

Unidad 16

- El análisis textual: un modelo controvertido.

3 El análisis textual: un modelo controvertido

Así pues, los instrumentos de los que dispone el analista —y paralelamente, los objetos de análisis particulares y las vías de aproximación a un film determinado— son muy numerosos, por no decir innumerables. Lo que amenaza al análisis de films es, de esta manera, la dispersión (en cuanto al objeto) y la incertidumbre (en cuanto al método). En gran medida para enfrentarse a estos peligros, nace el concepto de “análisis textual”. Si en este libro le otorgamos un papel tan preponderante no es porque su naturaleza sea esencialmente distinta, ni tampoco porque proporcione una solución perfecta para todas las dificultades, sino por dos tipos de razones más limitadas:

- la noción de “*texto*” plantea la cuestión fundamental de la unidad de la obra y de su análisis;

- de un modo más contingente, el “análisis textual” ha representado a menudo, aunque no sin malentendidos, una especie de “equivalente general” del análisis sin más.

1. ANÁLISIS TEXTUAL Y ESTRUCTURALISMO

No es posible ni necesario resumir en pocas líneas la historia de lo que se ha llamado el *estructuralismo*. Pero, en los años sesenta, la palabra acabó convirtiéndose en una etiqueta un poco “para todo”, que se utilizó para referirse, ya fuera con justicia o de una manera abusiva, a un buen número de trabajos intelectuales. Es el caso, en concreto, de muchos aspectos de la teoría y del análisis del film, y por eso abrimos nuestro capítulo con unas breves consideraciones acerca del estructuralismo en general.

1.1. Algunos conceptos elementales

Como indica la propia palabra, una noción central es la de estructura: lo que la crítica o el análisis estructuralista intentan develar es siempre la estructura “profunda” subyacente de una producción significativa determinada, que es la que explica la forma manifiesta de esta producción. El primer ejemplo importante lo proporcionó Claude Lévi-Strauss, que estudió grandes corpus de narraciones míticas, en función de la hipótesis según la cual estos relatos, a menudo complejos y aparentemente arbitrarios, revelan de hecho una gran regularidad y sistematicidad (las cuales son características, precisamente, de las estructuras “profundas” de estos mitos). Además, los trabajos de Lévi-Strauss demuestran que la idea de estructura, comprendida de este modo, incluye un corolario: a saber, que producciones significantes en apariencia muy distintas pueden compartir en el fondo la misma estructura.

“Lo que importa, más en el plano especulativo que en el práctico, es la evidencia de las desviaciones, mucho más que su contenido. Forman, desde el momento mismo en que existen, un sistema que puede utilizarse a la manera de una clave que se aplique, con el fin de descifrarlo, sobre un texto cuya primera ininteligibilidad tenga la apariencia de un flujo continuo y en el cual la clave permita introducir cortes y contrastes, es decir, las *condiciones formales de un mensaje signifiante*.” (La cursiva es nuestra).

Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*

Esta clave, este sistema de desviaciones de que habla Lévi-Strauss, es, propiamente hablando, la estructura del “texto” dado.

La frase que acabamos de citar, con su evocación de un *flujo* que el análisis debe desglosar señalando las *diferencias*, lleva a pensar en la operación lingüística, que consiste precisamente en desglosar los flujos verbales señalando las oposiciones significativas (es el sentido de la distinción, propuesta por Ferdinand de Saussure, entre *lengua* y *habla*). Así, pues, la lingüística estructural ha representado, para todo el movimiento estructuralista, una referencia y una inspiración teórica constantes: de este modo, *las estructuras* se consideran a menudo sistemas de *oposiciones binarias* (según el modelo de las que, según Saussure, están en la base de la lengua). Este papel fundamental desempeñado por la lingüística en el desarrollo del estructuralismo se ve reforzado por el hecho de que a menudo se considera a la lengua la base misma, la infraestructura y la condición de posibilidad de cualquier otra producción significativa. Por ello Lévi-Strauss se dedica a construir “mitemas” (evocando las morfemas de la lengua) y, de una manera más radical, Jacques Lacan proclama que “el inconsciente está estructurado como una lengua”.

1.2. *El análisis estructural*

El análisis estructural se aplica, pues, a todas las producciones significantes importantes, del mito al inconsciente pasando por producciones más limitadas y más definidas históricamente, como pueden ser las obras artísticas y literarias (por ejemplo, los films). Aunque las filiaciones sean a veces un poco azarosas, el análisis textual del film procede indudablemente del análisis estructural en general.

El propio Lévi-Strauss ha practicado muy poco el análisis estructural aplicado a la literatura y el arte. Muchas veces he subrayado que la posible analogía entre mitología y literatura se reduce a la poesía, es decir, a cualquier obra en la que las palabras utilizadas posean un “aura” que las convierta en intraducibles, puesto que, para él, los mitos tienen elementos lógicos capaces de sobrevivir incluso a la propia traducción. Y, sin embargo, fue junto con Roman Jakobson, uno de los primeros en estudiar “estructuralmente” un poema, en concreto *Les chats*, de Baudelaire (1962): no obstante, ni este análisis, ni el que realizó Jakobson en solitario a propósito de otro poema de Baudelaire, *Spleen* (1967), acabaron ejerciendo una influencia inmediata (a excepción de algunas reminiscencias que pueden encontrarse en el aná-

lisis de un fragmento de *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock, realizado por Raymond Bellour en 1967).

El análisis fílmico más abiertamente “levistraussiano” es, sin duda, el libro de Jean-Paul Dumont y Jean Monod dedicado a *2001*, de Stanley Kubrick. Los autores (etnólogos) intentan “liberar la estructura semántica” del film, no recurriendo “a elementos léxicos y gramaticales más que de manera accesoria”. Esta decisión es coherente con su visión del film como una “nueva versión” del mito del origen de los astros (deudora, por lo tanto, del análisis matemático). Ello se confirma en su modo operativo: realizan todo el análisis a partir de la transcripción (“en tres columnas: sonido, imagen, diálogos”) de una grabación que incluye la banda sonora del film y un comentario descriptivo de los autores, lo cual significa que la banda de imagen no se toma en consideración más que de una manera muy mínima (hecho que resulta molesto en un film tan “visual”). De ahí en adelante, el análisis sigue el desarrollo cronológico del film. Los elementos que se consideran significativos se organizan en sistemas de oposiciones/diferencias. Lo esencial de la empresa (y su lado más típicamente estructuralista) consiste en “la negación metodológica de la existencia de un sentido último”, que los autores sustituyen por significaciones concebidas “en términos de relaciones entre los elementos significantes en el interior de una lengua”. A lo sumo, el establecimiento de un sistema de relaciones de este tipo sólo puede, en resumidas cuentas, apoyar ciertos intentos de interpretación.

Aparte de Lévi-Strauss, las influencias más evidentes ejercidas sobre el desarrollo del análisis textual proceden sin duda de Umberto Eco, de Roland Barthes y, claro está, de Christian Metz. El libro de Eco, *La estructura ausente* (1968), fue uno de los primeros en plantear la idea de que los fenómenos de comunicación y de significación (incluidas las obras literarias y artísticas) constituyen sistemas de signos, que pueden estudiarse relacionando cada *mensaje* concreto con los *códigos* generales que regulan la emisión y la comprensión. El segundo capítulo del libro, titulado “La mirada discreta”, empieza con una disquisición bastante larga dedicada a la definición de los códigos de la imagen y su articulación, lo cual conduce enseguida a una detallada lectura de cuatro “mensajes” visuales (procedentes de la publicidad). Más manifiesta aún es la importancia del trabajo de Barthes para el desarrollo del análisis textual de films. En el capítulo 4 volveremos sobre los textos que este autor dedicó al análisis estructural del relato, pero

aquí debemos señalar la gran importancia de dos textos concretos: primero, “Rhétorique de l’image”, dedicado, como el texto de Eco, al análisis de una imagen publicitaria (de los patés Panzani). A diferencia de Eco, Barthes insiste más en el nivel del significado que en el de la comunicación: detectando, por ejemplo, en el empleo de los colores verde y rojo, una connotación de “italianidad”, se interesa sobre todo por el lugar que ocupa esta connotación en la red de significados inmanentes (en el “texto”) de la imagen, y muy poco por las condiciones de percepción de este mensaje en lo que se refiere al destinatario, al lector.

Ya incluso antes de la formalización del período estructuralista, Barthes, en sus *Mitologías* (1957), había analizado las manifestaciones ideológicas más diversas, encarnadas en “textos” de naturaleza muy distinta (de la *Guide bleu* a la fotonovela), demostrando de este modo que muchas producciones socialmente admitidas —como por ejemplo el cine— vehiculaban un sentido sistemático y procedían de la semiología. De una manera más programática que verdaderamente operativa, Barthes planteó, en 1960, y en dos artículos de la *Revue Internationale de Filmologie*, los principios de un análisis estructural del film.

En el segundo de esos artículos, escribió: “¿Cuáles son, en el film, los lugares, las formas y los efectos de la significación? O más exactamente aún: en el film, ¿todo significa, o por el contrario, los elementos significantes son discontinuos? ¿Cuál es la naturaleza de la relación que une a los significantes fílmicos con sus significados?” En *Lenguaje y cine* (1971), Christian Metz intenta proporcionar una respuesta sistemática a todas estas preguntas, algo que influyó enormemente en la teoría y la práctica del análisis fílmico. Ya hemos expuesto en otro sitio las grandes líneas maestras de esta obra¹, así que vamos a limitarnos a recordar la importancia de la noción de *código*, puesto que ninguna otra palabra del vocabulario analítico ha sido tan abundantemente utilizada, por no decir vulgarizada.

Recogiendo todos los fenómenos de regularidad y sistematicidad de la significación fílmica, el código se define, en *Lenguaje y cine*, como aquello que en el cine hace las veces de “lengua”.

Naturalmente, esta equivalencia no es absoluta, y si hay algo que hace las veces de lengua se trata de una combinación de códigos, cada uno de los cuales, aunque pueda aparecer teórica-

¹ Véase *Estética del cine*, págs. 196-205.

mente aislado y “en estado puro”, sólo puede funcionar simbióticamente con los demás. La noción de código, en resumen, permite describir la multiplicidad de los niveles de significación existentes en el “lenguaje cinematográfico”; pero aunque ciertos códigos son más “esenciales” que otros (como el código del movimiento analógico), ninguno sabe desempeñar el papel organizativo que desempeña la lengua, y aún menos vehicular, como hace ella, lo esencial del sentido denotado. Tal como se define en *Lenguaje y cine*, la noción de código permite examinar, en un film concreto, tanto el papel de los fenómenos generales comunes a la mayor parte de los films (por ejemplo, la analogía figurativa), como los fenómenos cinematográficos más localizados (como el “montaje transparente” del cine clásico hollywoodiense) y determinaciones culturales externas al final y fundamentalmente variables (las convenciones genéricas, las representaciones sociales). De gran operatividad analítica gracias a su generalidad, la noción de código se presenta en su conjunto, y en el dominio filmológico, como el concepto estructuralista por excelencia.

2. EL FILM COMO TEXTO

2.1. *Los avatares de la noción de texto*

Vamos a resumir muy rápidamente una detallada exposición del problema que acabamos de plantear². Los conceptos que el análisis filmológico toma prestados de la semiología estructural del cine son fundamentalmente tres:

1) El *texto fílmico* es el film entendido como “unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado” (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico).

2) El *sistema textual* fílmico, específico de cada texto, designa un “modelo” de la estructura de ese enunciado fílmico. El sistema correspondiente a un texto es un objeto ideal construido por el analista, una singular combinación —según una lógica y una coherencia propias del texto en cuestión— de ciertos códigos.

3) El *código* es también un sistema (de relaciones y de diferencias), pero en modo alguno un sistema textual, sino un sistema

² Véase *Estética del cine*, págs. 207-212.

más general que puede, por definición, “ser útil” para varios textos (cada uno de los cuales se convierte entonces en un “mensaje” del código en cuestión).

Pero, además de este sentido “estructuralista”, la palabra *texto*, a finales de los años sesenta, se utilizó también, de manera más programática, para designar al “texto” (literario) *moderno*.

Esta definición, establecida por la revista *Tel Quel* y sobre todo por Julia Kristeva, afirma que el texto no es una obra, algo que pueda encontrarse en una librería, sino un espacio: el de la propia escritura. El texto, en este sentido-límite, se concibe como un proceso (infinito) de producción de sentido, y potencialmente como espacio de una actividad de lectura también infinita, interminable, que participa de esta productividad esencial del texto moderno. Hay que subrayar que este sentido de la palabra “texto” sólo se aplica a una pequeña parte de la actividad literaria (en sus artículos de los años 1967-1972, los miembros de *Tel Quel* se dedicaron a estudiar esencialmente a los mismos escritores: Mallarmé, Pound, Roussel, Joyce...).

Este sentido de la palabra “texto” no se presta, evidentemente, a una apropiación inmediata por parte de la filmología. Primero porque, por definición, se trata de un concepto-límite, que *a priori* no se aplica a todo tipo de obras (literarias o fílmicas); y luego, y de manera más esencial, porque supone que el lector debe desempeñar un papel también activo, tan “productivo” como el del escritor (hasta el punto de que Barthes dijo, refiriéndose al modelo “textual”, y en un sentido estricto, que se trata de “un presente perpetuo, [...] *nosotros escribiendo*”). Ahora bien, cualquiera que sea el film —por muy “experimental” que parezca— siempre estará limitado por un cierto número de obligaciones, la primera de las cuales es siempre la del “desfile” por el proyector (véase más arriba, apartado 2.3.2.), que impiden que el espectador “participe” o “colabore” de manera activa. A pesar de todos los intentos en sentido contrario —del film “abierto” al film “disnarrativo”, pasando por el “estructural”— lo que se le ofrece al espectador de cine es siempre un *producto acabado*, presentado en un orden y una velocidad inmutables.

Sin embargo, si esta noción de *textualidad* ha resultado tan importante para el análisis fílmico, la causa reside esencialmente, una vez más, en el papel de intermediario que desempeñó Roland Barthes sobre todo con *S/Z* (1970). En esta famosísima obra,

dedicada al análisis de una novelita de Balzac, *Sarrasine*, Barthes propone una especie de compromiso teórico. Estableciendo como valor positivo el “texto”, lo “escribible”, entendido como negación de la clausura de la obra, el autor lo sustituye por la noción más limitada, pero más operativa, de lo “plural” de una obra: la literatura, y concretamente la literatura clásica, no está compuesta por textos *escribibles*, sino por obras *legibles*. Sin alcanzar jamás el ideal del texto absoluta e infinitamente plural, ciertas obras presentan un “plural limitado”, lo que Barthes llama *polisemia*. La tarea del analista, pues, consiste en evidenciar ese plural, esa polisemia, “recortando” y “descomponiendo” el texto. El principal instrumento de esta lectura analítica es la *connotación*, y lo que permitirá distinguir la verdadera connotación de la simple asociación de ideas es la sistematicidad de la lectura. Así, afirmando que toda connotación es, en potencia, el “punto de partida de un código”, Barthes organiza su propio análisis de *Sarrasine* alrededor de un número muy reducido de códigos (sólo cinco).

Las consecuencias teóricas de estas premisas son importantes: en *S/Z*, la lectura del texto clásico se plantea como algo que no es ni “objetivo” ni “subjetivo” (consiste en “desplazar sistemas cuya perspectiva no se detiene ni en el texto ni en el yo”): nunca es *incompleta*, puesto que sólo depende de su propia lógica y no pretende describir la construcción del texto («no existe una “suma” del texto»), y además nunca *finaliza* (“todo significa sin cesar y muchas veces”). No menos importantes son las consecuencias del método práctico adoptado por Barthes: con el fin de negarse de una vez por todas a clausurar el texto con una interpretación última, decide efectuar el análisis paso a paso, en una especie de “ralentí” destinado a demostrar la “reversibilidad” de las estructuras del texto clásico. La noción práctica esencial es aquí la de *lexía*: un pequeño fragmento de texto, de extensión variable, definido, “más o menos”, en función de lo que el analista espera de él. El análisis consistirá así en examinar sucesivamente cada una de estas lexías, determinar las unidades significantes (las connotaciones) y relacionar cada una de estas connotaciones con uno de los niveles de los códigos generales. Una de las características más importantes de este análisis es que se prohíbe a sí mismo, por principio, sintetizar sus resultados, que siempre presenta tal cual, con el fin de abrir deliberadamente el texto a la pluralidad de sus significados y producir una lectura

“volumétrica”, para que la naturalidad de la obra quede por completo al descubierto.

En *S/Z*, como en otros análisis que efectuó Barthes durante la misma época, la noción de *código*, aunque coincide ampliamente con el sentido que adquiere en *Lenguaje y cine*, es mucho menos estricta. En lo esencial, se trata de lo mismo —un *principio* que gobierna las relaciones entre el significante y el significado—, pero los códigos que utiliza Barthes son mucho más amplios: el código “referencial” y el código “simbólico” son, de hecho, vastos conglomerados de connotaciones muy diversas (en *S/Z*, a veces al segundo se le denomina “campo” simbólico en lugar de “código”). En su análisis de *El caso de M. Valdemar*, de Poe (1973), Barthes define los códigos como “campos asociativos, una asociación supratextual de notaciones que impone una cierta idea de estructura”, cuya relación, en consecuencia, nunca queda cerrada ni fija, sino más o menos en función del texto analizado.*

2.2. *El análisis textual de films*

La labor de Barthes en *S/Z*, que consigue la imposible síntesis entre las dos acepciones de la noción de texto, fue una de las claves del desarrollo del análisis textual de films. Descubrimiento de los elementos significantes, “despliegue” de sus connotaciones, apreciación de la pertinencia de los códigos potenciales sugeridos por esos elementos: he ahí las operaciones prácticas que implicaba ya la noción de texto según Metz. El atractivo del modelo barthesiano reside esencialmente en el hecho de que sustituye la obligación de construir un sistema fijo, susceptible (al menos potencialmente) de dar cuenta de manera exhaustiva del texto estudiado, por una actitud “abierta” que renuncia a encerrar el análisis en un significado final. Estos principios de *S/Z*, tal como los acabamos de resumir, son más o menos los que servirán de guía a los primeros análisis textuales de films.

Para confirmarlo, vamos a examinar el ejemplo del análisis que realizó Thierry Kuntzel a propósito del principio de *M, el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, publicado en 1972. Lo primero que sorprende, metodológicamente hablando, es la adaptación que hace Kuntzel del más llamativo de los procedimientos

* Trad. cast. en Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990. [T.]

barthesianos: “relación” del texto analizado en su orden cronológico de desarrollo, *découpage* de dicho texto en *lexías*, justificación de los criterios del *découpage*. Despreciando todo tipo de cesura técnica, sintagmática o diegética, Kuntzel descompone el fragmento fílmico que analiza en tres *lexías* completamente opuestas: 1) los títulos de crédito del film (y sobre todo su título); 2) el primer plano diegético del film (los niños cantando la canción infantil del “hombre negro” y la mujer con la cesta de la ropa); 3) el resto de la secuencia. No sin coquetería (pues es muy fácil subdividir con éxito la tercera *lexía* así definida), el analista manifiesta que un *découpage* de este tipo no tiene valor absoluto y que no puede ser más que la base de un análisis posterior.

La segunda característica de este análisis es, pues, lógicamente, que cada *lexía* se define de manera esencial por un cierto funcionamiento (por la presencia de un cierto número y un cierto tipo de *códigos*). Así, la primera *lexía* forma parte del “engranaje” de un código narrativo (la convención que hace que el film empiece con su primera imagen diegética), un código hermenéutico (el enigma de M) y un código simbólico (la temática de las piernas, que Kuntzel asocia con la letra M). En la segunda *lexía*, por el contrario, el análisis evidencia códigos visuales (movimientos de cámara, composición de la imagen) y códigos narrativos (por ejemplo, el código referencial, tomado de Barthes). Finalmente, la tercera *lexía* se centra sobre todo en la inscripción —a través de ciertos códigos cinematográficos (principalmente códigos de montaje)— de una temática de la espera y el vacío. Lo que sorprende aquí, como ocurría a propósito del *découpage* en *lexías*, es la gran libertad que se otorga el analista en la definición de sus códigos. Volvemos a encontrarnos con los cinco grandes códigos de S/Z prácticamente incólumes, aunque no sin dificultades: el código “semántico” sigue siendo el cajón de sastre que ya era en Barthes y el código “proairético” resulta muy difícil de adaptar al cine, donde las acciones no se describen, sino que se muestran. También nos encontramos con códigos tomados directamente de *Lenguaje y cine*: el código “composicional”, el código “de los movimientos de cámara” y el código de los “ángulos de filmación”. Pero hay asimismo categorías de códigos un poco distintas, bien más generales —como el código “narrativo”, de pura inspiración barthesiana—, bien más concretas, como el código “de las miradas” o el código “del decorado”. Lo importante es la demostración, realizada sin el menor énfasis, de que

no existe, ni siquiera en el interior del modelo textual, una lista de códigos completa, y que, por el contrario, ese modelo obliga al analista a injertar —en cada uno de los elementos que da a conocer como significantes— “el posible punto de partida de un código”.

Un último aspecto, por lo demás harto evidente, merece aún comentarse en lo que respecta a este análisis de *M*: aunque en su lectura conserva el orden cronológico del desarrollo del relato fílmico, Kuntzel lee cada lexía —y sobre todo las dos primeras— ayudándose de asociaciones con elementos procedentes del resto del film. Sólo un ejemplo: el tema de las piernas leído en la letra *M* se relaciona con muchas otras manifestaciones posteriores, como un muñeco articulado cuyas piernas enmarcan el rostro del asesino. Así se verifica la idea de Barthes, para quien el análisis es siempre una relectura. Dejando aparte los últimos apartados (que introducen otro punto de vista, “genético”, sobre el texto), este artículo constituye una representación casi ideal de las primeras aplicaciones de la propia noción del análisis textual, demostrando al mismo tiempo que no se trata de un modelo que simplemente deba “aplicarse”.

3. LOS ANÁLISIS DE FILMS EXPLICITAMENTE CODICOS

3.1. *El alcance práctico de la noción de código*

El interés *teórico* de la noción de código nos parece, aún hoy en día, enorme. Postular la existencia en un film de niveles relativamente autónomos de significación, organizados en un sistema global, es una sólida base que pocos análisis pueden evitar (aunque tampoco muchos lo demuestren de un modo explícito). Por otro lado, el interés *práctico* de la noción de código es menos evidente: siendo el principal interés de esta noción precisamente su universalidad, no representa en modo alguno un instrumento inmediatamente eficaz.

Para decirlo de un modo más preciso, los problemas concretos que la noción de código plantea al análisis son al menos tres:

— Primero, hay que repetir que no todos los códigos son iguales en un sentido teórico (y aún menos en la práctica). La propia universalidad del concepto se convierte aquí en heterogeneidad: cuando se dice que se va a estudiar un film desde el punto de vis-

ta del código en realidad no se está diciendo nada, puesto que todo depende de los códigos que se escojan.

— En segundo lugar, un código no se presenta nunca en estado “puro”, debido a una razón teórica esencial: si el texto fílmico es el lugar de la materialización del código, es también su lugar de constitución. Un film contribuye a crear un código, desde el momento en que lo aplica o utiliza. Así, pues, resulta muy difícil “aislar” un código en concreto.

— Finalmente, según el valor artístico intrínseco del film analizado, la noción de código pierde más o menos pertinencia, puesto que los “grandes” films siempre se respetan más por sus valores de originalidad y de ruptura. De este modo, el análisis “código” resulta siempre más adecuado para los films realizados en serie, para los films “medios” (una categoría que no resulta evidente ni siquiera en su propia existencia).

El reflejo de este interés y de estas dificultades es lo que vamos a estudiar en los análisis referentes a la noción de código.

3.2. *Análisis de films, análisis de códigos*

Ya hemos visto más arriba (capítulo 2, 5.2.2.) que la operación de la segmentación —operación práctica y practicable donde las hubiera— fue introducida esencialmente en forma teórica, sobre todo con la intención de demostrar que existía un “código” en los films. Por eso, y como primeros ejemplos de análisis “códigos”, vamos a ofrecer análisis fílmicos centrados en la cuestión de la segmentación.

El primer estudio en el que se aplicó el modelo de la “gran sintagmática” se debe, cómo no, a Christian Metz, y se refiere a *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier. El cuerpo del trabajo consiste en una segmentación completa que relaciona cada uno de los segmentos del film con uno de los siete grandes tipos definidos en el código, anotando al mismo tiempo las puntuaciones y demarcaciones existentes entre los segmentos. En el curso de esta operación, Metz va sacando a la luz ciertas dificultades de delimitación (y parece haber muchas en los primeros segmentos) o de caracterización (dificultades, por ejemplo, referentes a la distinción entre escena y secuencia, o problemas de alternancia, etc.). Así, puede decirse que, aparte de las conclusiones que se puedan extraer sobre la base del propio film, este análisis tiene como objetivo —parcial pero importante— “verificar” la tipolo-



Adieu Philippine (1962), de Jacques Rozier: fotos de rodaje.





Adieu Philippe
(1962),
de Jacques Rozier:
fotos de rodaje

gía de los segmentos, refinarla, discutirla y tratarla de justificar. Según creemos, este análisis de *Adieu Philippine* hizo posible que se pudiera afirmar la idea de que la gran sintagmática no era un código “absoluto” (como pueden serlo, por ejemplo, los códigos de la imagen analógica), sino que pertenecía por completo a una etapa histórica de ese lenguaje (*grosso modo*, a su período “clásico”). Paralelamente, la frecuencia, en un film determinado, de este o aquel tipo sintagmático depende del lugar que ocupe el film en la historia de las formas, a la vez que, recíprocamente, permite caracterizar estilísticamente el film. Así, el comentario en el que Metz expone su segmentación está sobre todo destinado a descubrir la concordancia existente entre la relación estadística de los tipos de sintagmas y la filiación estilística del film:

“Parece, en resumen, que las frecuencias, las rarezas y las ausencias que pueden localizarse en *Adieu Philippine* permiten confirmar y precisar lo que la intuición crítica ya nos había indicado acerca del estilo del film, obra típica del ‘nuevo cine’ (libertad formal, repugnancia ante cualquier procedimiento manifiestamente ‘retórico’, ‘transparencia’ y ‘simplicidad’ aparentes del relato...) y —en el interior mismo de ese nuevo cine— de la tendencia que se podría denominar ‘Godard-cine-directo’ (importancia del elemento verbal y de la

escena, ‘realismo’ del conjunto, pero también verdadero renacimiento del montaje bajo nuevas formas.)”

Raymond Bellour, en su texto sobre *Gigi*, de Vincente Minnelli (sintomáticamente titulado “Segmenter/Analyser”) conduce igualmente a un replanteamiento general de la noción (ya hemos citado este trabajo más arriba, en el apartado 2.4). Aquí también se produce un *découpage* integral del film, e igualmente con objetivos más teóricos que propiamente analíticos. Bellour se interroga sobre algunas de las dificultades con que se encuentra en su camino (pese al elevado grado de “clasicismo” del film) y acaba afirmando que “el *découpage* de segmentos determinado por la inscripción múltiple del significado de la denotación temporal en el significante fílmico, sólo coincide a medias, a veces más, a veces menos, con el desarrollo de la intriga y la sucesión de las acciones narrativas”. Así, pues, propone que, en el film narrativo clásico, se tengan en cuenta a la vez las unidades “suprasegmentales”, que corresponden a las unidades de guión (una idea que ya presintió Metz a propósito de *Adieu Philippine*), y las unidades “subsegmentales”, separadas en el film mediante cambios “menores” en el propio interior de los segmentos (por ejemplo, la aparición o la desaparición de un personaje). Estas proposiciones tienen una carga teórica enorme (son más o menos válidas para cualquier film narrativo), y demuestran claramente, entre otras cosas, que la gran sintagmática es de hecho un aspecto (*un* código) de la segmentación de films, rodeado, por una parte (suprasegmental), por los códigos narrativos y, por otra (subsegmental), por la multiplicidad de códigos que se ponen en funcionamiento a medida que la segmentación va afinándose en unidades cada vez más pequeñas, acercándonos así a fragmentos textuales de mínima extensión que únicamente suponen un reducido número de significantes. (Se trata, evidentemente, de la misma idea —el paso, sin solución de continuidad, de las grandes unidades del guión a unidades diegéticas cada vez más pequeñas— que ya habíamos sugerido más arriba con el ejemplo de *Elisa, vida mía*: véase capítulo 2, apartado 2.2.)

Aparte de estos dos estudios pioneros, existen numerosas aplicaciones tanto de la gran sintagmática como del modelo utilizado por Raymond Bellour a propósito de *Gigi*. A nuestro entender, ninguna de ellas aporta nada nuevo a los dos análisis que acabamos de citar, y la (supra/sub) segmentación de un film se utiliza

siempre (cuando existe) como un medio de categorización estilística, al menos implícita. La mayoría de las veces, el análisis va acompañado además de consideraciones más generales sobre la validez del código, lo cual ocurre también en casi todos los análisis “códigos” de films que se interesan por otros códigos.

Veamos por ejemplo el trabajo realizado por Michel Marie a propósito de *Muriel*, de Alain Resnais. En el interior del texto, que analiza los múltiples aspectos del film, nos encontramos con un capítulo sobre los “códigos sonoros”. Dos de las precisiones que abren el análisis nos parecen de importancia general:

— “Particularizar el análisis en torno al eje sonoro no presupone la autonomía —ni siquiera relativa— de ese eje.” Así, pues, una de las conclusiones del análisis es que la música no desempeña ningún tipo de función autónoma en el film, que su significado sólo es válido en relación al conjunto.

— Hay que hablar de “códigos sonoros”, en plural, ya que éstos se refieren a la vez a problemas tan distintos como la analogía sonora, la composición sonora, la relación entre el sonido y la imagen (la “composición audiovisual”) y, en fin, a las diferentes cuestiones que suscita la presencia de la palabra en el film: este eje códico no es, pues, en absoluto unitario. La elección de este ángulo de estudio no se puede comparar con la de la segmentación. En su conjunto, incluso en su multiplicidad, los códigos sonoros revelan muchas más cosas sobre el film que su *découpage* en segmentos. El análisis de los modos de intervención musical (subproblema de la composición musical) desemboca así en una concepción del film como sometido a estructuras abstractas extremadamente férreas. El análisis de la toma de sonido es aún más rico, tanto en su examen de la postsincronización (y de ahí la relación del film con un cierto realismo representativo) como en el de los sonidos fuera de campo.

No obstante, una buena parte del trabajo del autor consiste en definir y clasificar cuatro grandes grupos llamados “códigos sonoros”, trabajo que no disimula en absoluto su esencia teórica.

De hecho, la lista de los estudios de films que se presentan a sí mismos como “códigos” y que desbordan muy rápidamente la perspectiva concreta presentada al principio para abordar tangencialmente o bien otros aspectos del film relacionados con el primero, o bien, con más frecuencia, el propio código, sería demasiado larga.

En “L'évidence et le code” texto dedicado al análisis de un breve segmento (12 planos) de *El sueño eterno*, de Howard Hawks (1946), Raymond Bellour toma deliberadamente como objeto un pequeño fragmento de estructura muy simple (una *escena* en el sentido de la gran sintagmática) y de mínimo contenido visual (una serie de campos-contracampos). Concentrándose en el diálogo y el juego de miradas, acaba demostrando que el montaje de este segmento, basado en el intercambio de palabras y miradas de los dos protagonistas, sigue una cierta lógica, la del montaje “clásico” hollywoodiense. Pero lo que aquí interesa al analista es menos el código particular estudiado que la manera en que el cine hollywoodiense, tan codificado como otro cualquiera, disfraza su codificación tras la máscara de la “evidencia”.

Pero no vamos a insistir más: como ya hemos señalado (capítulo 1, apartado 3), el análisis filmográfico está siempre más o menos destinado a rozar la teoría, y no debe sorprendernos que el hecho de centrarse estrictamente alrededor de un código determinado acentúe esta tendencia.

4. ANÁLISIS TERMINADO, ANÁLISIS INTERMINABLE

4.1. *La utopía del análisis exhaustivo*

En la propia esencia de la definición de análisis textual se encuentra, como ya hemos dicho, el problema de la finalización del análisis, de su adecuación a una obra rebosante de significantes (y de sistemas de significación). En todos los enfoques del análisis textual, el análisis exhaustivo de un texto se ha considerado siempre una utopía: algo que se puede imaginar, pero que jamás podrá tener lugar en la realidad. Se puede decir más bien, de manera un poco menos negativa, que es el *horizonte* del análisis (y, como tal, va alejándose a medida que uno avanza).

Este aspecto teórico, sobre el que todos los autores coinciden, tiene una gran importancia práctica: sugiere, en efecto, que jamás se podrá *terminar* un análisis (“saturar” el texto-tutor). Por muy largo que sea el análisis (y los hay muy voluminosos), y aunque verse sobre un texto muy breve (un fragmento de film), jamás agotará su objetivo.

Un ejemplo muy sencillo. Uno de los análisis más largos jamás publicados es el que escribió Stephen Heath sobre *Sed de mal*, de

Orson Welles. Muy recientemente, otro investigador, John Locke, ha señalado que en el primer plano del film (ese célebre y virtuoso movimiento de cámara que plantea a la vez la problemática de la pareja y la de la frontera) puede verse, durante algunos fotogramas, una sombra que podría ser la de Orson Welles/Quinlan. Este detalle no lo cambia “todo”, pero por lo menos obliga a realizar importantes ajustes en términos narratológicos (si Quinlan está presente, aunque sea fuera de campo, desde esta primera escena, lo que sabe es muy superior a lo que podíamos imaginar), y sobre todo en lo que se refiere al análisis de la enunciación (puesto que esta sombra es también la de un director, Welles, que muchas veces ha firmado sus films mediante marcas de presencia/ausencia). O de cómo un análisis perfectamente cerrado como el de Heath puede siempre “ir más allá”.

Se podrían citar muchos otros ejemplos del mismo género, pero la conclusión más importante es que no hace falta descubrir ningún elemento nuevo para que un análisis pueda ser retomado, prolongado... o rebatido.

En la práctica, este carácter interminable del análisis influye (y, sin duda, ha influido) sobre todo en la elección del objeto analizado, su extensión, su situación en el film, etc. En efecto, ya que es prácticamente imposible analizar exhaustivamente un film, ese deseo de exhaustividad que a pesar de todo invade al analista ha provocado, entre otras cosas, análisis de fragmentos fílmicos como los que vamos a examinar ahora.

4.2. Análisis de fragmento, análisis de film

Ya hemos citado (capítulo 1, apartado 2.1.) el trabajo de Eisenstein, que analizó en 1934 un breve fragmento (14 planos) de *El acorazado Potemkin*. Utilizando una perspectiva (estética, política) muy diferente a la del análisis textual, es sorprendente que Eisenstein ya planteara un buen número de las cuestiones que acabamos de exponer:

1) La decisión de analizar un fragmento está, desde el principio, relacionada con una preocupación por la precisión del detalle. En el caso de Eisenstein, analizando uno de sus propios films, el conocimiento exacto de la película no planteaba ningún problema concreto, o por lo menos ninguno más importante que el

que ya supone el acceso a los medios de visionado³. Pero esta preocupación por el detalle debía necesariamente adquirir una forma por completo distinta durante la época en que empezaron a realizarse análisis textuales (finales de los años sesenta). Dado que hoy en día, desde el momento en que se dispone de una copia en vídeo, es tan fácil ver un film todas las veces que uno quiera, resulta casi inimaginable que, hace apenas veinte años, el analista en potencia no pudiera acceder al film que deseaba analizar de otra manera que no fuese viéndolo una y otra vez en una sala de cine, tomando notas durante la proyección. El célebre artículo de Raymond Bellour sobre un fragmento de *Los pájaros*, de Hitchcock, se basa en un *découpage* establecido a partir del *découpage* técnico final, facilitado por la distribuidora, y de notas tomadas durante la proyección. Del mismo modo, *Le foetus astral*, el libro ya citado sobre *2001*, se basa en un comentario hablado, grabado durante un pase del film... Pueden calibrarse las dificultades inherentes a una práctica de este tipo, así como los errores que sin duda debe de provocar. Cuando ya fue posible trabajar con una mesa de montaje o con un proyector analítico, disponiendo además de copias de los films estudiados, la exigencia de la precisión, durante mucho tiempo sofocada, adquirió nuevos impulsos. La (limitada) capacidad de memorización y la inevitable parquedad de las notas tomadas durante el pase del film quedaron sustituidas por la posibilidad de verificarlo todo, de “no olvidar nada”. El fragmento de film se convertía en un objeto ideal y relativamente manejable.

2) Además, y gracias a este aumento de la precisión, el fragmento de film se convirtió muy pronto en un rentable sucedáneo, desde el punto de vista analítico, del film entero: una especie de muestra, de extracción, a partir de la cual (un poco como en química) se podía analizar el todo del que había sido extraída. La idea resulta flagrante en el caso de Eisenstein, obsesionado por lo que él llama la “organicidad” de la obra. Pero la preocupación también aparece en los primeros análisis de inspiración “textual”: el análisis del fragmento es siempre, más allá de su objeto inmediato, la metonimia de una operación más amplia (el análisis del

³ Advirtamos asimismo que, a pesar de esto, Eisenstein describe un fragmento que no existe en ninguna de las copias actualmente conocidas del film, incluida la copia que fue restaurada en los años 60 de acuerdo con el montaje original.

film completo, el estudio estilístico de un autor o la reflexión sobre el análisis en general).

Así, Raymond Bellour escogió para su estudio un fragmento de *Los pájaros* que, no sólo posee una evidente homogeneidad y una gran regularidad de construcción, sino que también le permite describir, con el nombre de rimas, ciertos efectos de simetría, de repetición y de homología que son constitutivos del cine de Hitchcock en general (e incluso podría decirse que de todo el cine clásico).

Aún existen otros ejemplos más diáfanos: el análisis de secuencias de *La línea general* e *Iván el Terrible*, de Eisenstein, realizado por Jacques Aumont, permite apreciar perfectamente —en relación al film entero del que se han extraído dichas secuencias— la consistencia del sistema teórico eisensteiniano. Del mismo modo, el análisis de un fragmento de *Muriel* realizado por Marie-Claire Ropars sirve para constatar el “trabajo de la escritura” en el film completo.

Llegados a este punto nos parece ya inútil subrayar aún más la importancia del modelo textual: sin su existencia, hubiéramos debido poner en duda incluso la justificación misma de estos análisis de fragmentos. Así, no es exagerado afirmar que el hecho de haber convertido en posible (y legítimo) el estudio de fragmentos, es una de las más importantes razones del éxito de este modelo textual. Permitir que el analista tenga la sensación de estar trabajando con rigor y precisión sobre un objeto limitado y manejable, pudiéndose referir en potencia a la obra completa, no es, ni mucho menos, una cualidad despreciable.

El problema práctico esencial planteado por el análisis de fragmentos fílmicos es, evidentemente, el de la elección misma del fragmento. Los criterios y las motivaciones son tan diversos como los analistas, pero, a nuestro parecer, muy a menudo podemos encontrar, en la base de estas elecciones, los siguientes criterios implícitos:

1) El fragmento escogido para el análisis debe estar netamente delimitado como tal (por eso casi siempre coincide con un segmento o un suprasegmento, en el sentido en que hemos definido estos términos más arriba).

2) Paralelamente, debe constituir una partícula de film consistente y coherente, representativa de una organización interna que resulte por completo visible.

3) Para finalizar, debe ser lo suficientemente representativo del film entero: esta noción de “representatividad” no es en modo

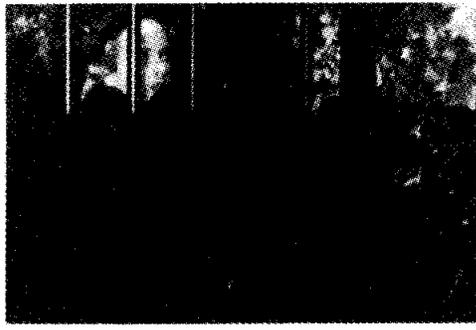
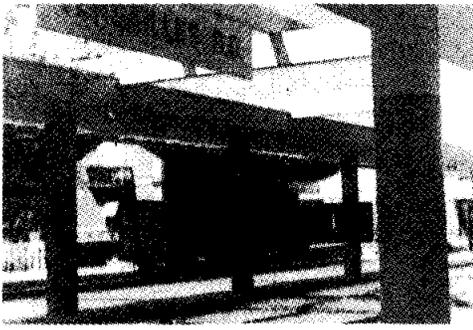
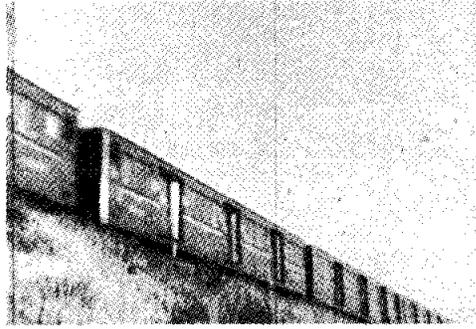
alguno absoluta, y debe siempre evaluarse en cada caso concreto en función del eje específico del análisis, así como también de aquello que se desee destacar del film en cuestión.

Casi todo depende, pues, del film estudiado. A los autores que hemos citado antes, y que han trabajado sobre films de Hitchcock, Eisenstein o Resnais, no les debió de resultar demasiado difícil justificar la representatividad de los fragmentos que analizaban, puesto que los films de donde los extrajeron eran muy unitarios estilísticamente. Esto sucede con mucha frecuencia en el caso del cine “clásico”, que se presta muy bien al muestreo de fragmentos.

El problema ya es un poco más complicado para los films con un grado de clasicismo menos elevado. Sin necesidad de buscar ejemplos (evidentes) en el cine experimental, ni siquiera en el cine “modernista”, resulta fácilmente comprensible que, para analizar *Ciudadano Kane* a través de uno de sus fragmentos no es necesario limitarse ni al famoso plano-secuencia del suicidio de Susan, ni al montaje rápido que resume su carrera de cantante, sino que basta con escoger un fragmento de film (preferiblemente un poco largo) que ponga en evidencia la diversidad estilística de la película.

Muy a menudo, estos criterios conducen a evitar deliberadamente, en la elección del fragmento que se va a analizar, aquellas partes más “llamativas” del film, y lo que acabamos de sugerir a propósito de *Ciudadano Kane* podría seguramente ampliarse a la mayor parte de los casos. Se trata, además, de una de las constantes más destacadas de los análisis de fragmentos fílmicos publicados, ya que muy pocos de ellos escapan a esta regla. Así, de *Psicosis*, de Hitchcock (1961), Raymond Bellour no escoge el asesinato de la ducha, sino la larga escena de la conversación que lo precede⁴, mientras que de *La diligencia*, de John Ford (1939), Nick Browne elige una escena que transcurre en una posada y que en apariencia es bastante anodina, etc. En todos los casos, parece preferirse la densidad formal a la densidad diegética.

⁴ La elección de la secuencia del ataque de la avioneta en *Con la muerte en los talones*, de Hitchcock (1959), sobre la cual se centra buena parte del análisis de este film realizado por el propio Bellour, parece desmentir nuestra proposición. Se trata, de hecho, de un film con una estructura muy particular, casi enteramente constituida por *morceaux de bravoure*. Más adelante, hablaremos más ampliamente de la lógica de este análisis (capítulo 6, apartado 3.1.).





Secuencia 9 de *Abuso de confianza* (1937), de Henri Decoin.

Este criterio formal es particularmente visible en el caso (poco frecuente, es cierto) de los análisis comparativos de fragmentos fílmicos: así, por ejemplo, Michel Marie “superpone” dos secuencias de, respectivamente, *Hôtel du Nord*, de Marcel Carné (1938), y *Recuerdos de nuestra Francia*, de André Techiné (1975), con el fin de evidenciar ciertos caracteres del *découpage* clásico y de sus transformaciones en el cine moderno.

En ciertos ejercicios de análisis que no se interesan tanto (o no de una manera tan esencial) por los films como por los géneros o las épocas, los criterios formales de este tipo adquieren aún más peso en la elección de fragmentos.

En su trabajo sobre el cine francés de los años treinta, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin proponen que se tomen en consideración las que ellos llaman “configuraciones estructurales”, es decir, la simultaneidad, en ciertos fragmentos de films, de las marcas formales más reconocibles: una frecuencia importante en las marcas de enunciación, un cambio visible en el régimen de implicación secuencial, una forma excepcional de la temporalidad interna, etc. Estos criterios les llevan por ejemplo, a elegir la secuencia 9 de *Abuso de confianza*, de Henri Decoin, que presenta un modelo bastante complejo de organización temporal, inusitada para las características del film, encadenando un montaje “durativo” (el viaje en tren), un fragmento continuo (la llegada al palacete del “padre”) y dos montajes alternos consecutivos. Esta elección basada en criterios formales no es “formalista”, puesto que “esta organización compleja interviene en el momento en que el personaje femenino (...) accede al dominio de una mirada que las secuencias precedentes le habían negado, proponiéndola al contrario como objeto de la mirada”.

Es evidente que resulta imposible dar más indicaciones concretas acerca del procedimiento práctico de la elección de un fragmento con el fin de analizarlo: como casi todo en materia de análisis, esta elección está ampliamente determinada por los resultados que se espera obtener...

Desde hace algunos años, se realizan muchos más análisis de films completos. Algunos (como el de *Nosferatu*, de Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat, o el de *Iván el Terrible*, de Kristin Thompson) escapan con bastante amplitud al enfoque “textual” tal y como lo ha definido la semiología. La mayor parte, por el contrario, puede identificarse con los numerosos análisis de fragmentos de los años sesenta y setenta, cuyos resultados acostumbran a llevar más lejos. Aún hoy en día, el fragmento es uno de los artefactos más privilegiados para el analista de films (sobre todo en una situación pedagógica: véase el capítulo 8, apartado 5).

4.3. *Análisis de principios de films, principios de análisis*

Un tipo especial de fragmento fílmico, que muy a menudo no aparece en los análisis, es el *principio del film*, así que vamos a hablar sobre la frecuencia de esa aparición. Refirámonos a los tres criterios planteados un poco más arriba, y digamos que aunque el principio es fácilmente “separable”, por su propia situación; aunque muchas veces constituye —por lo menos en el cine narrativo clásico— una pequeña partícula bastante coherente, es raro, por el contrario, que “represente” al film entero, ya que precisamente lo único que hace es introducirlo.

De este modo, los criterios de la elección son en este caso muy particulares:

— abordaremos rápidamente una razón material, en teoría menor, pero que a veces ha llegado a ejercer una cierta influencia: sobre todo en la época en que los análisis se realizaban sobre copias en 16 mm (alquiladas, por ejemplo, en las federaciones de cineclubs), la falta de tiempo y la poca flexibilidad del material podían provocar que no se escogieran fragmentos situados en el centro de la bobina;

— otra razón más consistente, de tipo narratológico y muy bien conocida (puesto que un buen número de analistas del relato ya la han comentado), es la particular riqueza semántica de los principios narrativos.

Empezaremos despejando rápidamente una idea que ha gozado de una cierta fortuna: a saber, que se puede sistemáticamente analizar cualquier film confrontando la secuencia inicial con la secuencia final. No hay duda de que un “método” de este tipo debe estar basado en una constatación empírica: numerosos films están contruidos sobre una estructura narrativa “cerrada”, incluso “circular” (es el caso, por ejemplo, de *Hôtel du Nord*, que empieza y termina con un plano de conjunto de la pasarela que enmarca el canal Saint-Martin, con una pareja bajando las escaleras: al principio del film, cansado de todo, él se va a suicidar; al final, alcanza a la vez la felicidad y su inserción social). Pero estas confrontaciones sistemáticas no conducen demasiado lejos. A lo sumo, pueden permitir verificar una de las características más importantes del relato clásico, su tendencia a restablecer siempre el equilibrio, lo que se puede denominar su lado “homeostático”⁵.

Infinitamente más productivo es el análisis del principio entendido como “matriz” del film. La idea la han propuesto diversos autores a propósito de varios films muy distintos entre sí: así, Marie-Claire Ropars analiza los 69 primeros planos de *Octubre*, de Eisenstein, como “una matriz que expone el modelo teórico de un proceso revolucionario que el film materializará convirtiéndolo en historia”:

“Por la obligación que impone de descifrar su código específico antes de poder iniciar una interpretación, la secuencia desempeña el papel de matriz con respecto a la totalidad del film: incita a buscar el sentido que este último se otorga en la manera en que produce la significación. Pero la acción de esta matriz no supone un encierro previo del texto en un sistema fijo que determine su futuro. Muy al contrario, interviene como impulso generador cuyas posibilidades de desarrollo y de inversión son tanto más intensas cuanto que basa su evolución sobre un principio de contradicción: que contiene en sí misma los gérmenes de su propia negación.”

El caso de *Octubre*, sin duda, es muy particular, puesto que se trata de un film menos narrativo, más “formalista” que la mayoría de los demás films, y que además exige del espectador un mayor grado de atención⁶. Pero esta misma idea de un principio

⁵ Véase *Estética del cine*, págs. 120-122.

⁶ Volveremos más detalladamente sobre este ejemplo en el capítulo 5, apartado 2.2.1.

que, de alguna manera, establecería ya las reglas del juego (las preguntas y las respuestas), fue emitida también en el contexto aparentemente más nítido del cine clásico americano, y además a propósito de un film de serie. Se trata del importante texto elaborado por Thierry Kuntzel a propósito de *El malvado Zaroff* en 1975, y no sólo describe el principio, sino también los *títulos de crédito*, a través de un análisis de la figura de la aldaba del castillo del conde Zaroff entendida como matriz del film:

“(...) El film sólo es sucesivo en apariencia. Está sometido a una dinámica interna, a un engendramiento, a reducciones y disminuciones de fuerzas. Los títulos de crédito, anodinos en lo que se refiere al feno-texto (el relato *ni siquiera* ha comenzado), son la matriz de todas las representaciones y secuencias narrativas (...)

Para el analista, la fascinación de los principios: recogido sobre sí mismo, el film expone sus cadenas significantes —el orden sucesivo— en la simultaneidad. Más que el sentido, es la fluctuación del sentido, la duda de la lectura lo que me retiene (...) El principio acaba siendo el lugar más “moderno” —plural— del texto.”

En esta última cita, nos encontramos accidentalmente con una idea paralela a la de matriz, y que también ha sido muy utilizada: la idea de un *engendramiento* del film en su principio. Además, los límites de la economía espectral del cine confieren una importancia decisiva a la relación del espectador con las primeras imágenes de un film. Son ellas, entre otras cosas, las que determinan el régimen de ficción y de fe propios de cada film y de cada género. Se trata siempre de operar una transferencia radical desde una instancia de realidad, la de la sala, hasta una instancia imaginaria, la de la diégesis fílmica.

Uno de los ejemplos más claros es el análisis que realizó Roger Odin acerca de la “entrada del espectador en la ficción” en el film *Une partie de campagne*, de Jean Renoir. Analizando el régimen ficcional como “una mezcla sutilmente dosificada de *saber* y de *fe*”, Odin demuestra que estos dos polos, igualmente necesarios para la “conquista” del efecto-ficción, están también en el inicio del film (= los títulos de crédito + los dos primeros planos diégeticos). Aquí, a decir verdad, se trata menos de un film concreto abordado por el análisis, que de un fenómeno general (la transformación “del espectador de cine en espectador de ficción”).

Desde un punto de vista más psicoanalítico, se puede también citar el análisis de Marc Vernet a propósito de seis principios de *films noirs*, donde descubre una estructura bastante recurrente: después de la materialización de una “fe reconfortante”, de una “época feliz de la ficción en la que el héroe era fuerte y dominaba la situación”, interviene sistemáticamente un episodio (el “tapón negro”) que “denuncia como tramposa aquella materialización y hace retroceder a la fe inicial”: el film consiste entonces en un “intento de devolverle la grandeza al héroe”.

4.4. *Extensión del objeto, extensión del análisis*

En este panorama de algunos de los problemas más corrientes del análisis textual de films, tenemos que decir aún algunas cosas acerca de una cuestión de la que hasta aquí nos hemos olvidado: la de la realización efectiva del análisis, de su escritura y sobre todo de su *dimensión*.

A priori, puede parecer que el análisis deba automáticamente ser tan largo como el texto analizado. Por el contrario, y en el dominio del análisis filmológico, nada resulta menos evidente. Está claro que, por definición, un análisis debe ser siempre relativamente largo (ésta es incluso una de las características que lo distinguen de la crítica, por ejemplo), pero su extensión, determinada por el *objeto* analizado, no debe ser simplemente proporcional a la del *texto*. Esta sencilla constatación no es, en el fondo, más que otra manera de decir que no hay que confundir el objeto de un análisis con el film del que éste forma parte: este último es el soporte empírico del análisis, cuyo objeto es siempre mucho más abstracto (sistema textual, estudio códico, etc.).

Resulta fácil verificar con ejemplos que no existe correlación directa entre la extensión del fragmento fílmico analizado y la longitud del análisis. Bastante a menudo, fragmentos muy cortos han dado lugar a análisis muy largos: Marie-Claire Ropars dedica 40 páginas a los 69 primeros planos de *Octubre* (alrededor de dos minutos de film); Jean Douchet, 32 páginas a 17 planos de *Furia*, de Fritz Lang; Thierry Kunzel, 52 páginas a los 62 primeros planos de *El malvado Zaroff*, de Ernest B. Schoedsack (1932), etc. Del mismo modo, cualquier estudio que intente cubrir la totalidad de la “superficie textual” de un film determinado (mediante un estudio de los códigos, por ejemplo) deberá ser necesariamente largo.

Este problema de la extensión del análisis es más acuciante, a decir verdad, en el caso de los análisis *escritos* (volveremos a hablar de la flexibilidad potencial del análisis oral en el capítulo 8, apartado 5). Si el análisis de un fragmento fílmico abarca ya varias decenas de páginas, resulta lógico que sea muy complicado consignar por escrito el análisis de un film entero: en general, es necesario el equivalente de un libro, sin que tampoco se pueda decir que exista una estrategia universalmente aplicable.

Obras colectivas como las publicadas sobre *Octubre* o *Muriel* mezclan, en general, distintos tipos de enfoques analíticos: análisis de fragmentos, estudios códigos, investigaciones sobre el contexto o la recepción del film, etc. En su libro sobre *Nosferatu*, Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat integran su seguimiento analítico del conjunto del film en una serie de métodos centrados en algunas de las características más sobresalientes del film, enmarcado en su contexto cultural (relación del film con el tema y la iconografía del vampiro, vinculación entre la mirada y el terror, papel desempeñado por la iluminación y la composición, presencia del concepto romántico de *Stimmung* en el tratamiento de paisajes, etc.). Por el contrario, el libro de Alfred Guzzetti sobre *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, se presenta como un seguimiento paso a paso del texto en su orden de desarrollo cronológico: las páginas de la izquierda están dedicadas a una meticulosa descripción, y las de la derecha a su comentario (sin que todo esto se organice jamás por “códigos”). Siguiendo igualmente el hilo del texto, Daniel Dayan, en su análisis de *La diligencia*, de John Ford, escoge por el contrario una táctica directamente inspirada en *S/Z*, con un *découpage* en lexis puras y un “etiquetado” de los códigos localizados, todo ello realizado a medida que el trabajo va avanzando. También utiliza la táctica mixta el análisis de *Confidencias*, de Visconti, elaborado por Odile Larère: *découpage* comentado en grandes “secuencias” (más o menos suprasegmentos), y luego estudio de los diferentes aspectos de la puesta en escena. Finalmente, el análisis de *Iván el Terrible*, de Eisenstein, realizado por Kristin Thompson —y subtítulo “A Neoformalist Analysis”—, es casi un manifiesto metodológico. Se centra sobre los excesos del texto eisensteiniano, por donde se “desborda” la norma estilística implícita que definía el contexto.

Un último comentario: si las estrategias de exposición son tan variables, es porque no sólo dependen de la naturaleza del análisis (es decir, del análisis del film analizado), sino también del lector que deberá enfrentarse a él (es decir, del soporte de la

publicación). Un ejemplo muy esclarecedor lo proporciona Stephen Heath con su análisis de *Sed de mal*, que, en efecto, da lugar a dos publicaciones muy diferentes, aunque estrictamente contemporáneas. En la revista inglesa *Screen* publicó un análisis de más de cien páginas, con un estudio detallado de los fragmentos, un análisis narratológico de conjunto y un “traspaso” del film a múltiples niveles simbólicos (el análisis destacaba, sobre todo, los elementos que en su inicio se refieren a la temática del intercambio y de la frontera, que Heath toma como centro de su lectura). En *Ça cinéma*, todo esto se convirtió en una versión mucho más corta (menos de diez páginas) que conservaba lo esencial de las hipótesis de lectura, pero sin proporcionar demostración alguna. Está claro que, aunque las conclusiones (sobre el film en particular y sobre el análisis fílmico en general) sean las mismas, el primer texto convertía a su lector en una especie de colaborador, de coanalista en potencia (se trata además de un texto prácticamente ilegible si no se “rehace” el análisis *con él*), mientras que el segundo se presenta ya como la síntesis de resultados notificables.

5. FORTUNA CRÍTICA DEL ANÁLISIS TEXTUAL

En 1977, Roger Odin dibujó un primer balance de “Dix années d'analyses textuelles de films”. Definió el análisis textual mediante tres características: no es ni evaluativo ni normativo, dedica una particular atención al funcionamiento signifiante del film y concede tanta atención al método que utiliza como al objeto de su estudio. Esta caracterización nos parece muy notable: en efecto, si los dos primeros rasgos son más o menos propios del análisis textual tal como lo hemos definido aquí, el tercero representa una exigencia suplementaria (la exigencia de que un análisis textual tenga siempre una meta teórica). Por otra parte, y a la inversa, no encontramos en estas tres características ninguna alusión concreta a la noción de texto, y aún menos a la de código o sistema textual. ¿Cuál es la conclusión que podemos extraer? Simplemente que Odin ha definido así, no el análisis textual en general, sino los análisis efectivamente realizados entre 1967 y 1977 y que él mismo ha reseñado.

En otras palabras: el modelo textual, tal como acabamos de exponerlo, jamás se ha aplicado de una manera literal. Casi se

podría decir, exagerando un poco, que el análisis textual no ha existido jamás, pero que su *mito* ha tenido una larga vida y ejercido una influencia considerable. Es importante reconocer que este mito, para muchos investigadores, se ha construido sobre una imagen negativa (a menudo a partir de una idea demasiado rígida del modelo textual). Simplificando mucho, se pueden definir cuatro de las grandes críticas que se le han hecho al análisis textual:

1) Su pertinencia se limitaría únicamente al cine narrativo, es decir, al cine narrativo más clásico, y no serviría en absoluto —por poner un ejemplo— para el cine experimental. Dice Dominique Noguez:

“(...) los films experimentales no se pueden reducir a un texto tan fácilmente como los demás (aquí puede observarse, efectivamente, que cuanto más nos alejamos de un referente, menos pertinencia adquiere la problemática de tipo textual) (...)” En el caso de estos films, siempre según Noguez, “el análisis fílmico tendrá interés cuando se inspire en lo que algunos llaman ‘análisis formal’, o en los trabajos descriptivos de ciertos musicólogos o melómanos.” (*Fonction de l'analyse, analyse de la fonction*, pág. 196.)

Por muy real que nos parezca el problema que plantea Noguez (=especificidad del análisis de ciertos films, pero, ¿por qué limitarse a lo “experimental?”), creemos que existe un malentendido acerca del término “textual”, implícitamente relacionado con la noción de “texto literario”, y que además el “texto” —en el sentido del análisis textual— puede muy bien estar compuesto en códigos esencialmente visuales, con una muy débil incidencia de los códigos narrativos.

2) Favorecería la afición a practicar la disección únicamente por sí misma. Dominique Noguez, que ha sido uno de los críticos más constantes de los excesos de la semiología, fustigó con humor esta *libido decorticandi*, que perjudica, según ella, al más noble ejercicio de la *libido creandi* y la *libido fruendi*. En este punto no podemos hacer otra cosa que alinearnos al lado de Noguez y constatar con ella los desastrosos efectos, no del *découpage* de films (casi siempre muy útil, como ya hemos dicho), sino de su mala utilización. Demasiado a menudo, por no

saber qué buscar, el plano a plano, el “salchichismo” (según expresión de Christian Metz), pretende sustituir al análisis y, lo que aún es peor, establecerse como garantía “científica”. Raymond Bellour afirma:

“(...) lo bello, que siempre ha parecido estar por encima del análisis y, en último término, devolver la obra a la indefinición romántica de su superación, es precisamente aquello con lo que se encuentra el análisis, dentro de sus propias posibilidades, cuando saca a la luz el equilibrio siempre deshecho, siempre recompuesto, de un conjunto de formas y de estructuras que definen la obra, ese objeto de placer estético, esa especie de lugar de belleza, en su total reversibilidad lógica, como lugar del deseo.” (*L'Analyse du film*, pág. 82.)

3) Se olvidaría excesivamente del *contexto* (producción y recepción) en el cual se inscribe el film estudiado. Creemos (y volveremos sobre ello en el capítulo 7) que todos los análisis textuales de cierto valor han provocado —al término de un trabajo analítico que a veces ha olvidado deliberadamente “las *circunstancias* de un film” (según la expresión de Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin a propósito de *Octubre*)— un efecto de *apertura*. El análisis “interno” de las estructuras inmanentes del film no es en modo alguno reprehensible, a no ser que se considere como el alfa y omega del análisis, peligro real, pero raras veces presente en los mejores análisis.

4) Finalmente, y quizá sea lo más importante, correría el riesgo de *reducir* el film a su sistema textual, de momificarlo, de “matarlo”. El propio Raymond Bellour ha insistido ampliamente sobre la necesidad de afrontar siempre ese sistema textual como una *virtualidad*, y sobre el hecho de que el “verdadero” análisis “refleja siempre una relación entre el espectador y el film, y en absoluto una reducción, del tipo que sea” (*Théorie du film*, pág. 27).

Ninguna de estas críticas nos parece decisiva. Si el análisis textual puede ser objeto de una mala utilización, será menos por una excesiva formalización que por la falsa simplicidad de sus principios. Pero lo cierto es que todas sus características pueden siempre convertirse en algo “positivo”, si uno se toma la molestia de hacerlo. Si la metáfora de la disección es muy poco agradable, como compensación hay que reconocer la virtud escrutadora, la

productiva miopía y, a veces, la verdadera iluminación de lo interior que caracterizan siempre al análisis textual.

De una manera más fundamental, tanto la semiología como el análisis textual nos han comunicado la idea de que un texto se compone de cadenas, de redes de significados que pueden ser internos o externos al cine: en breve, que el análisis no tiene nada que ver con un *filmico* o un *cinematográfico* entendidos únicamente en su “pureza”, sino *más bien* con lo *simbólico*. Es suficiente, para convencerse, repasar el número de voces que han nacido, desde hace diez años, *a partir* del análisis textual: análisis de inspiración psicoanalítica (véase el capítulo 6), análisis “deconstructivistas” (a partir de una concepción del texto y de la escritura inspirada en los trabajos de Jacques Derrida), análisis de “conjuntos extensibles”, etc. No es cierto que la expresión “análisis textual” se utilice aún mucho, pero en este libro va a convertirse en el trasfondo metodológico de buena parte de las consideraciones más concretas que vamos a presentar.

BIBLIOGRAFIA

1. ANÁLISIS TEXTUAL Y ESTRUCTURALISMO

- Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, París, Plon, 1962.
- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958 (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1989). *Anthropologie structurale, II*, París, Plon, 1973.
- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, éd. de Minuit, 1963. — *Essais de linguistique générale, II*, París, éd. de Minuit, 1973 (trad. cast.: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984).
- Jean-Paul Dumont y Jean Monod, *Le Fœtus astral*, París, Christian Bourgois, 1970.
- Roland Barthes, *Mythologies*, París, Le Seuil, 1957. — *S/Z*, París, Le Seuil, 1970 (trads. casts.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980; *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980).
- Christian Metz, *Langage et Cinéma*, París, Larousse, 1971, reed. Albatros, 1977 (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973).
- Jacques Aumont y otros, *Esthétique du film*, París, Nathan-Université, 1983, cap. 4 (trad. cast.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1989, 1ª reimp.).