentos fílmicos muy extensos a fragmentos cada vez más pequeños, parten —de alguna manera— de una “macrosegmentación”, que correspondería a los tres grandes bloques narrativos (al estilo de la “secuencia”, en el sentido que esta palabra tiene en el lenguaje corriente), para llegar a una “microsegmentación”, que señala las articulaciones más ínfimas (y es evidente que la última segmentación que hemos delineado aún podría llevarse más lejos).

⁹ Es la solución adoptada por Blandine Perez-Vitoria.



Principio de *Elisa, vida mía* (1977), de Carlos Saura.



Joaquín Hinojosa en *Elisa, vida mía* (1977).



Geraldine Chaplin e Isabel Mestres en *Elisa, vida mía* (1977),
de Carlos Saura.



2.3. *La descripción de las imágenes del film*

Con este apartado, vamos a alejarnos considerablemente de la noción de “instrumento”. Describir una imagen —es decir, traducir a lenguaje verbal los elementos informativos y significativos que contiene— no es una empresa fácil, a pesar de su aparente simplicidad. Y mucho menos desde el momento en que una segmentación fílmica, es decir, la descripción detallada de los planos que componen un film, presupone siempre una firme elección analítica e interpretativa: en efecto, no se trata de describir “objetivamente” y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen, de modo que el método utilizado en la descripción siempre procederá, a fin de cuentas, de la materialización de una hipótesis de lectura, sea ésta explícita o no.

Pero, más que cualquier tipo de argumentación abstracta, un ejemplo nos mostrará los problemas reales que pueden plantearse al analista. Hemos escogido un plano relativamente largo, el plano 33 de *Muriel*, de Alain Resnais, que dura 32 segundos. El plano anterior encuadraba las manos de Bernard en primer plano, mientras sostenía un filtro de café con su mano izquierda y secaba la superficie de una mesa con la derecha. El plano 33 encuadra a Bernard de frente en el momento en que va a sentarse en un sillón gris, en el centro del plano (lleva un jersey de un azul muy vivo). Se trata de un plano medio, que encuadra al personaje por la cintura. A la izquierda, detrás del sillón, unas cortinas de un color rosa también muy vivo separan dos habitaciones; a la derecha, una oscura cómoda de madera, con una lámpara. Bernard pone el filtro en el borde del sillón. Después, Héléne atraviesa el campo de derecha a izquierda, en primer plano (ruido de pasos sobre el suelo de madera). Desaparece de campo por la izquierda para correr las cortinas (ruido muy fuerte de las cortinas). Bernard le dice a Héléne (siempre fuera de campo): “¿Cuándo llega?” Lanza una breve mirada fuera de campo, dirigida a ella. Héléne: “Queda menos de una hora”. Entonces entra en campo por la izquierda y corre la otra cortina (ruido de las barras). Reencuadre ascendente y hacia la izquierda, siguiendo los movimientos de Héléne, que se sitúa en primer plano y atraviesa la sala con bastante rapidez pasando por delante de Bernard. La cámara la acompaña con una rápida panorámica lateral. Bernard, siempre sentado: “¿Se quedará mucho tiempo?” Héléne, rodeando el sillón y atravesando la estancia: “Deberías ser amable y no pre-

guntárselo. Podría ser tu padre”. Bernard, fuera de campo, con un tono irónico: “Eso no es una razón”. La cámara se detiene en el momento en que Héléne desaparece durante algunos segundos en la otra habitación. Finalmente, el plano se queda fijo sobre Héléne, que ha reaparecido. (Ruido de pasos, sirenas y motores de barcos, durante estos segundos en que se impone el silencio.) Héléne ha accionado el interruptor de la habitación en el momento en que ha entrado. Héléne (de vuelta a la sala, en el umbral de la puerta y mirando a Bernard, que está fuera de campo, a la izquierda): “No se lo puedes reprochar. La vida no ha tratado muy bien a Alphonse”. (Habla lentamente, espaciando las palabras.) Se quita su jersey de lana gris y se pone una chaqueta marrón mientras habla. Bernard, siempre fuera de campo, y con bastante brusquedad: “Me voy a dar una vuelta, a ver a Muriel”. Héléne, alzando la voz (y con tono de sorpresa): “Pero, volverás a cenar, ¿no? ¡Es la primera noche!” Se oyen ruidos de sirenas y de motores de barcos sobre estas últimas palabras de Héléne. El siguiente plano reencuadra en contracampo a Héléne, en un primer plano de espaldas, mientras mira a Bernard, que está al fondo de la sala.

Esta descripción da una idea de los problemas con que nos podemos encontrar. En principio, la linealidad del lenguaje verbal traiciona inevitablemente la simultaneidad de los gestos y de las palabras (por eso, a veces, este tipo de descripciones se presentan en cuadros, o en columnas que permiten separar netamente los distintos elementos). En segundo lugar, y de una manera más fundamental, el fragmento descriptivo que acabamos de detallar, quizás un poco árido de leer, no abarca toda la densidad de su objeto. Independientemente de la dificultad que supone la representación verbal del espacio (no estamos seguros de haber explicado con claridad la topografía de los lugares, ni de la naturaleza exacta de los desplazamientos), sin duda hemos “olvidado” muchísimos detalles, tanto en lo que se refiere a los decorados como a los colores, a los gestos, a la mímica y a la actitud de los personajes, por no hablar de las notaciones sonoras, que no dicen nada acerca de la voz o del tono de los actores, ni siquiera de su timbre, ni de los efectos producidos por una postsincronización muy selectiva, que tiende a subrayar cualquier tipo de ruido.

Por lo general, la dificultad que supone la descripción de las imágenes está relacionada con dos factores:

—Primero, la imagen fílmica es, la mayor parte de las veces,

inseparable de la noción de campo¹⁰: funciona como un fragmento de un universo diegético que a la vez la incluye y la excede. Nuestra descripción del plano 33 de *Muriel*, por ejemplo, utiliza elementos de lectura de la topografía del apartamento procedentes de anteriores planos del mismo film (sobre todo el hecho de situar la habitación que no se ve detrás de las cortinas). Pero, y quizás esto es más importante, la descripción de un plano concreto debe lograr que emerjan los elementos que contengan más información, la medida en que puedan vincularse con otros elementos presentados con anterioridad. Así, y siguiendo con el mismo ejemplo, hay que indicar que el gesto de Bernard se inscribe en una serie anterior, en la que se le ha podido ver, en insertos muy breves, preparar su café (planos 7, 17, 28 y 32) en la cocina, mientras Hélène se despide de un cliente. Además, hasta aquí, a Bernard sólo se le han visto las manos, puesto que su rostro únicamente ha aparecido en un plano muy breve (plano 30, un segundo). En el plano analizado, habría que explicar de qué manera la puesta en escena subraya la extrema movilidad de los personajes, el hecho de que nunca están quietos, el desasosiego de Hélène (¿irritada por la tranquilidad de Bernard?, ¿angustiada por el retorno de Alphonse?), por no hablar de las numerosas informaciones fragmentarias o misteriosas que nos proporciona el diálogo (¿quién es Muriel?, ¿quién es el que va a llegar pronto?).

—En segundo lugar, y de una manera correlativa, la descripción, como toda transcodificación, es selectiva, como ya hemos destacado. Pero, además, una imagen —y esto se ha convertido en un lugar común de la semiología visual— posee siempre varios niveles de significación. Como mínimo, la imagen vehicula siempre elementos *informativos* y elementos *simbólicos* (aunque la frontera entre estos dos niveles establecidos por los semiólogos no es siempre impermeable). La primera tarea del analista que describe una imagen es identificar correctamente los elementos representados, reconocerlos, nombrarlos. Este nivel del sentido literal, de la “denotación”, parece funcionar por sí mismo, pero, de hecho, los “semas” visuales tienen límites culturales muy concretos: no hay más que pensar, por ejemplo, en el apartamento en el cual se desarrolla el plano 33 de *Muriel*, y en las dificultades que, sin duda alguna, tendría un filmólogo japonés para

¹⁰ Véase *Estética del cine*, pág. 21.

comprender la estructura y la funcionalidad de este espacio (véase, en sentido inverso, lo mal que solemos comprender nosotros las estructuras de las casas que aparecen en los films de Ozu). En lo que se refiere al nivel “simbólico”, aún es más abierta y francamente convencional, y su lectura correcta, incluso en el estadio de la simple descripción, exige una verdadera familiaridad con las costumbres, con el transfondo histórico, con los simbolismos del universo diegético descrito por el film.

Esto quiere decir que, en lo que se refiere a la descripción de planos, no existe ninguna receta-panacea, y que, más claramente que nunca, la descripción es aquí un primer estadio del análisis. En el capítulo 5, volveremos a abordar estas cuestiones referentes al análisis de la imagen y del sonido, y propondremos algunas vías de aproximación.

2.4. Cuadros, gráficos y esquemas

En este último apartado, vamos a describir los *instrumentos* reales de la descripción, relativamente formalizados, a pesar de su infinita diversidad. En efecto, prácticamente todo lo que, en un film, puede ser objeto de descripción, puede dar lugar a una esquematización o presentarse en forma de cuadro. Es el caso, por supuesto, de los *découpages* en planos o en segmentos de los que hemos hablado más arriba. Los dos ejemplos de *découpages* que hemos ofrecido son, pues, reveladores en sus mismas diferencias de presentación.

Lo mismo sucede con las segmentaciones de films, que pueden adoptar la forma de un cuadro que destaque más o menos ampliamente la clave analítica utilizada para llevar a cabo la segmentación. Por nuestra parte, reproduciremos aquí el principio del *découpage*/segmentación de *Gigi*, de Vincente Minnelli, publicado por Raymond Bellour en un anexo a su artículo “Segmenter, analyser”. El propio encabezamiento de las columnas de este cuadro indica a la perfección el objetivo que persigue: cinco columnas (P = partes, S = segmentos, Supra-S = suprasegmentos, Sub-S = subsegmentos, Sintagma = tipo de “gran sintagma” según la tipología de Christian Metz) dedicadas al desarrollo del *découpage* en segmentos de diversos tamaños (los “subsegmentos” son, para Bellour, las unidades de acción mínimas, separadas por cambios menores de la intriga; en el otro extremo, las “partes”, en un total de cinco para todo el film, son los grandes episo-

P	Sub- pra-S	Lugares	Sub- S	Personajes	Planos	Sintagma	Músicas	Acciones
0	0	Títulos de crédito múltiples	sobre grabados múltiples		x planos		Champagne Gigi	
A I	I	El bosque	a	Honoré	1-15	secuencia	tema del bosque	Honoré presenta el <i>bois de Boulogne</i> y se presenta a sí mismo: un soltero que vive de las rentas y amante de las mujeres.
			b	Honoré Gigi	16-21		<i>Little Girls</i> tema cantado por Honoré	Hace el elogio de las muchachas y presenta a Gigi, que juega con sus compañeras. Ella pasa delante de él y se aleja a través del bosque.
II	2	Casa de Gigi (ext. int.)		Gigi Mamita	22-24	secuencia	vocalizaciones /madre <i>off</i>	Gigi llega a casa de su abuela Mamita que le recuerda que es el día en el que debe visitar a su tía Alicia.
III	3	En París Casa de Gaston (ext.)		/Honoré/	25	plano autónomo	Variación de <i>Little Girls</i>	Un coche atraviesa una plaza y se detiene ante un lujoso inmueble.
	4	Casa de Gaston (int.)		Gaston proveedor criado	26	Plan autónomo		Se le anuncia a Gastón Lachaille la visita de su tío. Termina de despachar algunos asuntos y sale.
	5	Casa de Gaston (ext.)		Honoré Gaston	27-28	secuencia		El encuentro entre el tío y el sobrino que parten en cabriolé a través de París.
	6	En París		Honoré Gaston	29-40	escena	Tema <i>It's a bore</i> cantado por Honoré/Gaston	Honoré elogia los encantos de la vida (París, el vino, las mujeres, el gran mundo). Gastón le responde que todo le aburre y hace que se detenga el coche.
IV	7	Casa de Gigi (ext. Int.)		Gaston Mamita	41-48	escena		Gastón llega a casa de Mamita. Hablan de Gigi. Gastón se sorprende por las "lecciones" que le imparte Alicia.
V	8	Casa de Alicia (ext. int.)		Alicia Gigi	49-64	secuencia		Gigi llega corriendo a casa de Alicia. Lección de educación (cómo comer ciertas aves). Conversación sobre el matrimonio.

Esta vez, los criterios de organización son de orden temático. Un esquema como éste contiene ya, como puede verse, una lectura profunda del film, y representa una verdadera interpretación del mismo.

Este último ejemplo nos permite mencionar todos los esquemas (utilizados con mucha frecuencia, tanto en el estadio de la producción como en el del análisis) que representan las relaciones narrativas en el interior de un film determinado. He aquí dos muestras extraídas del estudio de *Sed de mal* realizado por Stephen Heath ("Film and System, Terms of Analysis") y aparecido en *Screen*:

Figura IV

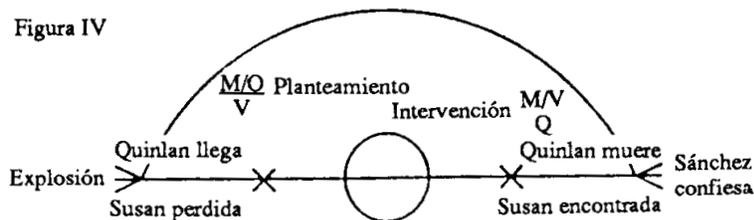
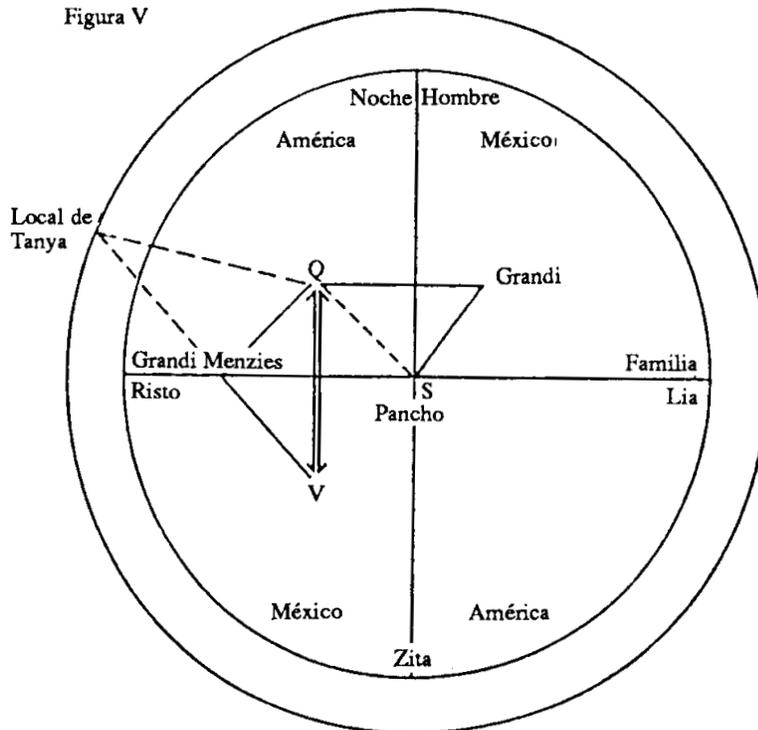
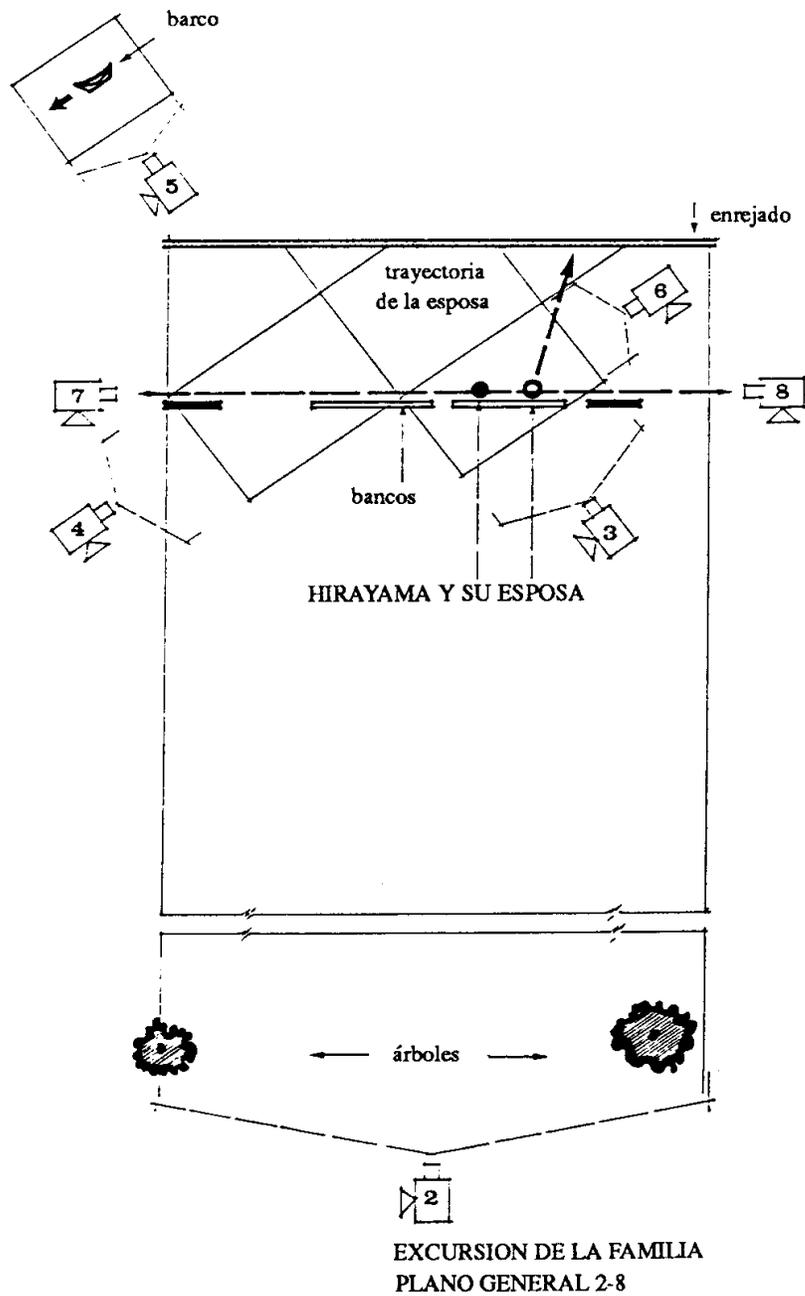


Figura V



Estos esquemas muestran a la perfección la extrema flexibilidad de este tipo de "instrumento". Aunque la visualización que representan resulta ser muy valiosa, puesto que nos hace comprender inmediatamente redes de relaciones en principio muy complejas, estos instrumentos sólo intervienen *a posteriori*, ya que, precisamente, la situación que se quiere esquematisar ya ha sido analizada y caracterizada.

Finalmente, mencionemos un último ejemplo de esquema, que



a veces resulta muy útil para el análisis de la puesta en escena, del encuadre, etc.: el “plano” de la situación de las cámaras en una secuencia de un film determinado. Véase en la figura de la página anterior cómo Edward Branigan restituye los emplazamientos sucesivos de la cámara en una escena de *Hinagabana* [*Flor de equinoccio*], de Yasujiro Ozu.

(Y no nos equivocamos al decir “restituye”: en efecto, un “plano” de este tipo presupone una unidad de lugar diegética, que en la práctica se obtiene al precio de innumerables y pequeñas “trampas” de detalle en lo que concierne a los emplazamientos relativos de los objetos y los personajes en su paso de un plano a otro, lo cual prohíbe atribuir a la cámara una posición absolutamente verdadera. Este tipo de esquema es, pues, útil para poner en evidencia las posiciones *relativas* de los sucesivos emplazamientos de la cámara.)

3. INSTRUMENTOS CITACIONALES

3.1. *El fragmento de film*

Si proponemos como primer instrumento de citación de un film el fragmento fílmico, corremos el riesgo de que parezca que estamos recurriendo a una banalidad. En efecto, al hablar del análisis de films se ha convertido en algo muy corriente el hecho de destacar —y deplorar— las dificultades que ofrece el film para establecer una cita (a diferencia del texto literario o del cuadro). Pero esta dificultad (que puede evitarse, como veremos en los apartados siguientes) es la misma que para el análisis *escrito*. En este libro, que está pensado especialmente para lectores, estudiantes o profesionales de la enseñanza que practiquen el análisis de films en una situación pedagógica, nos ha parecido esencial devolver al análisis *oral*, efectuado sobre el propio film, el lugar preponderante que le corresponde, a sabiendas de que estos análisis orales son en sí mismos... ¡muy difíciles de citar!

En el apartado 8.5 insistiremos sobre este carácter didáctico del análisis fílmico. Por el momento, mencionaremos únicamente la (enorme) importancia práctica de la disponibilidad de las copias del film, de la utilización de fragmentos más o menos extensos para ilustrar el análisis y, en fin, de técnicas que permitan examinar ese fragmento “con lupa”: el ralentí, la aceleración,

la parada de la imagen, etc. En breve: existe una práctica del análisis oral, cuyos principios son en parte los mismos del análisis en general y que sólo puede aprenderse mediante la práctica.

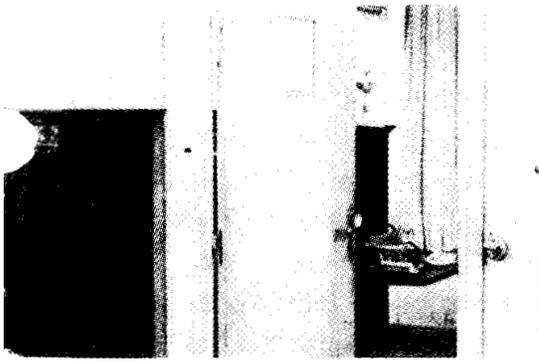
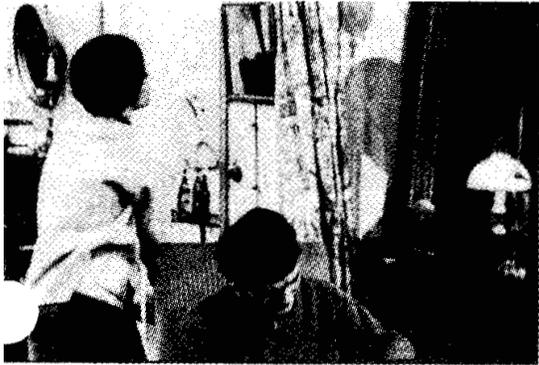
Las ventajas y los inconvenientes de la utilización de fragmentos fílmicos son, *mutatis mutandis*, comparables a aquellas que se refieren al fragmento de texto literario. El principal interés reside en ofrecer un objeto de tamaño más manejable, que pueda presentarse mejor al comentario analítico. El inconveniente más serio es que podemos acostumbrarnos a ver los films únicamente a trozos, lo cual conduciría, a la larga, a contemplar los films como colecciones de fragmentos potencialmente citables (peligro más que confirmado en los estudios literarios). Aprovecharemos, pues, esta ocasión para insistir de nuevo en la necesidad de no realizar jamás un análisis que pierda de vista el film analizado, de volver a él siempre que sea posible.

3.2. *El fotograma*

Entre las operaciones que acabamos de citar a propósito del análisis oral, hay una que, en mucha mayor medida que las otras, se considera típica del análisis fílmico: se trata de la parada de la imagen. Este gesto, que consiste en fijar momentáneamente el “desfile” fílmico, hace que el fotograma se destaque doblemente¹¹: primero, suprimiendo pura y simplemente la dimensión sonora del film (no se puede “parar el sonido”), y luego eliminando aquello que desde siempre se ha considerado lo esencial de la imagen fílmica, es decir, el movimiento.

Desde un punto de vista teórico general, el fotograma es un objeto paradójico. Es, en efecto, y en cierto sentido, la cita más literal de un film que pueda imaginarse, puesto que está extraído del propio cuerpo de ese mismo film. Pero, a la vez, es el testigo de la detención del movimiento, su negación. Aunque forma parte del film, el fotograma no está pensado para que pueda percibirse normalmente, e incluso la evolución del film en el proyector se ha descrito a menudo como algo que “anula” los fotogramas en beneficio de la imagen en movimiento. Este paradójico estatuto aparece en la mayor parte de los fotogramas de un film tomados en su individualidad, puesto que conservan —en forma de *flou*, de “temblor” o de ilegibilidad parcial— algo del movimien-

¹¹ Sobre la cuestión del fotograma, véase *Estética del cine*, pág. 11.





Catorce fotogramas del plano 33 de *Muriel* (1963),
de Alain Resnais.

to de la imagen fílmica (como se demuestra a la perfección si paramos la imagen durante el curso de la proyección). Así, los fotogramas que se utilizan en la práctica durante el análisis de un film, son a menudo fotogramas cuidadosamente escogidos para eliminar o atenuar este efecto, que, siendo esencial en el plano teórico, resulta a menudo muy molesto para el analista. Este, en efecto, pretende sobre todo utilizar el aspecto puramente citacio-

nal del fotograma, aprovechar la “comodidad” que supone para estudiar los parámetros formales de la imagen, como el encuadre, la profundidad de campo, la composición, la iluminación, e incluso los movimientos de cámara, ya que una serie de fotogramas permite descomponerlos y estudiarlos de una manera más analítica.

Esta capacidad de evocación del fotograma, al comprender la dimensión esencial del movimiento, ha sido utilizada a menudo en ciertas descripciones recientes. Así, por ejemplo, Michel Marie realizó (en la revista *L'Avant-scène*) una “continuidad programática” de *El último*, de Murnau, que, prescindiendo prácticamente de todo comentario, permite sin embargo hacerse una idea muy precisa de, entre otras cosas, los célebres movimientos de cámara que han hecho famoso al film.

Naturalmente, como en el caso de la parada de la imagen, hay que ser muy prudentes en este sentido. El fotograma no es más que un mediocre instrumento de trabajo en lo que se refiere al aspecto narrativo de un film (en relación al cual desempeña más bien un papel de prontuario) y un instrumento muy peligroso si se pretende utilizar para una interpretación del film en términos de personajes y de psicología. Los gestos, la mímica o las situaciones, fijados más o menos arbitrariamente por medio de la detención de la imagen, acaban transformándose profundamente, hasta el punto de que a veces pueden llegar a leerse en sentido contrario.

Un ejemplo ilustrará mejor que cualquier comentario, por extenso que sea, estos aspectos positivos y negativos: véanse, pues, en las páginas siguientes, los catorce fotogramas del plano 33 de *Muriel*, de Alain Resnais, que ya hemos intentado describir más arriba (apartado 2.3.).

Además de su utilización como soporte del propio análisis (la más importante, en teoría), el fotograma también se utiliza (y esta es su función más visible, si no la más trascendental) como *ilustración* de la mayor parte de los análisis publicados. En este caso, la sustitución del fotograma por la *foto de rodaje* ha supuesto un giro en la relación establecida con los films. La foto de rodaje se caracteriza en general por su “acabado”, su “perfección” técnica. Y a la inversa, el fotograma es casi siempre desvaído, siempre le falta un poco de “definición”: depende por completo del estado

material de la copia de la que procede. Si su origen es un plano en movimiento, aunque sea en un grado mínimo, con frecuencia resulta ilegible. Finalmente, acaba devolviéndonos, más o menos conscientemente, de una manera mental, al propio film visto durante la proyección, que para el espectador —si la copia y la proyección son correctas— siempre es algo limpio y preciso. De esta manera, el lector desprevenido puede considerarlo una ilustración de menor calidad. Si, a pesar de esto, es hoy en día (incluso en las publicaciones periodísticas) la ilustración más frecuente en lo que se refiere a textos fílmicos, la razón estriba sin duda en su grado —supuestamente alto— de fidelidad.

Los fotogramas utilizados con fines ilustrativos se seleccionan, pues, en función de su legibilidad (y, de una manera secundaria, en función de criterios “estéticos”). Pero hay otro criterio importante, aunque menos explícito: el fotograma utilizado como ilustración de un análisis debe “hablar”: dicho de otro modo, siempre se tenderá a escoger el fotograma más *típico* (de un film determinado, de una escena determinada, incluso de un plano determinado), es decir, a renunciar en parte, una vez más, a lo que constituye el estatuto teórico privilegiado del fotograma: su “anonimato”. Por eso, para sortear este peligro de una selección demasiado cuidadosamente basada en criterios estéticos, o en una especie de rentabilidad semiológica, ciertos analistas se fijan reglas más o menos arbitrarias al respecto.

La más corriente de estas “reglas” es la que consiste en reproducir el primero y el último fotograma de cada plano en un análisis secuencial.

Es lo que hizo Raymond Bellour en su trabajo sobre la secuencia del ataque de la avioneta perteneciente a *Con la muerte en los talones*, de Alfred Hitchcock, o Jacques Aumont en ciertos planos de su análisis sobre una escena de *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard. Otra posibilidad comparable consiste en escoger el fotograma central (aunque esta noción es mucho menos definida que la anterior) de cada plano: es lo que prefirieron hacer los autores de la continuidad programática de *Octubre*, de Eisenstein (un film compuesto principalmente por planos cortos y fijos, muy especialmente indicado para esta táctica).

No abordaremos los problemas planteados por la integración de los fotogramas en un análisis escrito. De manera muy general, el estado actual de la edición de libros sobre cine no permite

adoptar sistemáticamente la solución más elegante (y también la más útil en lo que se refiere al análisis): la que consistiría en reproducir cada fotograma en el lugar exacto que le corresponde en el texto, cosa a veces muy necesaria, pero que se ha convertido en un lujo raramente alcanzado.

Existen, por supuesto, felices excepciones. Mencionemos como ejemplo particularmente logrado el análisis del principio de *El Malvado Zaroff*, de Ernest B. Schoedsack, realizado por Thierry Kuntzel. Adaptando la técnica de Roland Barthes, que en *S/Z* descomponía en cómodas “lexías” el texto de Balzac que analizaba, Kuntzel integra en su lugar exacto los fragmentos del *découpage* técnico, las ilustraciones fotogramáticas, y puede así ser lo más fiel posible al texto fílmico que está comentando.

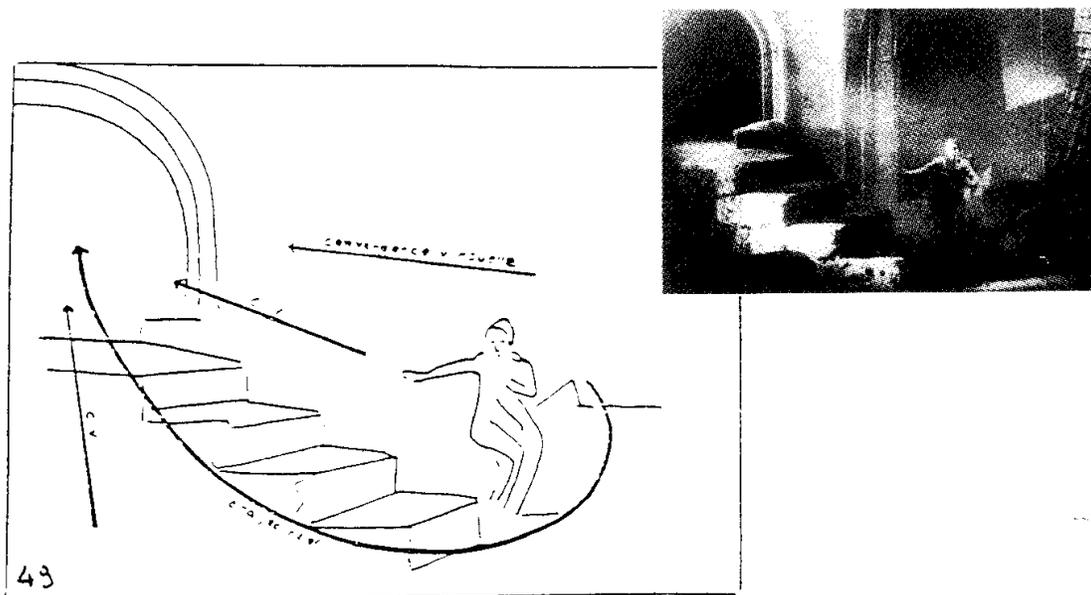
El mundo de la edición anglosajona, generalmente menos limitado por las necesidades económicas, proporciona ejemplos destacables: además de la obra de David Bordwell sobre Dreyer, que reproduce fotogramas de una calidad excepcional y perfectamente integrados en el texto, hay que citar el libro de Alfred Guzzetti sobre *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, que es quizá la mejor “transposición” de un film jamás realizada por escrito, con —por lo menos— un fotograma por plano (en el formato original de CinemaScope, claro está), un *découpage* muy detallado, la notación exacta de las ilustraciones musicales, etc.

3.3. Otras maneras de citar

Este breve apartado está dedicado sencillamente a recordar que ni el fragmento de film ni el fotograma son las únicas técnicas citacionales, aunque sean las más empleadas. En principio, y en cierta medida, es posible citar la banda sonora de un film. Incluso el mercado del disco ha ido haciendo sitio poco a poco a las bandas sonoras originales de películas, que a veces incluyen, además de las partes musicales y cantadas, algunos fragmentos de diálogos. Igualmente, se puede considerar que la partición musical de un film es también —sin duda de manera un poco limitada— una cita.

Del mismo modo, hay que señalar que algunos cineastas han imaginado medios muy originales para citar ciertos films. El ejemplo más notable es el de Eric Rohmer, que utilizó en su estudio del *Fausto* de Murnau croquis realizados por él mismo sobre

la pantalla de la mesa de montaje y destinados a materializar la composición de ciertos planos. He aquí un ejemplo, con el fotograma correspondiente:



Croquis de Eric Rohmer a partir de una escena de *Fausto*, de Murnau.

4. LOS INSTRUMENTOS DOCUMENTALES

De una manera general, vamos a examinar aquí un conjunto de elementos factuales *exteriores* al film y susceptibles de ser utilizados en un análisis. La primera cuestión que se plantea, pues, es la legitimidad de su utilización. Las posiciones, a este respecto, son muy variables: ciertos analistas excluyen casi totalmente, y por principio, de su campo de investigación, cualquier elemento que no proceda estrictamente de una consideración interna y autónoma con respecto al film; en el extremo opuesto, otros sólo conciben un tipo de análisis que se alimente y se rodee de datos históricos. Estas dos posiciones enfrentadas sólo pueden explicarse hoy en día desde un punto de vista histórico: la tendencia a privilegiar de manera absoluta el estudio interno e inmanente del film representa sin duda una legítima reacción contra los excesos de la "crítica de intenciones", que, de una forma u otra, sólo se

enfrenta al film en relación a un saber exterior a él (véase, más arriba, el apartado 1.3). A la inversa, la tendencia, más reciente, que inscribe el análisis en una perspectiva histórica más amplia, debe leerse sin duda como una reacción contra el excesivo ahistoricismo de ciertos análisis, “estructuralistas” o de otro tipo, de los años 70 (aunque también como una consecuencia de los espectaculares progresos que la historia del cine ha experimentado en los últimos años: volveremos sobre ello en el capítulo 7).

En este capítulo dedicado a los “instrumentos” y a las “técnicas”, nos limitaremos a comentar el empleo de documentos relacionados con los propios films (excluyendo, así, elementos más generales, relativos a la historia de los estilos, a la de los géneros, a la historia económica, etc.). Por comodidad, abordaremos por separado los documentos anteriores y posteriores a la exhibición pública del film.

4.1. Elementos anteriores a la difusión del film

Tanto la producción como la realización de un film son empresas complejas que, en principio, pueden documentarse en todas sus fases. Desde los primeros proyectos (y no importa que la iniciativa proceda del productor o del director) hasta el rodaje y el montaje, pasando por las distintas etapas del guión y del *découpage*, la génesis del film es un proceso largo, cuyo desarrollo puede a veces iluminar ciertos aspectos del film ya terminado.

Los propios documentos de los que se ocupará el analista son de naturaleza muy diversa. Incluyen tanto las fuentes escritas (el guión, las sucesivas fases del *découpage*, el presupuesto del film, el plan de producción, a veces el diario de rodaje —realizado por el/la *script*— o el diario de la realización escrito por el propio cineasta) como, por otra parte, un gran número de elementos presentados de forma no escrita (en principio, claro está, las declaraciones, reportajes y entrevistas —radiadas, televisadas, incluso filmadas— de los diferentes miembros del equipo del film; pero también documentos fotográficos o fílmicos, como las fotografías realizadas durante el rodaje o, desde otro punto de vista, las tomas no utilizadas en el montaje final, que a menudo resultan ser valiosísimos documentos, sobre todo en el caso de los films antiguos —y en concreto los mudos— que han sido objeto de varios montajes o cuyo negativo se ha perdido).

Es ocioso decir que estos documentos, en su variedad, no se

prestan a una utilización uniforme y poco reflexiva. Si el guión o, desde otro punto de vista, el acceso a los planos cortados durante el montaje, pueden ayudar a formular hipótesis de análisis de manera directa, las declaraciones de los cineastas, actores, etc., deben utilizarse siempre con las mayores precauciones, puesto que ya se trata de interpretaciones, por muy buenas que sean las intenciones de entrevistados y entrevistadores.

En la segunda parte de su obra sobre *Nosferatu*, de Murnau, Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat ofrecen un excelente ejemplo de una utilización reflexiva y fructífera de los documentos relativos a la producción: el *script*, los descartes, las distintas copias del film y, sobre todo, dos o tres páginas densísimas sobre Prana Films (sociedad productora de efímera vida), cuyo expediente factual se revela especialmente útil.

4.2. Elementos posteriores a la difusión

En principio, debemos destacar que nuestra distinción cronológica entre estos dos tipos de fuentes es un poco arbitraria: en efecto, muchos documentos relativos al rodaje son también documentos relativos al estreno del film, sobre todo a través de su integración en las diferentes formas de publicidad. Es el conocido caso de las fotos de rodaje, esencialmente destinadas a la promoción de un film en la prensa.

De todas formas, un cierto número de elementos tiene que ver de manera más exclusiva con la “carrera” del film: en primer lugar su carrera económica, con todos los elementos relativos a su distribución, a la recaudación obtenida, al tipo de canales de difusión, etc. Pero lo esencial, para el analista, es más bien el conjunto de los *elementos críticos* sobre el film: críticas aparecidas en la prensa, ya sea especializada o no, poco después del estreno, así como también el conjunto del discurso que suscita un film determinado y que, en el caso de muchas películas célebres, acaba rodeando a la obra de tal manera que casi puede llegar a sustituirla. Se ha convertido en algo muy difícil, por ejemplo, estudiar *Ciudadano Kane*, *El acorazado Potemkin* o *Ladrón de bicicletas*, sin tener en cuenta los kilos de literatura que han provocado. A propósito de films como éstos, en los que la masa del discurso crítico —y de la especie de mudo consenso que la recubre— se convierte en algo especialmente molesto, quizá lo mejor

sea practicar una política de *tabula rasa*, aunque siempre sea conveniente establecer un riguroso comentario de los discursos críticos una vez finalizado el análisis. Naturalmente, en medio de estas fuentes “secundarias”, se sitúan en un buen lugar los análisis ya realizados sobre el film en el que se está trabajando. La utilización de estos análisis depende por completo de la naturaleza del proyecto analítico: el género de la “tesis universitaria” obliga a tener en cuenta el más amplio corpus posible de análisis ya publicados, pero fuera de la institución universitaria se podría en realidad decir que lo mejor es “partir de cero”.

De hecho, los estudios filmográficos son aún muy poco numerosos (si se comparan, por ejemplo, con la cantidad de trabajos publicados sobre pintura) como para que un analista pueda siempre, a propósito de un film determinado, encontrar un punto de vista inédito o proponer un método nuevo, con el fin de no limitarse a recoger y parafrasear las hipótesis que otros emitieron antes que él. Es incluso relativamente extraño encontrarse con un análisis que prolongue (o critique) deliberadamente otro, lo cual es de lamentar.

BIBLIOGRAFIA

1. EL FILM Y SU TRANSCRIPCION

- Raymond Bellour, “Le texte introuvable”, en *L'Analyse du film*, *op. cit.*
 Thierry Kuntzel, “Le défilement”, *Revue d'esthétique*, 1973, *op. cit.*
 Michel Marie, “Description-Analyse”, en *Ça/Cinéma* n° 7-8, mayo de 1975, número especial, “Christian Metz”; traducción castellana con 5 páginas de cuadros, *Vidéo-Forum*, n° 4, noviembre, 1979, Caracas, Venezuela.
 Bertrand Augst, “The Defilement into the Look”, *Camera Obscura*, n° 2.

2. INSTRUMENTOS DE DESCRIPCION

2.1. El *découpage*

- Michel Marie, “Découpage”, en *Lectures du film*, París, Albatros, 1976, varias ediciones.
 Revista *L'Avant-scène cinéma*, sobre todo los números dedicados a los siguientes films: *India Song*, n° 225, *Pépé le Moko*, n° 269, *Volpo-*

- ne, nº 189, *Los ojos sin rostro*, nº 188, *Fresas Salvajes*, nº 331, *El sueño eterno*, nº 329-330, etc.
- Raymond Ravar (bajo la dirección de) “*Tu n’as rien vu à Hiroshima!*”. Instituto de Sociología, Universidad Libre de Bruselas, 1962.
- Louis Delluc, *Drames de cinéma*, ed. du Monde Nouveau, París, 1923, reedición de la Cinémathèque française a cargo de Pierre Lherminier (de próxima aparición).
- Pierre Baudry, “Découpage plan par plan d’*Intolérance*”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 231 a 234, 1971.
- Michel Marie, “Découpage après montage de *Muriel*”, en *Muriel, Histoire d’une recherche*, París, Galilée, 1974.
- Jean Cayrol, *Muriel*, París, Le Seuil, 1963 (Trad. cast.: *Muriel*, México, Cine Club Era).
- Philippe Desdouits y otros, “*Octubre*” d’Eisenstein, *continuité photographique intégrale*, Cinémathèque universitaire, París, 1980.
- Eric Rohmer, *L’Organisation de l’espace dans le “Faust” de Murnau*, col. “10-18”, París, UGE, 1977.
- Charles Tesson, Découpage de *Vampyr* de Carl Dreyer, *Avant-scène cinéma*, nº 228, y *Le Mécanisme du film dans “Vampyr” de Dreyer*, Tesis doctoral de 3er ciclo, Universidad de París-III, 1979.
- Carl Th. Dreyer, *Œuvres cinématographiques, 1926-1934*, Cinémathèque française, París, 1983, cap. 2, dedicado a *Vampyr*, “Le scénario, le découpage et le film”, por Charles Tesson.
- Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, *Cahiers du Cinéma*, París, Gallimard, 1981, segunda parte.
- Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, París, Ed. de Minuit, 1974.

2.2. La segmentación

- Jean-Luc Godard, *A bout de souffle*, *Avant-scène Cinéma*, nº 79, y *Bibliothèque des classiques du Cinéma*, París, Balland, 1974 (trad. cast.: en *Cinco guiones*, Madrid, Alianza, 1973).
- Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, *op. cit.*, sobre *Ossessione*, tercera parte, “Analyse filmique et histoire sociales”, cap. 1, “Les cadres de l’analyse” (trad. cast.: *Sociología del cine*, México, F.C.E., 1985).
- Marie-Claire Ropars, *Littérature*, nº 46, mayo de 1982, “L’instance graphique dans l’écriture du film: *A bout de souffle* ou l’alphabet erratique”.
- Christian Metz, “La grande syntagmatique de la bande-images”, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, París, Klincksieck, 1968, varias reediciones (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).

2. Los procedimientos del análisis

2.1. Cómo se analiza

2.1.1. Las etapas del análisis

En el capítulo precedente hemos proporcionado una primera caracterización del análisis. Se ha descrito como una especie de recorrido que a través de una descomposición y una recomposición del film conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento: un recorrido en el que interviene un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en la pantalla y una comprensión de cómo se comprende; que superpone una descripción minuciosa y una interpretación personal de los datos; que exige que el analista se distancie de la fruición ordinaria para establecer una «distancia óptima» con respecto a su objeto, obligándole al mismo tiempo a intervenir para encuadrar y predeterminar ese mismo objeto.

Entramos ahora en el corazón de este recorrido, y afrontamos las operaciones de disgregación y reagregación de un film, y más en general de un texto. Las dos fases presumen ciertas opciones de fondo de las que ya hemos hablado, como la delimitación del campo, la elección del método, etc., así que no vamos a volver sobre estos aspectos.¹ Mejor será añadir que las dos fases son estrechamente complementarias: si se rompe una unidad en fragmentos es para reunirlos en una nueva unidad que nos diga cómo está hecha y cómo funcio-

1. O mejor, «neutralizaremos» tales opciones, intentando tener en cuenta una situación lo más amplia posible: elegiremos un film, en todos sus aspectos, sin vincularnos a un método estricto, etc.

na la primera; a la disgregación de los elementos debe seguir una reagregación que consienta entender a la perfección la estructura o el mecanismo de lo que se tiene delante. En este sentido, analizar no significa hacer una autopsia, es decir: seccionar hasta la sutura no es posible. Nuestros objetos están vivos, y el procedimiento analítico debe servir sólo para comprender mejor su esqueleto y su nervadura. De ahí que deban utilizarse el microscopio y el bisturí, pero sin poner en peligro el retorno a la vida del «paciente», su salida del estado de anestesia.

Entonces, ¿cómo se realiza la intervención? ¿Cómo debemos comportarnos durante el análisis? Y, sobre todo, ¿cuáles son las etapas fundamentales de este proceso? Veamos ahora los pasos fundamentales que deben guiar nuestro trayecto.

Segmentar. El primer paso que se debe dar, en todo proceso de análisis, es la segmentación, es decir, la subdivisión del objeto en sus distintas partes. Se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines.

Pensemos en un botánico ante una planta. Observando su objeto desde abajo puede distinguir poco a poco raíces, troncos, ramas, hojas, flores... Y la subdivisión que opera procede progresivamente, en la individuación de partes siempre más pequeñas, en el establecimiento de confines cada vez más imperceptibles: con un gesto que, sin embargo, no es jamás inmotivado, puesto que es absolutamente fundamental saber qué y dónde «cortar».

Estratificar. El segundo objetivo es la estratificación, que consiste en la indagación «transversal» de las partes individuadas, en el examen de sus componentes internos. Para determinar segmentos adyacentes ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por «secciones», con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama.

En otros términos, una vez identificado el tronco del árbol, se corta por la mitad y se pasa a observar los diversos estratos concéntricos que constituyen su espesor y que recorren, a lo largo, toda la extensión lineal: cada círculo con una identidad propia, y a la vez todos juntos formando el tronco.

Enumerar y ordenar. Sobre la base de lo realizado en la primera parte del recorrido analítico se pasa a una recensión sumaria de los elementos observados: es decir, se delinea un primer mapa del objeto que tenga en cuenta las diferencias y semejanzas tanto de la estructura como de las funciones. Se trata de un mapa puramente descriptivo, sin el cual, sin embargo, no sería posible continuar adelante: de hecho, tomándolo como base se llega a descubrir las correspondencias, la regularidad y los principios que rigen el objeto analizado.

Sin duda, ningún texto se da al observador en toda su evidencia. Se puede captar su superficie, diferenciar las partes principales, comprender las tendencias recurrentes, y, sin embargo, el conjunto de sus datos continuará siendo huidizo, y con él su estructura y su funcionamiento. En el film, esto se da aún con mayor razón. De ahí, pues, la importancia de estudiar el mapa que sintetiza los resultados de la primera parte del análisis (el «desmembramiento» del objeto), para intentar penetrar en la lógica del propio objeto, para tratar de comprender su orden constitutivo.

Recomponer y modelizar. Con esto se da el paso decisivo para la recomposición del fenómeno, para la reconstrucción de un cuadro global. De hecho, de nada sirve establecer relaciones si éstas no se reconducen hacia una visión unitaria del objeto que establezca los sentidos, a través de una representación sintética, de sus principios de construcción y de funcionamiento.

En resumen, se segmenta y se estratifica, se enumeran y se reordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les da una clave de lectura, confiando en haber comprendido mejor la estructura y la dinámica del objeto investigado. Esto quiere decir para nosotros analizar, cualquiera que sea el objeto de la investigación.

2.1.2. *La regla del juego*

El objeto de nuestro análisis será un tipo particular de «organismo»: el texto fílmico, con toda su vitalidad simbólica. Lo que debemos intentar hacer será, pues, descomponerlo y

recomponerlo, intentando comprender más a fondo sus reglas de construcción y de funcionamiento.

Para disgregar y reagregar existe casi una modalidad consolidada, casi reglas de acción. Esto no quiere decir que sean vinculantes y automáticas, restrictivas y despersonalizadoras. Ciertamente, se opera con ellas y en su propio interior, pero ello no excluye la posibilidad de su aplicación individual, subjetiva y, dentro de ciertos límites, creativa. Es como cuando se habla una lengua: el léxico y la sintaxis son los mismos para todos, pero cada uno habla de distinto modo, manifestando una manera propia de expresarse. Todo proceso de análisis, pues, no sólo descubre modalidades compartidas, sino que también testimonia intervenciones y sensibilidades personales; describe, así, un lugar de encuentro entre un código común de acción y la singularidad de cada aproximación.

El análisis de un film, por lo tanto, no es simplemente el anodino desciframiento de un texto, sino también la exposición y la valoración de un modo propio de acercarse al cine.

Dicho esto, adentrémonos en la práctica del análisis. Como ejemplo nos serviremos de un film, *Paisà*, de Roberto Rossellini (Italia, 1946), que creemos bastante apropiado por el significado y la riqueza de las soluciones propuestas. Nos referiremos, en concreto, al cuarto episodio del film, el que transcurre en Florencia.

2.2. La descomposición

2.2.1. Dos tipos de descomposición

Frente a un objeto como un texto fílmico, el analista debe imponerse desde el principio dos tipos de cuestiones.

La primera incluye interrogantes de este tipo: «¿Por dónde entro en el texto?», «¿Por dónde empiezo?», «¿Hasta dónde voy?», «¿Qué debo examinar?». Estas cuestiones expresan la exigencia de distinguir, en el *continuum* del texto, porciones concretas, separadas de los confines que permiten no sólo orientarse preventivamente, sino también proceder con orden y sistematicidad. De ahí la operación que hemos lla-

mado *segmentación*, o descomposición de la linealidad; aquella, para entendernos, que nuestro botánico utilizaba para distinguir las partes sucesivas de una planta. Es, como resulta evidente, la misma operación que realiza el lector de una novela reconociendo la narración como organizada en grandes secciones, los capítulos, o en secciones más pequeñas, los párrafos o los puntos y aparte.²

La segunda serie de cuestiones incluye interrogantes de diverso género, como: «¿Qué debo distinguir en el interior de lo que hay frente a mí?», «¿Sobre qué debo centrar mi atención?», «¿Qué puedo privilegiar?», «Y, ¿por qué?» Tales cuestiones expresan la exigencia de indagar transversalmente las porciones de texto preelegidas, para diferenciar los componentes internos. De ahí la operación que hemos llamado *estratificación* o descomposición del espesor: el tallo de una planta puede analizarse diferenciando sus diversas vetas, la presencia de resina, el tipo de tejido, etc. Estos elementos ilustran la composición íntima de la sección escogida, pero a la vez van más allá de ella: por ello, mientras se identifican los componentes que forman en su conjunto un fragmento, nos preparamos también para seguir esos mismos componentes en otro fragmento, y finalmente en la totalidad del texto. Volvamos otra vez a nuestro lector de novelas: cuando se enfrenta a un capítulo, se muestra atento a este o aquel personaje, a esta o aquella descripción ambiental, a esta o aquella solución estilística; así descubre los distintos elementos que constituyen la sustancia del capítulo, pero a la vez capta cualquier cosa que luego pueda repetirse a lo largo del texto, en un juego variable de reapariciones y reclamos, algo que derriba las barreras existentes entre las diversas partes.³

A estas dos series de cuestiones el análisis deberá responder con sus propios criterios de intervención, y por lo tanto con procedimientos que, aunque uniformándose según determinadas reglas compartidas, dejan siempre, como se ha dicho, un margen a la elección subjetiva y a la creatividad. El

2. Entre las muchas intervenciones sobre lo que parece ser el aspecto más sorprendente del análisis (pero sin duda no el único), véase en particular «Segmenter/Analyser», en BELLOUR, 1979.

3. Para este segundo tipo de descomposición, contemplado en estrecha correlación con el anterior, véase SEGRE, 1974:24.

objeto-film, por ello, como es de suponer, forzará algunas elecciones, requerirá procedimientos concretos, pero nunca limitará u obstaculizará las acciones del analista. Sabiendo esto, podemos por fin afrontar el film sin ningún tipo de temor reverencial.

2.2.2. *La descomposición de la linealidad o segmentación*

La descomposición de la linealidad consiste, según decíamos, en subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas. El procedimiento parece claro. El problema, sin embargo, se plantea cuando debemos decidir en qué parte del flujo del film debemos intervenir para interrumpirlo, dónde situar los confines y qué distinciones operar.

Lo más natural, y probablemente lo más adecuado, es comenzar a subdividir el film en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismos, para poder continuar progresivamente fraccionando esta unidad en otra más pequeña, intentando que el propio contenido se muestre susceptible de subdivisiones significativas. De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad: respectivamente, los *episodios*, las *secuencias*, los *encuadres* y las *imágenes*.

Los episodios. Representan la partición más amplia de un film, relacionada con la presencia, en el interior de una película, de más historias o partes marcadamente diferenciadas de una historia.

En los libros, su equivalente son los diversos cuentos de una misma colección, o las distintas partes de una misma novela. Pero, continuando con los libros, el paso de una sección a otra viene indicado por los correspondientes artificios gráficos: los signos de separación (como la interrupción de un capítulo en mitad de una página y el comienzo, situado un poco más abajo, de un nuevo capítulo en la página siguiente) o los signos tipográficos (el número progresivo de los capítulos, cada uno de los títulos, los distintos caracteres de estos últimos, etc.). Del mismo modo, en el film, existen

artificios que indican el final de una gran unidad de contenido como el episodio y el inicio de otra. Puede tratarse de títulos en sobreimpresión que indican el inicio de una nueva trama o el principio de una fase distinta de la historia (por ejemplo, los clásicos «films de episodios», o *Rocco y sus hermanos*, de Visconti); o de una *voz fuera de campo* que, mediante ciertos comentarios, subraya el «cambio de escena» y actúa como conexión entre las distintas partes (por ejemplo, *Le journal d'un curé de campagne*, de Bresson); o incluso de cambios radicales que nos llevan de una situación a otra muy distinta de la precedente, con un salto radical en el ambiente y en el tiempo.

En *Paisà*, la subdivisión en seis episodios, además de preanunciarse en los títulos de crédito (una especie de «índice general» del film), viene señalada por medio de otros indicadores: la sustitución de los primeros planos por planos generales, el paso de las imágenes de ficción a imágenes indudablemente documentales, el movimiento desde un paisaje geográfico a otro, e incluso la intervención de la voz en *off* que llena el vacío entre los episodios, relacionándolos a través de un tenue hilo contenutista (a medida que los aliados americanos atraviesan la península italiana, se ponen en escena, en diversos lugares, las vivencias del pueblo italiano: en Sicilia, en Nápoles, en Roma, en Florencia, etc.).

Las secuencias. Los films de episodios, sin embargo, son muy pocos. Cuando nos referimos a unidades fundamentales del contenido de un film se habla más comúnmente de *secuencias*. Estas son más breves, menos articuladas y menos delimitadas que los episodios, pero de estos últimos conservan un carácter autónomo y distintivo.

También las secuencias recurren a signos de puntuación que marcan sus confines. En este sentido, utilizan el *fundido encadenado* (en el que una imagen se desvanece mientras aparece otra); el *fundido o la apertura en negro* (la imagen se esfuma en el vacío o aparece a partir de él); la *cortinilla* (línea divisoria entre dos imágenes que se mueve lateral o verticalmente reduciendo una imagen y dejando sitio a la otra); el *iris* (un círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen); etc. Pero quizá no nos encontremos con signos de

transición tan evidentes y explícitos: un simple *corte* puede separar dos segmentos narrativos, dos «párrafos» de la historia.

Así pues, resulta fundamental el criterio distintivo que se refiere al contenido de las partes: allí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra.

Sin embargo, hay que precisar que se puede dar el caso de claros signos de interrupción que se encuentren en mitad de una unidad de contenido determinada. En este caso, hay que dejar a la discreción del analista la decisión acerca de hacer corresponder el límite de la secuencia con el signo de puntuación, o interpretarlo simplemente como una pequeña división interna destinada a diferenciar dos unidades de contenido más pequeñas, las *subsecuencias*, que no son lo suficientemente fuertes como para crear una fractura significativa en el interior de la unidad semántica total.⁴ En este sentido podemos definir la subsecuencia como una unidad de contenido que, aunque perfectamente identificable, puede leerse como componente de una unidad semántica superior, parte de un todo que la trasciende y la comprende.

Aclaremos esta nueva partición con un ejemplo. El cuarto episodio de *Paisà* puede dividirse en seis secuencias, cada una de ellas identificable por el lugar en el que transcurre la acción. La primera es la del hospital, en la que Hariett, la protagonista, trabaja como enfermera. La segunda es la de la Florencia liberada, separada de la precedente por un fundido en negro, y divisible a su vez en dos subsecuencias, respectivamente el encuentro de Hariett con Massimo en el patio del Palacio Pitti y el encuentro de ambos con los oficiales ingleses a orillas del Arno; las dos subsecuencias están divididas mediante un fundido encadenado (menos «fuerte» que un fundido en negro). La tercera secuencia, cuyo inicio viene señalado por un fundido encadenado, es la de los Uffizi: tam-

4. Naturalmente, hay siempre la posibilidad de una utilización «desviadora» de la puntuación, bien para llevar a cabo determinados efectos estilísticos, bien para otorgar un sentido paródico.

bién ésta puede dividirse en dos subsecuencias, el acercamiento de Harriett y Massimo a la Galeria degli Uffizi y el recorrido de la Galeria; entre las dos subsecuencias se produce otro fundido encadenado, y además la segunda va acompañada de un comentario musical, hasta aquí ausente y de aquí en adelante recurrente. La cuarta secuencia es la del primer contacto con la Florencia en espera de la liberación: se abre con un fundido encadenado (además de con el habitual cambio de espacio) y también se subdivide en dos subsecuencias, respectivamente el recorrido hacia el gran edificio y el encuentro con el ex mayor en los tejados; las dos subsecuencias están separadas por un fundido encadenado. La quinta secuencia es la del trayecto a través de la «tierra de nadie»: ésta no se abre con signo de puntuación alguno (y sin embargo el cambio de lugar, de un interior a un exterior, es suficiente para señalar la diferencia), mientras presenta un fundido encadenado en su propio interior, cuya función es la de «acelerar» el trayecto, más que la de subdividirlo en dos etapas concretas y autónomas (de ahí que este fundido una más que separe; o mejor, que sea una forma de transición más que un verdadero signo de puntuación). Advirtamos de todas formas que la música representa un clarísimo elemento de homogeneización en toda la secuencia. La sexta secuencia es la del frente de batalla: se abre con una cortinilla de derecha a izquierda y poco a poco, aunque en continuidad, deja ver el encuentro con los partisanos, el intercambio de disparos y la noticia de la muerte de Lupo. Incluso aquí, la música desempeña una función fuertemente homogeneizante, pues su cambio de tono y su desaparición señalan el fin del episodio.

Los encuadres. Prosiguiendo con la descomposición de la linealidad del film, podemos subdividir las secuencias en unidades más pequeñas: los *encuadres*. Con esto es como si pasaríamos de los «párrafos» a las «líneas» de un libro.

En sentido estricto, el encuadre es una unidad técnica, es decir, un segmento de película rodado en continuidad. En el nivel de la filmación esto viene delimitado por dos paradas del motor de la cámara, y en el nivel del montaje por dos cortes de las tijeras. Un tipo de delimitación como éste convierte el encuadre en un elemento de referencia común: de hecho

es fácil identificarlo, puesto que sus bordes presentan dos cortes bien visibles. Pero un tipo de delimitación como éste convierte también al encuadre en una entidad un poco ambigua: no siempre se corresponde con una verdadera unidad de contenido. Tomemos como ejemplo el «campo/contracampo»: éste consiste técnicamente en el acercamiento de dos encuadres, uno de los cuales muestra un sujeto de frente que habla y a su interlocutor de espaldas, mientras que en el otro el segundo sujeto está de frente y el primero de espaldas (o uno un sujeto que mira y el otro el objeto mirado). Pues bien, los dos encuadres se perciben generalmente como un bloque único: en resumen, los dos segmentos se captan en una dimensión unitaria, ya que su función contenutista termina por trascender las barreras físicas.

Por ello, los límites del encuadre, más que con la evidente variación del contenido representado, están relacionados con la presencia de un corte (que puede ser seco o mitigado por los artificios de puntuación ya mencionados), incluso aunque este mismo corte no llegue a constituir una unidad semántica en sí. Hecha esta precisión, puede ser interesante advertir que el episodio de Florencia en *Paisà* está compuesto de 134 encuadres, a mitad de camino entre el episodio del Delta (180 encuadres) y el de Roma (98 encuadres).

Las imágenes. El último paso en la descomposición de la linealidad es el que va del encuadre al *subencuadre* o *imágenes* (de las «líneas», podríamos decir, a los simples «enunciados»). De hecho, frecuentemente, el encuadre no se limita a representar situaciones simples y estáticas, sino que pone en escena una pluralidad de espacios y acciones, o una pluralidad de visiones y situaciones, que otorgan al todo una dimensión heterogénea y requieren una ulterior subdivisión en partes muy distintas.

Cada vez que el movimiento de la acción cambia la composición de los volúmenes y de las formas, cada vez que el «marco» de la imagen encuadra porciones de espacio posteriores, cada vez que se modifica el punto de vista que organiza la puesta en escena, nosotros, aunque nos quedemos en el interior del mismo encuadre, nos encontramos de hecho frente a «imágenes» distintas. Por ello, los componentes del

encuadre no son los fotogramas, unidad constitutiva fundamental, pero de hecho imperceptible en su singularidad, sino aquellas porciones de la filmación que se presentan como uniformes con respecto al modo de representación: aquellos segmentos homogéneos por el punto de vista elegido, por la naturaleza y la forma del espacio representado, por la distancia de los objetos encuadrados, por el tiempo de la puesta en escena, que se constituyen como «imágenes del mundo» distintas.

En este sentido, sin aventurarnos en la descomposición imagen por imagen del episodio de Rossellini, podemos de todos modos advertir que la primera secuencia, la del hospital, presenta encuadres más estáticos y por ello con menores cambios de imagen, mientras que a medida que se avanza los encuadres aumentan en complejidad (aunque no siempre en longitud; el encuadre más largo es el del encuentro con el ex mayor: 1'30'') y como consecuencia pueden subdividirse posteriormente en más imágenes distintas.

Hemos visto que la descomposición de la linealidad, en definitiva, sirve para determinar la sucesión de los segmentos del texto filmico: su dimensión, su articulación interna en porciones más pequeñas y su orden. De esta fase del análisis deriva el así llamado «guión *a posteriori*». Se trata de una forma de traducción del film que consiste en una descripción de su parte visual (casi siempre encuadre por encuadre) y en una transcripción de su parte sonora. Se realiza en la moviola, sobre una o más copias del film,⁵ valiéndose en gran parte de las notaciones que ofrece la gramática tradicional: ésta brinda la posibilidad de fijar el texto del film, captado en su extensión lineal, y de conservar una huella indeleble. Con este método trabajaron todos los analistas del film hasta el inicio de los años ochenta.⁶ Hoy, con la intro-

5. Es necesario recurrir a distintas copias de un film, y compararlas entre sí, cuando hay que reconstruir el texto en su integridad y en su exactitud filológica: es el caso también de *Paisà*, film del que aún no existe una verdadera edición crítica.

6. Un buen ejemplo de guión *a posteriori* es el reconstruido por Stefano Roncoroni a propósito de tres films de Rossellini, entre ellos *Paisà* (*La trilogia della guerra*, Bologna, Capelli, 1972): la colección en la que apareció («Dal soggetto al film») incluye siempre los guiones provisionales, que el director

ducción del magnetoscopio, que conjuga las versátiles funciones de la moviola con una gran manejabilidad y economía, el instrumento de la transcripción gráfica ha perdido un poco de su utilidad, sustituido por un medio capaz de ofrecer un texto que se puede recorrer con la misma facilidad y que además está formado por imágenes. La transcripción, sin embargo, además de ser el método todavía hoy más seguido para difundir públicamente los análisis de films, sigue manteniendo para el analista la función insustituible de esquema de la linealidad del texto filmico, de «índice general» del texto.

2.2.3. *La descomposición del espesor o estratificación*

La segunda forma de descomposición del texto filmico, totalmente complementaria de la primera, es la que hemos llamado descomposición del espesor o *estratificación*. Consiste en quebrar la compacticidad del film y en examinar los diversos estratos que lo componen. Ya no se sigue la linealidad para determinar los segmentos adyacentes, sino que se opera transversalmente para diferenciar los componentes de los segmentos aislados.

En este sentido, siguiendo la metáfora de Eisenstein, podemos comparar el film con una partitura musical.⁷ Descomponer linealmente, segmentar, es entonces como subdividir la escritura musical en porciones cada vez más pequeñas (movimientos, temas, frases, compases, intervalos...); descomponer el espesor, estratificar, es como analizar el juego sincrónico de las voces, el estructurarse de la «sinfonía», o seguir paralelamente un componente cada vez, un solo instrumento musical, cuyo papel puede analizarse en el segmento considerado, pero también en todo el arco de la composición.

puede variar en el curso de la filmación o del montaje. Guiones *a posteriori* muy cuidados son los que realiza la revista *Avant Scène Cinéma*. Pero hay que recordar también aquellos que publicó ediciones *Il Poligono* en la inmediata posguerra. Puede encontrarse un análisis y una discusión en torno a los guiones *a posteriori*, y más en general acerca de las transcripciones gráficas de films, en MARIE, 1975.

7. Véase EISENSTEIN, 1985 (1937), donde se retoma explícitamente la idea de horizontalidad y verticalidad de la partitura.

Una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, se pasa entonces a seccionar estos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos (el espacio, el tiempo, la acción, los valores figurativos, el comentario musical, etc.) que serán analizados uno por uno tanto en su juego recíproco en el interior de un segmento dado («¿Qué relaciones existen entre la música y la ambientación escénica en la secuencia X?») como en la diversidad de formas y funciones que asumen luego a lo largo del film («¿Cómo cambia la música entre la secuencia X y la secuencia Y?»; «¿Qué distintas funciones desempeña en los dos fragmentos?»). Estos elementos son, pues, los diferentes componentes que, más allá del simple criterio de sucesión lineal, puntúan el film con espesamientos y rarefacciones, intervalos y discontinuidades, sugiriendo una trama transversal que resulta esencial para el tejido del film.

Pero, ¿cómo se opera esta segunda clase de descomposición? El procedimiento es bastante más complejo que el de la segmentación lineal (que consistía en una operación de sucesivos recortes) y se articula en estos dos estadios esenciales:

Identificación de una serie de elementos homogéneos: se identifican algunos factores que se repiten en el curso del texto y que se señalan mediante su pertenencia a una misma área o familia: lo que emerge entonces es una serie homogénea de elementos.

Esta serie puede estar formada por distintos componentes: estilísticos (el conjunto de ciertos tonos de la iluminación o de ciertos movimientos de cámara), temáticos (las diversas apariciones de un determinado lugar, la reiterada aparición de una cierta situación), narrativos (la repetición de una acción del protagonista o de una acción del antagonista), etc. Lo importante es que identifican un eje que recorre el film de modo transversal, sin vincularse en sentido estricto a la sucesión de las imágenes. Es una «línea de la partitura», ya presente ya ausente, ya dominante ya enrarecida, que actúa en la progresión del film, pero que no se sobrepone a ella; es una «línea de la partitura» caracterizada por

ciertas presencias que la distinguen de otras «líneas» paralelas o entrecruzadas.⁸

A este propósito, en el episodio de Rossellini se puede, por ejemplo, diferenciar cuatro grandes series, cuatro grandes «líneas de partitura» sobre las cuales parece apoyarse y moverse nuestro ejemplo: el espacio, el tiempo, el papel de los personajes y el carácter de las acciones (también hay otras series, como los movimientos de cámara, pero no parecen tener la misma fuerza estructuradora).

Articulación de la serie: hay que ir más allá de la homogeneidad de la serie para captar la peculiaridad de los elementos y operar una distinción entre ellos. Conviene diferenciar:

a) las oposiciones de dos o más realizaciones: se descubrirán las ocurrencias contrarias de una figura estilística (por ejemplo, fundido vs. corte brusco), de un núcleo temático (noche vs. día, espacio *in* vs. espacio *off*, etc.), o de un nudo narrativo (ser bueno vs. ser malo, fumar vs. no fumar, etc.);

b) las variantes de una misma realización: se descubrirán las ocurrencias parecidas de una misma figura estilística (fundido encadenado vs. fundido en negro, etc.), de un mismo núcleo temático (mañana vs. tarde, interior luminoso vs. interior oscuro, etc.) o de un mismo nudo narrativo (fumar en pipa vs. fumar cigarrillos, etc.).

Oposiciones y variantes que permiten captar los distintos elementos que forman una serie: elementos homogéneos pero diferenciables entre sí.⁹

En este sentido, en nuestro ejemplo podemos articular la serie de los elementos espaciales en más parejas de realizaciones opuestas: sur vs. norte (la Roma liberada en contraste con la Florencia aún ocupada); orilla izquierda del Arno vs. orilla derecha (la parte de la ciudad liberada por los ingleses

8. Se trata de lo que Greimas llama una *isotopía*, o grupo de elementos redundantes: en la práctica, una serie de rasgos que se van repitiendo a lo largo de un discurso y que orientan el desciframiento: véase GREIMAS, 1966. La mayor parte de los análisis, incluso fílmicos, son análisis que trabajan sobre isotopías concretas (el ambiente, los personajes, los valores, el uso de adjetivos, etc.).

9. Una investigación más amplia debería distinguir entre contrarios (bueno/malo), contradictorios (bueno/no bueno) y complementarios (malo/no bueno). Véase GREIMAS, 1979.

contra la parte aún en manos de los alemanes y los fascistas); alto vs. bajo (en cuanto a lo primero, se piensa en los Uffizi o en los tejados, dimensiones de la observación y de la acción más seguras; en cuanto a lo segundo, en la calle, dimensión del temor y de la pasividad insegura). Entre estos extremos se sitúan algunos espacios de transición: entre Roma y Florencia, la Italia central sobrevolada por la voz del comentarista; entre las dos orillas del Arno, el río que atraviesan Massimo y Harriett al inicio de su viaje; entre lo alto y lo bajo, entre los tejados y la calle, el espacio intermedio de la escalera, lugar de la espera, del paso de la seguridad del observador al peligro del clandestino.

Del mismo modo, la serie del tiempo se despliega sobre una oposición entre el pasado, aferrado al puro y simple recuerdo (jamás se ve en pantalla, al contrario de lo que sucede en el episodio romano, en el que gracias a un *flash-back* podemos volver atrás), y el presente, vivido de una manera fáctica (todo se desarrolla en una especie de ardiente «ahora»). Entre los dos, encontramos nuevamente una dimensión de transición, un término intermedio que une el recuerdo y la acción: este término intermedio se traduce en espera y en deseo, y por ello en proyección hacia el futuro (tanto Harriett como Massimo tienen un recuerdo de Florencia, respectivamente Lupo y la familia, y llevan a cabo las acciones del presente para que ese recuerdo, por así decirlo, vuelva a ser real).

También la serie de los personajes se articula sobre la base de oposiciones muy precisas. Ante todo, tenemos a los ingleses en contra de los alemanes (los primeros liberadores, los segundos opresores; pero también los primeros dotados, por así decirlo, del don de la palabra, mientras que los segundos son una presencia amenazadora y a la vez muda; por lo demás, el eje de la lengua permite también la diferenciación de variantes: los ingleses se pueden subdividir posteriormente en los que hablan sólo inglés y los que hablan también italiano; obviamente, estos últimos asumen una función de mediación entre los dos mundos, como en el caso de Harriett). En segundo lugar, están los italianos, también ellos divididos en dos frentes: los fascistas por una parte y los partisanos por la otra (de nuevo, además del eje político, actúa aquí el eje

de la lengua: los partisanos hablan y se comunican entre sí, mientras que los fascistas, como los alemanes, o son mudos o emiten sonidos indistintos; los partisanos, a su vez, vienen caracterizados como italianos genéricos, toscanos y florentinos; Massimo, además, es también anglófono, y por ello dotado de una posición intermedia). En tercer lugar tenemos personajes que viven su historia y personajes que comentan la historia de los demás (de nuevo, el eje de la lengua es determinante: los primeros exhiben una recitación heredada de la «naturaleza», como en el caso de Hariett; los segundos hablan con una «afectación» explícita, como la chica a la que Lupo ha hecho una fotografía o los dos oficiales ingleses sentados a la orilla del Arno o del mayor veterano de la primera guerra mundial).

La serie de los acontecimientos, a su vez, se despliega sobre tres oposiciones fundamentales: la de la acción y la inacción (los partisanos y los ingleses, e incluso los partisanos y el resto de la población); la de los acontecimientos casuales y las acciones intencionales (los encuentros que Massimo y Hariett tienen en su recorrido, y ese mismo recorrido, querido y conquistado); la de los gestos improductivos y los empeños productivos (la búsqueda de Massimo y Hariett, que aparentemente no lleva a ninguna parte, y la acción de Lupo, que conduce a la liberación efectiva de la ciudad); y la de las acciones cuya realización tiene un precio y las que no comportan costo alguno (los partisanos, y principalmente Lupo, pagan con la vida, mientras que decidirse simplemente por la supervivencia no supone ninguna pérdida).

Después de la diferenciación de los distintos ejes y la especificación de todos los elementos que los componen, con sus diferencias, deben reunirse las dos series de informaciones y reconstruir un diseño unitario del texto, captado en sus elementos constitutivos, en todos sus estratos.

Termina así la descomposición del texto fílmico y empieza una segunda operación, consecuencia natural de la primera: la recomposición.

2.3. La recomposición

2.3.1. *Los cuatro pasos de la recomposición*

La fase de la recomposición comporta una reagregación de los elementos diferenciados en la descomposición: después de los cortes y las separaciones es necesario volver a trazar la línea y poner a punto un «modelo» que, como conclusión del proceso analítico, reagregue en una estructura y en un andamiaje orgánicos los principales elementos reencontrados y descubra la lógica que los une.

Las operaciones que, en la secuencia lógica, comporta la fase de la recomposición son esencialmente cuatro: la *enumeración*, el *ordenamiento*, el *reagrupamiento* y la *modelización*. Veámoslo con más detalle.

2.3.2. *La enumeración*

En esta fase se tienen en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados a un tiempo por su pertenencia a un determinado segmento y por su pertenencia a un determinado eje. En resumen, es el momento del catálogo sistemático de las presencias del film.

2.3.3. *El ordenamiento*

En esta segunda fase de la recomposición (que junto con la primera constituirá el momento propedéutico, preventivo, la verdadera síntesis) se pone en evidencia el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del film, ya sea respecto al desarrollo lineal del texto o respecto a su estructuración en profundidad. Es decir, se tiene presente cada elemento, atribuyéndolo por un lado a una determinada secuencia, encuadre, etc. (colocación en la linealidad) y por otro a un determinado nivel expresivo o serie homogénea (colocación en el espesor).

Lo que se está haciendo, en otros términos, no es simple-

mente la recensión de las presencias, sino más bien la asignación de una relación de orden a los distintos elementos que constituyen el texto. Cada uno de los elementos ya no actúa en solitario (como en el censo de la enumeración), sino que debe leerse como miembro integrante de un conjunto: tendremos, por ejemplo, a X en cuanto consecuencia de Y y antecedente de Z, o a X en cuanto opuesto de Y y complementario de Z, y así sucesivamente.

Volviendo a *Paisà* y al episodio de Florencia, vemos cómo el hospital de Hariett y la casa de Massimo se oponen explícitamente: ambos son edificios, pero uno está situado en el sur, en una zona liberada, y el otro en el norte, en un área aún en manos de los nazifascistas (eje espacial); uno es provisional, ligado a las exigencias de la guerra, mientras que el otro es estable, estuvo antes y estará después (eje temporal); uno está lleno de extranjeros, aunque sean «liberadores», mientras que el otro, aunque amenazado, representa el ámbito doméstico por excelencia (eje de los personajes); uno es un lugar público, en el que domina el deber, y el otro es un lugar privado en el que mandan los afectos (de nuevo, eje de los personajes); uno se recorre por su propio interior, mientras que el otro sólo se intuye de lejos (eje de la filmación); finalmente, uno señala el itinerario del episodio, y el otro señala su conclusión.

Con las primeras dos operaciones, como se ha visto, se recensionan los elementos significativos y se consideran los nexos que los ligan recíprocamente. El resultado es el descubrimiento de un verdadero sistema de relaciones: los elementos se reclaman el uno al otro en una especie de trama comprensiva.

Construida una trama de este tipo, ya habremos completado la fase de inventario y organización, la propedéutica con respecto a la verdadera síntesis. Ahora pasaremos a trazar la línea.

2.3.4. *El reagrupamiento*

En esta fase se empieza a diferenciar el núcleo central del film: su sistema comprensivo, su estructura total. Para lle-

gar aquí necesitamos pasar a través de una síntesis y el reagrupamiento representa esta etapa. Consiste en ciertas operaciones concretas: ante todo, la unificación por equivalencia o por homología (de dos elementos que pueden superponerse se hace uno); después la sustitución por generalización (de dos elementos similares se extrae uno que los engloba) o la sustitución por inferencia (de dos elementos relacionados se extrae uno que deriva de ambos); y finalmente la jerarquización (de dos elementos de distinto rango se privilegia el de mayor alcance). En resumen, se cancela y se abstrae, se elimina y se amplía, para llegar de todas formas a una imagen restringida del texto.

En el episodio florentino de *Paisà* advertimos por ejemplo que el deseo de Hariett de ver a Lupo se superpone al deseo de Massimo de ver a su familia; por ello, las dos actitudes pueden unificarse. Por otra parte, este doble deseo se refiere a objetos una vez poseídos y ahora amenazados por la pérdida: por eso se pueden sustituir por la idea de una recuperación del pasado en el presente. Igualmente, el deseo de los dos protagonistas se muestra capaz de mover la acción, exactamente igual que el deseo de libertad de los partisanos conduce a la resistencia, mientras que la espera de los florentinos atrincherados en el palacio se revela puramente pasiva y privada de todo efecto operativo: así, por un lado, de nuevo unificamos y generalizamos dos recorridos paralelos, mientras que por el otro podemos inferir de las diversas situaciones una especie de encrucijada entre la elección intervencionista y la elección de la renuncia. Por lo demás, la espera incierta y afligida de los habitantes de la casa-fortaleza y la lucha que llevan a cabo los partisanos no son otra cosa que la expresión más evidente de dos posturas difusas: por ello podemos asumir los dos momentos como polos extremos de una escala de comportamiento, como elementos jerárquicamente superiores de una gama de posibilidades. Finalmente, también las oposiciones espaciales sur-norte e izquierda-derecha se difuminan en la oposición más amplia liberación-ocupación: de nuevo son posibles una unificación y una jerarquización que devuelven el episodio a la estructura de todos los demás que componen el film.

2.3.5. *La modelización*

El siguiente paso, y el final, es el que nos conduce a una representación capaz no sólo de sintetizar el fenómeno investigado, sino también de explicarlo.

Llamaremos a esta representación «modelo».

Un modelo es, pues, un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes. En otras palabras, se trata de una representación simplificada de un cierto campo de fenómenos que permite a la vez evidenciar sus concesiones recíprocas y sus tendencias inmanentes; en nuestro caso, se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento. Resulta evidente, de cuanto acabamos de decir, que un modelo se presenta como un instrumento de conocimiento: es algo que, sobre la base de un conjunto de datos, revela una regularidad y una sistematicidad de otra forma ocultas; es algo que, a partir de ocurrencias no siempre claras, muestra sus leyes constitutivas; es algo que proporciona una clave de lectura de una realidad a veces un poco oscura. En una palabra, el modelo es un dispositivo que permite descubrir la *inteligibilidad* del fenómeno investigado.

Todo ello nos sugiere también que un modelo es siempre en cierta forma un «alter ego» de cuanto se ha modelizado o, si se quiere, su reflejo puntual; sin embargo, mientras es indudable que conserva un fuerte grado de parentesco con el objeto inicial, es también cierto que constituye un objeto completamente nuevo en el que lo que cuenta es el descubrimiento y la formalización de las estructuras y los mecanismos más íntimos del objeto precedente. Situándose así como punto de llegada de un recorrido siempre circular (del texto como organismo unitario al texto como objeto recompuesto, pasando por su segmentación y su estratificación), el modelo juega a la vez con un reclamo y una distancia: deriva del texto analizado, pero al mismo tiempo se aleja de él e incluso lo traiciona; si se parece a él, es más «desde dentro» que «desde fuera».¹⁰

10. Para los problemas de una modelización consecuente con la práctica que hemos llamado de enumeración, de ordenación, etc., véase GREIMAS, 1966.

Entonces, ¿cuál puede ser, en el episodio de Rossellini, el modelo que lo racionaliza? ¿A través de qué esquema podemos comprender los principios que subyacen en nuestro ejemplo?

Son muchas las respuestas posibles: de todas formas, aquí no insistiremos en la búsqueda de la mejor solución, sino que nos concentraremos en las características formales que un modelo puede o debe tener, en los diferentes tipos de esquema que se pueden obtener.

Modelos figurativos y modelos abstractos. La primera gran elección que se impone al analista en la elaboración de un modelo es la de la forma figurativa y la forma abstracta.

El modelo figurativo es el que proporciona del texto analizado una especie de «imagen» total, capaz de concretar sistemas y estructuras. Puede tratarse de una situación canónica («el amor contrariado»), de una dimensión simbólica («los cuatro elementos»), de un reclamo iconológico («la línea recta y el círculo»), de un núcleo mitológico («vida y muerte»), etc.; lo importante es que la imagen propuesta constituya un verdadero retrato del texto en cuestión.¹¹

El modelo abstracto, por el contrario, es el que se presenta como una fórmula desnuda, en toda su crudeza: así reduce las estructuras y las composiciones del texto analizado a un conjunto de relaciones puramente formales, expresables en un lenguaje, por así decirlo, logicomatemático.

En nuestro episodio podemos trazar también dos tipos distintos de modelo: un modelo figurativo (una «imagen») y un modelo abstracto (una «fórmula»).

El primero podría ser el de la «Pasión de Cristo». Lupo, el jefe de los partisanos, es como Jesús: es un innovador que a la vez divide y unifica; es un guía, cuyo comportamiento se plantea como ejemplo; y es un mártir, cuya muerte es la apertura de una nueva dimensión. Pero veámoslo mejor. En el eje de los acontecimientos, Lupo es alguien que entra en acción, frente a quienes bajan la cabeza o simplemente esperan; su acción es costosa por excelencia, puesto que debe pa-

11. Utilizamos intencionalmente las «figuras» que la crítica ha reconocido en los films de Rossellini: para una orientación sobre este autor, véase RONDOLINO, 1974 y RONDOLINO, 1989.

gar por ella con su vida; pero su comportamiento es también productivo, ya que conduce a un nuevo estado de cosas. En el eje de los personajes, Lupo es alguien que encarna un grupo completo; actúa como ejemplo y a la vez como guía, y de hecho le siguen en sus movimientos un puñado de fieles (los partisanos como apóstoles) y un aura de leyenda (la multitud que lo aclama y lo convierte en mito en el patio del Palacio Pitti); también es un signo de división, estímulo para la lucha y ocasión para el establecimiento de contrastes. En el eje del espacio, está a la vez perennemente presente y nunca a la vista: atraviesa la ciudad, está por todas partes, pero nadie puede verle excepto sus seguidores. En el eje del tiempo, finalmente, Lupo se opone al presente en nombre de una libertad que existió en el pasado, pero que ahora no puede expresarse; en este sentido, junto con una función divisoria, también desempeña un papel de mediador, en cuanto transforma lo que es un recuerdo (orden del pasado: la antigua alianza) en una esperanza (orden del futuro: la alianza renovada).

Hasta aquí el primer modelo (que puede encontrar su confirmación en algunas referencias a la iconografía religiosa: piénsese en la postura de Harriett con el partisano muerto en los brazos, que recuerda la de la Virgen con su hijo descendido de la cruz). Si lo hemos propuesto aquí es sólo para proporcionar un ejemplo de «imagen» sintetizada, obtenida utilizando las indicaciones descubiertas en la descomposición del film, y no para imponer una interpretación absoluta.

El segundo modelo, ya no figurado sino abstracto, apunta a evidenciar las relaciones entre los componentes. Pues bien, en este aspecto el episodio de *Paisà* puede reconducirse a una relación entre opuestos con la posibilidad de crear entre ellos una transición: en la práctica, la fórmula presentaría un polo A opuesto a un polo B, pero también una mediación entre ambos polos. Efectivamente, el episodio parece completamente construido sobre la existencia de yuxtaposiciones, de frentes, de disposiciones: norte contra sur, orilla derecha contra orilla izquierda, pasado contra presente, ingleses contra alemanes, naturaleza contra afectación, acontecimiento contra propósito, acción contra inacción, Cosmos contra Caos, etc.;

y al mismo tiempo los términos opuestos son de todos modos conjuntables, como bien demuestra la peripecia de los dos protagonistas, que pasan de una orilla a la otra, de una actitud a otra, de un tiempo a otro, etc.

Los dos modelos que hemos ejemplificado, respectivamente «la pasión de Cristo» y «la transición entre los opuestos», no tienen aquí, naturalmente, ninguna pretensión de ser completos ni definitivos: lo repetimos, son sólo dos esbozos que intentan ejemplificar dos tipos de caminos, utilizando ambos los datos obtenidos en la descomposición del texto.

Modelos estáticos y modelos dinámicos. Al lado de la elección entre un modelo «figurativo» y un modelo «abstracto», hay otra tan esencial como ella: la que se realiza entre un modelo «estático» y un modelo «dinámico».

El modelo estático se refiere a las relaciones entre los elementos del film, captando las relaciones recíprocas en una visión inmovilizada: el texto no se aprehende en su proceder, sino en su disposición completa, en sus articulaciones generales, en sus giros internos, etc. El resultado es una «instantánea» del objeto analizado. Desde este punto de vista, el modelo «Pasión de Cristo», además de ser un esquema «figurado», es también un esquema en buena parte «estático»: ello reconduce el todo a una situación única, a un solo acontecimiento, en el que la procesualidad no desempeña un papel privilegiado.¹²

El modelo «dinámico», por el contrario, ordena los elementos significativos en torno al avanzar mismo del texto: el esquema prevé el movimiento, la evolución, el devenir. El resultado es el de proporcionar un verdadero «diagrama» del objeto analizado. Como el otro modelo propuesto, el de la «transición entre dos opuestos», éste, además del carácter abstracto, revela una forma dinámica: la que sugiere que el film «primero» pone barreras, y «luego» las salta, materializando de este modo un proceso.

Hemos hablado de modelos abstractos o figurados y de modelos estáticos o dinámicos, y hemos propuesto dos ejem-

12. Naturalmente, también puede darse una interpretación dinámica de la Pasión: entonces será un lugar de paso, y no un acontecimiento, como la hemos considerado aquí.

plificaciones concretas: el modelo «Pasión de Cristo» y el modelo «transición entre dos opuestos». El primero puede definirse como «estático-figurado», y el segundo como «dinámico-abstracto».

Existen sin embargo, en este juego de las encrucijadas, dos tipologías que se pueden establecer: los modelos «dinámico-figurativos» y los modelos «estáticoabstractos», que afortunadamente nuestro episodio permite ejemplificar.

El primero está relacionado con la idea de que una de las posibles claves interpretativas del episodio sea la del «viaje iniciático». Hariett parece ser el sujeto principal de este rito: empieza como muchacha ingenua e impulsiva, aún ligada formalmente a su rol público, y al término del trayecto la reencontramos como mujer, como madre simbólica de todos los soldados italianos (es a ella a quien el joven moribundo dirige sus invocaciones: «*Mamma, mamma*»), totalmente conoedora de su rol público a través de la experiencia del privado.

Así, la clave del «viaje iniciático», bien mirado, acumula un indudable despojamiento (se trata de una imagen recurrente del mito y de la literatura) en la idea de una procesualidad, de un devenir (antes y después del viaje, al inicio y al final del texto), que, por lo tanto, se presenta como modelo «figurado» y «dinámico».

Más difícil es demostrar la existencia en la obra del modelo «estáticoabstracto». Intentemos, sin embargo, entrelazar los distintos elementos que hemos evidenciado, intentando construir un esquema que conecte las series opuestas (por ejemplo, norte-sur, derecha-izquierda, alto-bajo, pasado-presente...), no tanto para demostrar la importancia de la transición entre los contrarios, como para señalar todos los posibles nexos, directos o inversos, que relacionan tales polaridades. El resultado es un modelo reticular, en el que cada elemento reenvía a los demás reflejos prolongados: todo se relaciona con todo, y el conjunto «se sostiene», aunque sea a distancia. Ejemplifiquemos todo esto para que quede más claro.

En el episodio de *Paisà* existen cuatro grandes familias de elementos, relativas respectivamente a la historia de Italia, la historia de dos individuos, la forma que asumen las dos historias y el sentido de éstas: dichas familias, por un lado, reagrupan elementos pertenecientes a series distintas, y por otro

se relacionan entre sí, a través de una telaraña de conexiones transversales.

La primera gran familia de elementos se refiere a la trama histórica de la colectividad. Las oposiciones que encontramos coaligadas son, por lo tanto, las existentes entre los ingleses y los alemanes, entre los fascistas y los partisanos (aliados respectivamente de los primeros y de los segundos), los extraños y los conocidos (los fascistas siempre son anónimos, los partisanos son amigos de Massimo), pero también entre sonido y palabra (los alemanes y los fascistas articulan sonidos sin forma, gruñidos incomprensibles o gritos, mientras que sólo a los ingleses y a los partisanos les es permitido hablar comprensiblemente), orilla derecha y orilla izquierda (la primera ocupada por los alemanes, la segunda liberada por los ingleses), etc. Las parejas, aunque pertenecen a series distintas (espacio, tiempo, personajes...), se relacionan entre sí evidenciando correspondencias subterráneas.

La segunda gran familia de elementos es la relativa a las peripecias individuales. Está marcada por una oposición fundamental, la de lo público y lo privado. Hariett, por ejemplo, se presenta desde el principio dividida entre un trabajo público (ser enfermera) y una vida privada (estar ligada al recuerdo de Lupo); este contraste entre dos roles femeninos está reforzado por otros, el del pasado y el presente, lo abierto y lo cerrado, lo activo y lo pasivo, el deseo y la espera, en los cuales los primeros elementos de la pareja se refieren a la dimensión privada (el pasado es el lugar de un recuerdo personal; en las zonas abiertas se buscan o se encuentran los amigos más queridos; la acción nace de una decisión individual; el deseo no es del todo confesable, etc.), mientras que los segundos se refieren a la esfera pública (en el presente prevalecen las acciones colectivas; los espacios cerrados, como el hospital o la casa-fortaleza, están llenos de gente; la pasividad nace del hecho de recibir órdenes de otros, mientras que las acciones se proyectan en solitario; el futuro lo programan los superiores, como deja bien claro el oficial médico diciendo a Hariett: «Espera, intentaré encontrar el modo de mandarte a Florencia»). Añadamos que bajo el rótulo de «público» podemos agrupar gran parte de cuanto se incluye en la primera familia de elementos, la dedicada a las peripecias

cias de la colectividad, mientras que bajo el de «privado» se agrupan los hechos específicos de los personajes: ello confirma la correferencialidad de las distintas familias.

Una tercera familia de elementos, a su vez injertada en el juego de las dos primeras, es la relativa a las reflexiones sobre la ejecución de la historia. Las oposiciones que encontramos aquí son entre ficción y realidad, y entre afectación y naturaleza, y se aplican tanto a la representación de la vida de Florencia como a las peripecias específicas de los dos personajes, en una escala de gradaciones. En el nivel de la recitación tenemos por ejemplo la «falsedad» de la interpretación del mayor y de la niña de la fotografía (una ficción-ficción), y la «verdad» de la interpretación de Hariett y Massimo (una verdad-ficción). En el nivel de la temporalidad, tenemos las «recitaciones» que constituyen una especie de preservación del pasado (el mayor y la niña, que recitan «de memoria», son testimonios de historias conservadas: «*So dove cadone le pallottole, ho fatto la guerra, quella vera del '18!*», «*Lupo mi ha fatto un ritratto grande cosi!*»); y también tenemos una «toma directa» de la realidad que se relaciona con la destrucción del presente (Hariett y Massimo son testigos de primera mano de la desaparición del pasado: Lupo y la casa paterna).

La cuarta familia de elementos, que reagrupa las notaciones relativas a la esencia de la peripecia representada, se injerta en las oposiciones de la tercera familia. El contraste aquí dominante es entre la vida y la muerte. Por un lado, aparece relacionado con las parejas ficción-realidad o preservación-destrucción, y aún más profundamente con las parejas público-privado y esclavitud-liberación. Por otro, el contraste se especifica como oposición entre acciones que no cuestan nada y acciones que se deben pagar, entre zonas de quietud y territorios en los que se desarrollan acontecimientos cruentos, etc.

Cuatro familias de elementos, por lo tanto, ligadas transversalmente por una telaraña de reenvíos, que forman una verdadera «red» y que nos parecen un ejemplo definitivo de modelo a un tiempo «estático» y «abstracto».

2.4. Criterios de validez del análisis

Hemos propuesto cuatro formas posibles de modelos, derivadas de la doble articulación de las representaciones en abstracto-figurado y en estaticodinámico.

Las formas propuestas han sido rellenas con otros tantos esquemas:

- modelo estaticofigurado: «la Pasión de Cristo»;
- modelo estaticoabstracto: «la red de cuatro niveles»;
- modelo dinámicofigurado: «el viaje iniciático»;
- modelo dinámicoabstracto: «la transición entre dos opuestos».

Obviamente, se hubieran podido encontrar otros esquemas para «cubrir» esas casillas, pero lo que nosotros pretendíamos era sobre todo delinear un marco hacia el que pudieran reconducirse todas las posibles claves interpretativas, sin alterar la gran riqueza y variedad de esquemas que puede elaborar un analista. De hecho, en el análisis (y no nos cansaremos de repetirlo) el rigor de la metodología señala sólo un camino: cómo recorrerlo es una cuestión de elecciones personales.

Llegados a este punto, sin embargo, puede surgir una pregunta espontánea. Nos podemos interrogar sobre qué criterios intervienen en la elección de un modelo en lugar de otro, y más en general qué es lo que hace que un modelo resulte aceptable. Con esto planteamos el problema de la *validez* del análisis: problema delicado y a la vez crucial.

Ante todo, podemos decir que, para que pueda ser considerado válido, un análisis debe poseer al menos tres características. Primero debe tener *coherencia interna*, es decir, no contradecirse en modo alguno: de ahí la necesidad de trabajar sobre datos escogidos uniformemente o de avanzar de modo progresivo. Después debe poseer *fidelidad empírica*, esto es, conservar un enlace efectivo con el objeto investigado: de ahí la necesidad de realizar los balances con datos realmente procedentes de este último, sin quitar ni añadir ninguno que no sea justificado. Finalmente, debe poseer *relevancia cognoscitiva*, en otras palabras, decir algo tendencialmente nuevo: de ahí la necesidad de ir más allá de la evidencia y

de diferenciar aspectos no familiares del fenómeno investigado.

Estas tres características ilustran condiciones de validez general que se aplican a todos los análisis, independientemente del resultado que se pretenda. Pero también existen criterios más particulares que justifican el camino que se quiere tomar, y por ello los tipos de modelos a los que se quiere llegar. De todas formas, a nosotros nos parece que de entre los numerosos parámetros de referencia que se han sucedido para guiar la práctica del análisis textual, cuatro asumen un relieve particular: la profundidad, la extensión, la economía y la elegancia.

La profundidad. Según este criterio, un análisis, para ser válido, debe también ser profundo: debe ser capaz, sondeando el texto, de captar su esencia más oculta, el núcleo secreto que a un tiempo resume el texto e ilumina su sentido. Este criterio presupone, evidentemente, una idea del texto como unidad compleja estructurada en varios niveles: de un nivel explícito, evidente, simplemente denotativo, a un corazón secreto que sintetiza y motiva todo su entorno. Una aproximación analítica incapaz de captar ese corazón será, consiguientemente, incompleta y superficial.

El límite de un criterio de referencia de este tipo viene representado por el riesgo de buscar un sentido profundo aunque no esté presente, y por lo tanto de «agarrarse», por así decirlo, a ciertos espejismos, guiados por una verdadera obsesión interpretativa.

La extensión. Según este criterio, un análisis, para ser válido, debe también tener en cuenta el mayor número de elementos posibles. La idea de texto que aparece tras este criterio es la de una trama de hilos que se extienden y se entrelazan según un complejo diseño, y que, por lo tanto, no puede captarse mediante una aproximación en profundidad, sino más bien gracias a una amplia visión del horizonte. Frente a un texto concebido de este modo, no sirve una «prospección geológica», sino una vista «aérea», la única que nos permitirá seguir los hilos de la trama sin perder de vista el significado completo.

El límite de un criterio de este tipo parece consistir en el

riesgo de perseguir una saturación y una densidad que nunca se podrán obtener, con el peligro añadido de perderse en los particulares, olvidándose de la salida.

La economía. Según este criterio, un análisis, para ser válido, debe apuntar también hacia una síntesis extrema: así, será tanto más eficaz cuanto más restringido sea. En este marco conceptual, el texto es contemplado como un dispositivo que puede expandirse o contraerse según las distintas situaciones de uso, sin por ello cambiar de naturaleza: si se debe captar en su totalidad, conviene reducirlo a sus términos mínimos. La reducción, bien mirado, no tiene por qué llegar necesariamente a un núcleo profundo: se trata simplemente de una proposición recapituladora, de una mirada que restituye sus aspectos macroscópicos.

El límite de este criterio parece evidente frente a textos que no presentan denominador común mínimo al que poderlos reducir, o cuya nota dominante sea más la diferencia que la repetición.

La elegancia. En la base de este último criterio existe una idea del texto como una especie de juego que reposa sobre el placer de la expresividad, y en el que el espectador y el analista están invitados a participar. En este sentido, el análisis está considerado como un empeño puramente personal, una especie de continuación del juego, relacionada totalmente con el íntimo placer del acto interpretativo y de la creatividad que expresa.

De este criterio, pues, corren el riesgo de quedar excluidas la valencia cognoscitiva (comprender el texto) y metacognoscitiva (comprender cómo se comprende) del análisis: éste es su límite más evidente.

Cada uno de estos cuatro criterios, que se han mezclado y sucedido en las distintas fases históricas de la práctica analítica del film, pone en juego un elemento clave del análisis: el criterio de profundidad pone en juego la «verdad»; el criterio de la extensión pone en juego el «radio de acción»; el criterio de la economía pone en juego la «funcionalidad»; mientras que el criterio de la elegancia pone en juego el «placer» de la escritura y la lectura de un texto.

Para decirlo con la ayuda de una imagen cotidiana, nos

parece que aquello que cuenta en un análisis «profundo» es el corazón del fruto o su hueso; en un análisis «extenso», el conjunto del fruto, su integridad; en un análisis «económico», el zumo del fruto, lo concentrado; y en un análisis «elegante», el aspecto meramente estético o directamente ornamental del fruto. Por ello, el analista que sigue el criterio de profundidad es como aquel que deshoja una alcachofa para llegar a su corazón; el analista ligado a la extensión es como aquel que, comiendo uva, sabe que cada grano deriva de un racimo articulado; el analista que sigue el criterio de la economía es como el que consume naranjas exprimidas o tomate concentrado; y finalmente, el analista amante de la elegancia es como aquel que, ante una bandeja de frutas, no osa extender la mano: «Comer algo de eso es un pecado: ¡es todo tan bonito!»

Nuestros propios cuatro modelos interpretativos, que han emergido a partir de *Paisà*, encajan en esa estructura. De hecho, aunque los cuatro modelos propuestos pueden, en principio, encontrar aplicaciones en el interior de los diferentes campos de acción trazados por los cuatro criterios de validez del análisis, creemos que el modelo figuradodinámico «viaje iniciático» responde al criterio de profundidad (el núcleo de verdad); que el modelo estaticoabstracto «de red» responde al criterio de extensión (lo completo); que el modelo dinamicoabstracto «transición entre los dos opuestos» responde al criterio de economía (el zumo de la síntesis); y que, finalmente, el modelo abstractofigurado «Pasión de Cristo» responde al criterio de elegancia (el placer de una visión y de una interpretación basadas en la idea de «jugar» con el texto).

En conclusión, definidos los criterios de validez del análisis y sus condiciones de funcionamiento, no nos queda más que recuperar el hilo del discurso completo desarrollado hasta aquí y realizar algunas breves anotaciones posteriores.

2.5. Instrucciones de uso

En este capítulo hemos diferenciado las etapas que cada analista fílmico debe recorrer frente a su objeto fílmico: ante todo la descomposición, en sus dos momentos, respectivamen-

te la descomposición lineal y la descomposición del espesor; después la recomposición, en sus cuatro fases, respectivamente la enumeración, el ordenamiento, el reagrupamiento y la modelización. Sobre estas etapas habría que hacer ahora algunas observaciones.

En primer lugar, si acudimos a un análisis fílmico cualquiera realizado por algún estudioso, puede que no encontremos el recorrido aquí trazado en todas sus etapas. Un hecho de este tipo, hay que precisarlo, no significa que ese análisis no haya seguido una disciplina precisa, ni que el nuestro constituya un trayecto puramente teórico. Esto quiere decir simplemente que en la práctica del análisis ciertos pasos se efectúan sólo tácitamente: el recuento final los pone entre paréntesis o los engloba en fases vecinas. Es el caso, por ejemplo, de la estratificación, a menudo unida a la segmentación, o de la enumeración y del ordenamiento, que muchas veces se queda entre bambalinas, a modo de anotación personal, o incluso del reagrupamiento, que en ocasiones desaparece tras la modelización. Por lo demás, no hay otro remedio: un análisis que siguiera de modo explícito y completo absolutamente todos los pasos que hemos señalado, resultaría difícil de exponer. Por lo tanto, el itinerario que hemos señalado es correcto, y mentalmente presenta cada una de sus fases en continuidad: tanto es así que incluso el análisis más rápido, leído entre líneas, demuestra que todos los pasos han sido idealmente respetados. Esto puede resultar demasiado minucioso respecto a la práctica concreta: por ello, mientras se utilice como guía ideal, debe también abrirse a precisas economías internas.

Segunda advertencia, relacionada con esta idea de la economía interna. Si bien es verdad que la descomposición y la recomposición representan dos momentos sucesivos, también es cierto, sin embargo, que no se puede empezar a descomponer sin tener en mente una idea del modelo. Obviamente, no se trata de ir a la búsqueda de un modelo ya adquirido, sino, muy al contrario, de que la descomposición esté dirigida por una hipótesis guiada, capaz de simultanear el criterio emanado de la segmentación lineal y la estratificación del espesor. El analista, pues, descompone en busca de los constituyentes del film y recompone sobre la base de un modelo;

pero su acción es siempre a un tiempo «prospectiva» (tiene en mente un modelo mientras descompone) y «retrospectiva» (pone el modelo a prueba, reconsiderando los componentes).

Desde este punto de vista, la descomposición no es, de hecho, una operación «neutra» y, por así decirlo, servil con respecto a la recomposición (que sería «personal» y tendenciosa). Existe una relación de mutuo intercambio entre los dos momentos, de tal modo que los elementos fundamentales para el modelo son aquellos que resultan favorecidos por la descomposición. Un análisis bien conducido, por ello, deberá presentar un momento de descomposición (lineal y del espesor) que no resulte casual o autorreferente, sino ya en sintonía con el relieve que se quiera dar a ciertos elementos y, consiguientemente, un momento de recomposición que se apoye en un modelo en el fondo ya presente desde el principio, con el fin de guiar la selección y el ordenamiento. Todo ello basado en la exhaustividad metodológica y condimentado (y éste es un ingrediente importante) con una pizca de creatividad.

Tras estas breves recomendaciones, ya estamos preparados para dar un nuevo paso. Sin abandonar del todo el terreno de las grandes elecciones estratégicas que guían el análisis, nos adentramos específicamente en el campo de las aplicaciones prácticas de esas mismas elecciones.

Visitaremos así los territorios concretos sobre los que el análisis del film actúa en cuanto *texto*: los componentes cinematográficos, la representación, la narración y la comunicación, y dedicaremos a cada una de estas áreas de intervención uno de los capítulos que siguen.