

Francesco Casetti
Federico di Chio

CÓMO ANALIZAR UN FILM

coleccion dirigida por UMBERTO ECO

FRANCESCO CASETTI / FEDERICO DI CHIO - CÓMO ANALIZAR UN FILM

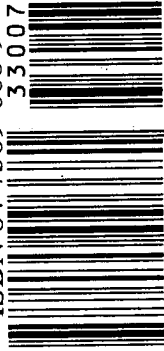
Esta colección de «instrumentos» se propone ofrecer manuales básicos, claros, con la máxima información, que analicen a fondo el estado actual de una cuestión, sin olvidar los antecedentes históricos, y tratando de aclarar las líneas tendenciales que se perfilan en un futuro inmediato.

Este libro intenta proporcionar un método de base para el análisis de los *films* y, más en general, de los textos audiovisuales. Teniendo en cuenta algunas de las experiencias más avanzadas en este terreno, sugiere cómo plantear el trabajo, de qué instrumentos valerse y qué objetivos perseguir. En principio se ilustran las técnicas de descomposición y recomposición del film que por un lado conducen a su unidad constitutiva y por el otro a los principios de su funcionamiento. Después se recorren cuatro grandes áreas de investigación: el análisis de los signos y de los códigos de un film; el análisis del universo representado, poniendo un énfasis especial en el espacio y en el tiempo; el análisis de la narración, con los personajes, las acciones y los cambios de situación; y el análisis de las estrategias comunicativas, con la manifestación en el texto tanto del autor como del espectador. La exposición está ilustrada con numerosos ejemplos extraídos de la historia del cine, y otorga una particular atención a las implicaciones didácticas del análisis.

Francesco Casetti es profesor de la Universidad Católica de Brescia y de Milán. Federico di Chio es director de Marketing de RTI-Mediaset. Ambos son también autores de *Análisis de la televisión*, igualmente publicado por Paidós.

www.paidos.com

ISBN 84-7509-668-9
33007



9 788475 096681

Instrumentos Paidós
Colección dirigida por Umberto Eco

Francesco Casetti
Federico Di Chio

CÓMO ANALIZAR UN FILM

1. O. Calabrese - *El lenguaje del arte*
2. M. Wolf - *La investigación de la comunicación de masas*
3. G. Stefani - *Comprender la música*
4. M. T. Serafini - *Cómo redactar un tema*
5. A. Costa - *Saber ver el cine*
6. M. De Marinis - *El nuevo teatro, 1947-1970*
7. F. Casetti y F. Di Chio - *Cómo analizar un film*
8. M. T. Serafini - *Cómo se estudia*
9. A. Campiglio y V. Eugeni - *De los dedos a la calculadora*
10. D. Barbieri - *Los lenguajes del cómic*
11. M. Wolf - *Los efectos sociales de los media*
12. M. T. Serafini - *Cómo se escribe*
13. G. Betteini y F. Colombo - *Las nuevas tecnologías de la comunicación*
14. V. Pisanty - *Cómo se lee un cuento popular*
15. M. Bertuccelli - *Qué es la pragmática*
16. M. Gennari - *La educación estética*
17. F. Casetti y F. Di Chio - *Análisis de la televisión*



PAIDÓS

Barcelona
Buenos Aires
México

Título original: *Analisi del film*
Publicado en italiano por Gruppo Editoriale Fabbri,
Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milán

Traducción de Carlos Losilla

Cubierta de Julio Vivas

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	11
1. EL RECORRIDO DEL ANÁLISIS	17
1.1. <i>Analizar</i>	17
1.2. <i>La distancia óptima</i>	18
1.3. <i>Analizar, reconocer, comprender</i>	21
1.4. <i>Analizar, describir, interpretar</i>	23
1.5. <i>La presencia del analista</i>	25
1.6. <i>Disciplina y creatividad</i>	30
2. LOS PROCEDIMIENTOS DEL ANÁLISIS	33
2.1. <i>Cómo se analiza</i>	33
2.1.1. Las etapas del análisis	33
2.1.2. La regla del juego	35
2.2. <i>La descomposición</i>	36
2.2.1. Dos tipos de descomposición	36
2.2.2. La descomposición de la linealidad o segmentación	38
2.3. <i>La recomposición</i>	44
2.3.1. Los cuatro pasos de la recomposición	49
2.3.2. La enumeración	49
2.3.3. El ordenamiento	49
2.3.4. El reagrupamiento	50
2.3.5. La modelización	52
2.4. <i>Criterios de validez del análisis</i>	59
2.5. <i>Instrucciones de uso</i>	62
3. EL ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS	65
3.1. <i>La «lingüística» del film</i>	65
3.2. <i>Los significantes y las áreas expresivas</i>	66
3.3. <i>Los signos</i>	68
3.4. <i>Los códigos</i>	71
3.4.1. La noción de código	71
3.4.2. Códigos cinematográficos y códigos filmicos	73
3.4.3. Códigos tecnológicos de base (o del medio en cuanto tal)	77

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1990 by Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani,
Sonzogno, Etas S.p.A., Milán
© 1991 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-7509-668-9

Depósito legal: B-6.549/2003

Impreso en Novagràfik, S. L.,
Vivaldi, 5 - 08110 Montcada i Reixac (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

3.4.4. Códigos de la serie visual. Primer grupo: la iconicidad	80
3.4.5. Códigos de la serie visual. Segundo grupo: la composición fotográfica	84
3.4.6. Códigos de la serie visual. Tercer grupo: la movilidad	92
3.4.7. Los indicios gráficos y sus códigos	96
3.4.8. Códigos sonoros	99
3.4.9. Códigos sintácticos	104
3.5. <i>Los regímenes de escritura</i>	112
4. EL ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN	121
4.1. <i>La representación</i>	121
4.2. <i>Los niveles de la representación</i>	124
4.2.1. Los tres niveles de la representación	124
4.2.2. La puesta en escena	126
4.2.3. La puesta en cuadro	131
4.2.4. La puesta en serie	135
4.2.5. Centralidad del espacio-tiempo	136
4.3. <i>El espacio cinematográfico</i>	138
4.3.1. Los tres ejes del espacio	138
4.3.2. Los bordes de la imagen: campo y fueracampo	139
4.3.3. El espacio y el movimiento	143
4.3.4. Organicidad e inorganicidad del espacio fílmico	147
4.3.5. Perfiles del espacio	150
4.4. <i>El tiempo cinematográfico</i>	151
4.4.1. Colocación y devenir	151
4.4.2. El orden	152
4.4.3. La duración	155
4.4.4. La frecuencia	161
4.4.5. Los perfiles del tiempo	162
4.5. <i>Los regímenes de la representación</i>	164
4.5.1. Para resumir	164
4.5.2. Regímenes y prácticas de la representación	164
4.5.3. Los regímenes y la complejidad	170
5. EL ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN	171
5.1. <i>Los componentes de la narración</i>	171
5.2. <i>Los existentes</i>	173
5.2.1. Criterios de distinción entre personajes y ambientes	173
5.2.2. El ambiente	176
5.2.3. El personaje como persona	177
5.2.4. El personaje como rol	178
5.2.5. El personaje como actante	183

5.3. <i>Los acontecimientos</i>	188
5.3.1. Acciones y sucesos	188
5.3.2. La acción como comportamiento	189
5.3.3. La acción como función	190
5.3.4. La acción como acto	193
5.4. <i>Las transformaciones</i>	198
5.4.1. De los acontecimientos a las transformaciones	198
5.4.2. Las transformaciones como cambios	198
5.4.3. Las transformaciones como procesos	201
5.4.4. Las transformaciones como variaciones estructurales	204
5.5. <i>Los regímenes del narrar</i>	208
5.5.1. Resumiendo	208
5.5.2. Narración fuerte, narración débil, antinarración	210
6. EL ANÁLISIS DE LA COMUNICACIÓN	219
6.1. <i>Comunicar el film, comunicar en el film</i>	219
6.1.1. El texto fílmico: objeto y terreno de la comunicación	219
6.1.2. Siguiendo las huellas	223
6.2. <i>El cuadro comunicativo</i>	224
6.2.1. Figuras reales y figuras vicarias	224
6.2.2. El Autor implícito y el Espectador implícito	226
6.2.3. El Narrador y el Narratario	227
6.2.4. El cuadro de las figuras	230
6.3. <i>El punto de vista</i>	232
6.3.1. El origen y el destino	232
6.3.2. La triple naturaleza del punto de vista	236
6.3.3. Punto de vista y focalización	237
6.3.4. La amplitud del punto de vista	238
6.3.5. La conformidad del punto de vista	242
6.3.6. Estrategias del punto de vista	245
6.4. <i>Formas de la mirada</i>	246
6.4.1. Los cuatro tipos de actitudes comunicativas	246
6.4.2. La mirada objetiva	247
6.4.3. La mirada objetiva irreal	247
6.4.4. La interpelación	249
6.4.5. La mirada subjetiva	250
6.4.6. Configuraciones y actitudes	251
6.5. <i>Los recorridos de la mirada</i>	252
6.5.1. Las construcciones de la mirada	252
6.5.2. Presupuestos, acciones	254

6.6. <i>Los regímenes de la comunicación</i>	256
6.6.1. Figuras, formas y recorridos	256
6.6.2. Comunicación referencial y comunicación metalingüística	258
7. INSTRUCCIONES Y ESTRATEGIAS	263
7.1. <i>Itinerarios aconsejados</i>	263
7.2. <i>Extensiones y omisiones</i>	265
7.3. <i>Recetas, platos y cocineros</i>	268
BIBLIOGRAFÍA	269

Introducción

Este libro tiene una finalidad práctica: es una introducción y una guía para el análisis del film. Del film como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del film como texto. Hablaremos, por lo tanto, de análisis, de análisis del film y, yendo aún más lejos, de análisis textual del film.

Nunca como hoy ha gozado de tanta aceptación el ejercicio analítico: estamos asistiendo a una multiplicación de las experiencias, a un florecimiento de las iniciativas, a una densificación de las referencias. Esta difusión sólo en parte se debe a una cierta forma de moda: depende más bien del reconocimiento de la utilidad y la eficacia del análisis. De hecho, a este último siempre se le han atribuido valores didácticos, valores teóricos y valores documentales. Valores didácticos, sobre todo, en cuanto el análisis enseña a desmontar y a remontar un objeto con el fin de comprender su estructura y su funcionamiento, con lo cual permite entrar en la mecánica del film, captar las leyes de su composición y familiarizarse con un lenguaje distinto del natural, además de adiestrar un tipo de mirada cómplice y disciplinada. También un valor teórico, por cuanto los grandes problemas se plantean y afrontan siempre más a partir de los films concretos, por lo que el análisis textual se convierte en un instrumento verdaderamente indispensable para una teoría que descubre progresivamente la utilidad de los ejemplos o, mejor aún, que amplía la mirada solamente después de haberla concentrado. Un valor documental, en fin, porque el análisis se ha utilizado siempre para dar cuerpo a investigaciones históricas y sociológicas, porque asume recoger con sencillez los datos que ofrece un film, quizá sin quererlo, y a partir de ahí se

dedica a identificar constantes y variables, a confrontar lo dicho y lo no dicho, a reagrupar y dividir, etc.

Sin embargo, a este largo reconocimiento no le corresponde una intención unitaria, un fondo común o unos procedimientos compartidos. Es cierto que, del mismo modo que no existe una teoría unificada del cine, no se puede proponer ningún modelo universal de análisis de films: en ambos casos, la idea de lo que se debe afrontar es tan amplia (y legítimamente amplia) que resulta inútil (e incluso incorrecto) esperar reacciones análogas. No obstante, es evidente la ausencia de un cuadro metodológico explícito que por lo menos disponga los elementos y ponga en ellos un poco de orden, estableciendo un mapa muy general que, guardando el respeto debido tanto a la particularidad de cada tipo de método como a la idiosincrasia de cada analista, sepa al menos arrojar un poco de luz sobre los datos recurrentes del problema. Aparte de esto, en muchos ejemplos de análisis los diversos pasos realizados permanecen como trasfondo, ocultos en el interior de los resultados obtenidos: por ello se hace difícil tanto individualizar los procedimientos activados como enfrentarlos con otros posiblemente practicados en otra parte. El resultado es una cierta pérdida del sentido de la orientación.

Así, este libro se sitúa en la encrucijada existente entre la actualidad del análisis, la diversidad de sus manifestaciones y la búsqueda de una base metodológica explícita. Quiere ser esencialmente un «manual»: por consiguiente, intentará proporcionar indicaciones sobre los procedimientos y categorías que se activan en el análisis, esbozando así un primer marco de referencia. En concreto, en el capítulo I se abordarán algunos problemas de fondo del proceso analítico, entendido como una verdadera «persecución» de exploración y descubrimiento de un objeto; en el capítulo II, por el contrario, se ilustrarán con mayor detalle las etapas del análisis del texto fílmico, y se introducirán las primeras categorías generales. Seguidamente, dedicaremos cada uno de los demás capítulos a un ámbito de intervención particular: afrontaremos el análisis de los componentes cinematográficos (cap. III), el análisis de las formas de la representación (cap. IV), el análisis de las estructuras narrativas (cap. V), y finalmente el análisis de la dinámica comunicativa (cap. VI). Veremos así des-

filmar diversos territorios y diferentes modalidades de acción: esto nos permitirá acoger en nuestro horizonte numerosas líneas de observación y varios tipos de investigación, que intentaremos activar conjuntamente o al menos en paralelo, sin por ello reducirlo todo a un modo de proceder único y codificado.

En este sentido, sin duda se advertirá en el libro una acusada inclinación al sincretismo: como se ha dicho, los objetivos, las categorías y los esquemas propuestos son muchas veces el fruto de la confrontación, de la integración y quizá de la contaminación de enfoques muy diversos. En resumen, hemos utilizado los análisis realizados hasta el momento (y no sólo los fílmicos) para extraer directrices conjuntas o procedimientos conciliables; en cualquier caso, un método más general en relación a los caminos particulares que se han seguido. Y éste es quizá también uno de los límites de nuestro trabajo, junto con la elevada densidad y el esquematismo de los contenidos. De cualquier modo, ambas debilidades son el precio que hemos tenido que pagar por intentar organizar intuiciones, sensibilidades e itinerarios particulares en una vía metodológica al mismo tiempo practicable y productiva. Sin embargo, el sincretismo y la compresión del conjunto no podrán impedirnos que reconozcamos a cada uno lo suyo (en las notas se individualizarán las contribuciones y se explicarán posibles reelaboraciones), ni que nos detengamos en algunos puntos problemáticos para decir lo que pensamos (incluso un «manual» reposa siempre sobre un punto de vista concreto). El amplio conjunto de ejemplificaciones (cada capítulo, además de remitir puntualmente a secuencias, encuadres o imágenes extraídas del patrimonio cinematográfico, se centra en el análisis de un film completo) servirá además para aclarar muchos pasajes, para diluir la masa de información y para verificar el contenido de los modelos que proponemos.

Sin embargo, no se encontrará aquí (ni en ninguna otra parte) el método que permita a quien quiera que sea analizar no importa qué tipo de film. En su lugar, se podrá encontrar un abanico de propuestas, una serie de perspectivas posibles, ordenadas y encuadradas según ciertas directrices metodológicas de fondo. Todo ello sazonado con algunos elementos

de reflexión general y con muchas recomendaciones indispensables. Según nuestra intención, esto debería permitir desarrollar una progresiva familiaridad con la práctica del análisis, desde los primeros reconocimientos hasta las investigaciones más detalladas. Lo que se va a delinear aquí, y esto hay que dejarlo bien claro, es la huella de un análisis ideal referido a un objeto preciso, es decir, al film como texto, contemplado desde múltiples perspectivas, si no desde todas ellas: un ejercicio en realidad poco practicable. Será así el lector-analista quien deba escoger: un ámbito específico de intervención, una angulación concreta, o incluso una simple categoría que pueda conducirlo hacia lugares que este libro no puede frecuentar. Por lo demás, el mismo film estudiado sugerirá con frecuencia el camino más apropiado. El alcance del libro es, pues, el de indicar posibles itinerarios y mostrar ciertos pasos en una u otra dirección, con el fin de comprender las oportunidades y las trampas que nos esperan. Se trata de un manual y, como todos los manuales, queriendo ofrecer un panorama resumido, corre el riesgo, por un lado, de omitir cosas importantes, y, por el otro, de resultar superficial como un catálogo. Por eso esperamos del lector observaciones, integraciones y críticas: después de todo, sólo la práctica continua de cuanto aquí se sugiere, su experimentación sobre el terreno, pueden identificar los aciertos y los puntos débiles de nuestro trabajo, y permitarnos una reelaboración más eficaz.

Este libro, y resulta ocioso decirlo, no hubiera existido sin los grandes ejemplos de análisis textuales de films: después de las experiencias ya clásicas de Serguei M. Eisenstein o André Bazin, debemos recordar las que han marcado la pauta durante los últimos años de la mano de Raymond Bellour, Christian Metz, Noël Burch, Eric Rohmer, Dudley Andrew, Guido Aristarco, Jacques Aumont, Gianfranco Bettetini, David Bordwell, Gian Piero Brunetta, Edoardo Bruno, Antonio Costa, Maurizio Grande, Stephen Heath, François Jost, Thierry Kuntzel, Jean Louis Leutrat, Lino Micciché, Roger Odin, Gianni Rondolino, Marie Claire Ropars, Pierre Sorlin, Giorgio Tinazzi, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Marc Vermet y tantos otros. Algunos de estos análisis han provocado nuestro entusiasmo, otros han sido fuente de perplejidad: de

cualquier modo, a todos les debemos mucho. Y también hemos contraído una deuda especial con aquellos que empezaron a reflexionar explícitamente sobre la historia y la problemática del análisis filmico: entre otros, Raymond Bellour, Christian Metz, Jacques Aumont, Michel Marie, Roger Odin y Stephen Heath.

Los contenidos, la metodología y los procedimientos propuestos en este manual se han experimentado y puesto a punto en diversos cursos universitarios y postuniversitarios, así como en varios cursos de reciclaje para profesores y profesionales de la cultura. De entre todas estas ocasiones, queremos recordar el ciclo de lecciones que impartió uno de los dos autores de este libro en la Iowa University, donde empezó a definirse y a tomar forma la estructura que posee ahora el texto. También debemos mucho a todos aquellos que participaron activamente en estas sesiones.

Finalmente, debemos dar las gracias a quienes, con sus sugerencias, indicaciones y consejos, nos permitieron perfeccionar nuestra labor. De entre ellos, estamos particularmente agradecidos a Lucia Lumbelli, Lino Micciché, Roger Odin y Peppino Ortoleva, aunque también a Gigi Livio, Mietta Genaro, Fabrizio Zavatere, Fabio Scaletti, Laura Corridore y Annalucia Cesario, por las reflexiones que compartieron con nosotros y las correcciones que nos sugirieron, y a Cinzia Squadrone, Ruggero Eugeni y Paola Arata, por la atención con que leyeron el manuscrito y por las observaciones que nos proporcionaron. Gracias especiales a Jolanda Milo, sin cuya disponibilidad la redacción de este libro nos hubiera resultado aún más dificultosa.

Naturalmente, este trabajo no tendría ningún sentido sin los films, y en concreto sin los films que más amamos: para ellos va la última dedicatoria.

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 significativos 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 fílmico» (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 fílmico 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 BETTINI, 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 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 esenciales.

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 extravíar 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 dominante, 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 que sirva 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 al 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 comprensión 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. Ponemos 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 interacción entre destinatario 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 BAI-BLE/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 sintagmática de *Adieu Philippe*, 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 significativos (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 fílmico en sí mismo, desde el momento en que funciona de modo análogo al mecanismo psicoquico. 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 sienta 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 *Ossestore*. 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 comprensión 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 cóbica, 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 es entendido 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.