

## **El análisis cinematográfico en el salón de clases**

**Lauro Zavala**

El análisis cinematográfico es una actividad relativamente reciente en la tradición académica (B. K. Grant 1983). A pesar de que la teoría del cine nació hace un siglo ---con el cine mismo--- las estrategias de aproximación crítica a esta forma de arte y entretenimiento han estado ligadas a la literatura, la apreciación estética y, sobre todo, al periodismo (T. Corrigan 1994).

Por otra parte, las estrategias de análisis derivadas de la teoría del cine han evolucionado desde una búsqueda de métodos específicos hacia la integración de elementos que provienen de campos tan diversos como la antropología, la teoría literaria, la teoría del arte, la fotografía y, en general, todas las disciplinas sociales y humanísticas (D. Bordwell 1989).

En este trabajo señalo algunos de los presupuestos estéticos, heurísticos y pedagógicos del modelo interdisciplinario que he desarrollado para el análisis cinematográfico, el cual ha demostrado sus alcances en el salón de clases con estudiantes de los programas de licenciatura, maestría y doctorado en comunicación, literatura, sociología, semiótica y ciencias sociales. En este modelo he incorporado elementos provenientes de áreas tan diversas como psicoanálisis, crítica dialógica, estética de la recepción, sociología de la cultura, teoría de la intertextualidad, estética neobarroca, teoría del montaje, narratología, proxémica, prosaica y teoría de las ideologías.

El núcleo de esta propuesta consiste en el diseño y la resignificación permanente de un mapa conceptual que permite explorar la experiencia de ver cine a partir de su reconstrucción sistemática con carácter analítico y con fines didácticos.

Este modelo está integrado por 120 categorías distribuidas en doce áreas: Condiciones de Lectura, Inicio, Imagen, Sonido, Edición, Escena, Narración, Género y Estilo, Intertextualidad, Ideología, Final y Conclusiones.

Este modelo ha sido diseñado de manera simultánea a otros modelos para el análisis de la experiencia de leer un texto narrativo, visitar un espacio museográfico, observar una imagen fotográfica, y en general, cualquier texto cultural. Todos estos modelos tienen como

sustrato común una perspectiva constructivista y nominalista, según la cual el productor último de sentido en todo texto cultural es el lector, y no exclusivamente el autor originario.

El acto mismo de escribir es sólo concebible a partir de la práctica de la lectura. La consecuencia casi inevitable del acto de leer (textos impresos o imágenes audiovisuales) es el acto de escribir. Es desde esta perspectiva como puede pensarse que la estrategia idónea para hacer cine es ver cine.

### **El placer como principio heurístico**

Una buena teoría permite que el conocimiento pueda ser transmitido de manera imaginativa y placentera. En el caso del cine ocurre que lo que cada estudiante está aprendiendo ya lo sabía de antemano, si bien de manera asistemática. Y un elemento esencial del aprendizaje consiste en un proceso nominativo. Dar nombres precisos a elementos que siempre hemos sabido reconocer y que hemos hecho entrañablemente nuestros, equivale a bautizar los elementos propios de nuestro universo personal.

Un buen modelo de enseñanza propicia que el estudiante tome conciencia de las habilidades que ya había puesto en práctica de manera espontánea.

Una teoría siempre es útil para el proceso de reconocimiento analítico de la experiencia estética, pues consiste en la presencia simultánea de varios elementos: 1) una sistematización de la reflexión; 2) la creación de modelos explicativos; 3) el diseño de estrategias de análisis; 4) la intersubjetivación de estructuras objetivas, y 5) en síntesis, el producto de la generosidad intelectual de quien ejerce el privilegio de jugar con ella.

Estos supuestos están ligados al proyecto constructivista de raíz kantiana, y es por ello que aquí ocupa un lugar especial el acto nominativo. Como punto de partida es posible señalar algunos de sus principios específicos. Todo acto nominal tiene como objetivo hacer inteligible al objeto, y lo hace a través de varias estrategias, entre las que cabe destacar las siguientes (especialmente pertinentes en lo relativo al título de una película y al título de su respectivo análisis): anclaje de uno o varios subtextos y de uno o varios elementos externos al texto (Principio del doble anclaje); generación del horizonte de las interpretaciones posibles (Principio de abducción nominativa); establecimiento de un marco de lectura

específico (Principio del compromiso estético), y definición de un determinado gradiente de polisemia (Principio retórico).

El empleo de la guía de análisis parte de un supuesto fundamental. Sería ingenuo creer que en diez semanas es posible modificar la identidad, la percepción o el conocimiento profundo (experiencial) que un estudiante ha adquirido sobre el cine en casi 20 años de ser un espectador asiduo. En lugar de ello, el objetivo al utilizar esta guía es más humilde: nombrar y tomar conciencia de las competencias y la enciclopedia adquiridas hasta el momento de realizar los ejercicios de análisis, para asumirlas de manera sistemática.

En otras palabras, es imposible en pocas semanas enseñar a los estudiantes universitarios algo sobre cine que no sepan ya a partir de su práctica espontánea como espectadores. El ejercicio de la capacidad de análisis pretende simplemente sistematizar y hacer conscientes los supuestos personales en los que se sustenta esta práctica a la vez individual y colectiva, facilitar el reconocimiento de sus condiciones de posibilidad y ejercitar la capacidad nominativa de cada estudiante, a partir de sus competencias de lectura y de su enciclopedia personal.

El objetivo del modelo de análisis no consiste entonces en interpretar (o sobreinterpretar) la película, sino en reconstruir la experiencia de haberla visto, lo cual permite demostrar que cada espectador construye el sentido de manera diferente a los demás espectadores (no existe una única interpretación posible, superior o necesaria), y reconocer también que el espectador y sus horizontes de experiencia y de expectativas son más determinantes para definir la especificidad de su experiencia estética, cognitiva e ideológica que los contenidos explícitos de la película .

Por esta razón, después de haber visto una película en cartelera, elegida de común acuerdo por el grupo de estudiantes, el docente explica el sentido de cada una de las categorías de análisis, teniendo como referente común la película vista. A partir de este ejercicio inicial, cada estudiante entrega por escrito un primer ejercicio de análisis, tomando únicamente dos o tres ejemplos de la película para cada una de las doce áreas de la guía. Inmediatamente se procede a analizar el sentido de cada uno de estos ejemplos a partir de la propia experiencia y tomando las categorías como referente.

Durante el trimestre cada estudiante elabora tres ejercicios de análisis, cada uno con una extensión aproximada de entre cinco y doce cuartillas a máquina a partir de las áreas ya mencionadas: imagen, sonido, ideología, etc. Este ejercicio se complementa con la entrega durante el resto del trimestre de dos reportes de clase, una reseña bibliográfica, un reconocimiento por escrito, un análisis intertextual, el proyecto de investigación y el trabajo final.

De esta manera el análisis es una actividad placentera, gratificante, sistemática y apoyada en la experiencia de cada estudiante como espectador de cine experimentado, acostumbrado a hablar sobre películas.

### **Instrucciones de uso: los supuestos estéticos**

Las ideas subyacentes a esta forma de trabajo son las siguientes. En primer lugar, la película es un catalizador de procesos de revelación del espectador. Las epifanías que están en juego están enraizadas en su propio horizonte simbólico (racional y articulado en palabras) e imaginario (intuitivo y ligado a las imágenes). Por esta razón, la pantalla hace las veces de un espejo ante el cual el espectador se asoma durante el lapso de escritura de su análisis.

Por otra parte, el objetivo de todo ejercicio de análisis (lo mismo el de carácter colectivo, en el cual participa todo el grupo en el salón de clases, que el de carácter individual, en el momento de la escritura) es hacer conscientes los elementos de construcción del sentido generados por el espectador durante y después de haber visto la película.

La pregunta por el gusto personal en este proceso de reflexión y socialización está implícita en el análisis. Aquí me refiero a la pregunta que se formula espontáneamente al salir de la sala de proyección: “¿Te gustó la película?” En este contexto, el objetivo del análisis es reconocer los argumentos (relativamente objetivos) que apoyan un determinado juicio de valor (que siempre es necesariamente subjetivo).

La pregunta por la trama (¿de qué trata la película?) pasa a un segundo plano, pues en el cine el lenguaje cinematográfico determina (más aún que en otros medios) la respuesta del espectador frente al contenido. En otras palabras, lo específicamente

cinematográfico (organizado alrededor del emplazamiento de la cámara y los recursos estructurales articulados en la lógica del guión) construye de antemano la visión que el espectador puede tener sobre el tema, y a su vez este mismo espectador reconstruye esta perspectiva (o se distrae durante la proyección) desde su proceso de sutura personal (R. Stam 1992, 169).

A su vez, estudiar la propia respuesta como espectador frente al lenguaje cinematográfico permite rastrear aquello que la experiencia de haber visto la película transformó en su visión del mundo, puesto que al ver cine están en juego los agenciamientos del deseo, es decir, la posibilidad de transformar o reafirmar la propia identidad (F. Guattari 1976). En esto consiste la fuerza de la apuesta y del contrato genérico que el espectador de cine establece simbólicamente en el momento de comprar su boleto de entrada.

Estas posibilidades de transformación o confirmación del horizonte estético e ideológico del espectador están determinadas por la sutura, es decir, por el montaje imaginario que el espectador realiza (por medio de un sistema de asociaciones y sustituciones) con elementos de su propia memoria y de lo que podríamos llamar su inconsciente cinematográfico y extracinematográfico.

En otras palabras, al ver una película se suspenden y flotan ---para reorganizarse en formas tal vez inéditas--- los elementos que constituyen nuestra identidad y nuestra visión del mundo. Ver una película es tal vez una experiencia más radical que vivir personalmente la experiencia que se narra, pues el cine ofrece la posibilidad de encontrar una inteligibilidad que la experiencia misma no necesariamente ofrece. Esta inteligibilidad está determinada por los mecanismos que se inician al leer el título de la película. Y estos mecanismos se inician en el momento en el que reconocemos en todo título un mecanismo básico de anclaje de elementos internos a la película y que inscribimos en algún lugar de nuestro imaginario social, al asociarlo con la imagen del cartel publicitario, con la frase preliminar, con la caracterización actuarial y con otros elementos de la pre-visión de la película que funcionan como parte del umbral imaginario personal.

Esta posibilidad de jugar sin correr ningún riesgo real (al menos en el plano inmediato) provoca el placer de ver cine y pone en juego el *goce*, es decir, aquello que nos permite reconocer el excedente de sentido que hay en toda (buena) película, gracias al mero

hecho de haber montaje (sustitución y condensación) y al haber una cámara. Esto último puede ser observado durante el análisis: cómo se construye la ficción a partir de un determinado empleo del emplazamiento de la cámara, del punto de vista narrativo y de la consiguiente identificación primaria, una identificación inconsciente con la perspectiva que la cámara adopta, como si fuera algo natural y prácticamente transparente, invisible, omnisciente.

Durante el análisis en clase todas las intervenciones de los estudiantes son valiosas, pues el objetivo del ejercicio colectivo es mostrar la riqueza de cada categoría. Por esta razón la guía debe ser utilizada como un mapa para realizar un recorrido inédito en cada sesión de trabajo, y la clase consiste en trazar un itinerario particular del grupo, en el cual cada estudiante podrá inscribir la lógica de su propio itinerario personal. Es por ello que la guía no debe ser convertida en una especie de cuestionario exhaustivo, sino en un ayudamemoria que contribuye a desatar los mecanismos para la creación de los *paseos inferenciales* particulares de cada experiencia de análisis (U. Eco 1981, 166).

### **La dimensión modular: algunos supuestos pedagógicos**

La dimensión modular de este diseño trimestral consiste en que se trata de un programa de tiempo completo durante un lapso de doce semanas, en el cual todas las actividades pedagógicas están centradas en el proceso de investigación de cada estudiante, en su apropiación de herramientas de análisis que le permiten argumentar su propia interpretación del objeto de estudio, y en la creación de un espacio de trabajo en el que cada estudiante, al realizar su ejercicio de investigación final, asume los riesgos de elegir un objeto de interés personal, formular una hipótesis de trabajo y diseñar un modelo para el estudio de sus materiales, con las limitaciones de su experiencia previa de investigación (dentro y fuera de la universidad) y con el corpus y la bibliografía asequibles en el país!

La guía de análisis puede ser utilizada a lo largo del módulo con el fin de cumplir una o varias de las siguientes funciones:

--- Referencia para la presentación sistemática de categorías de análisis provenientes de la teoría del cine, ejemplificadas en la experiencia de ver películas concretas

--- Guía para la elaboración de ejercicios de reconstrucción de la experiencia estética de haber visto una película

--- Modelo para el análisis, a partir del cual se puede realizar un ejercicio modular de investigación, explorando el empleo de una o varias categorías

--- Mapa para reconocer la bibliografía existente sobre teoría y análisis cinematográfico

--- Sistema de referencias que permite reconocer a cada categoría como un campo de investigación que podrá ser desarrollado por el autor o por el lector de la guía durante el proyecto de investigación final (trimestral).

En síntesis, la guía de análisis puede ser utilizada como un mapa conceptual que puede cumplir las funciones de orientar al usuario en el mar de las referencias bibliográficas, de los conceptos teóricos, de las posibilidades de investigación y de las categorías de análisis. La brújula que permite orientarse en este océano inferencial es de naturaleza estrictamente estética.

Las principales estrategias de trabajo a lo largo del módulo son las siguientes. Por parte del docente: explicación de las categorías de análisis ejemplificada con películas concretas como referencia inmediata. Por parte de los estudiantes: ejercicios individuales de análisis por escrito; reportes individuales de clase (incluyendo la elaboración de un glosario); reseña de un libro relacionado con la investigación final del trimestre; elaboración del trabajo final como exploración personal de un ámbito de la comunicación contemporánea, en el que se explora lúdicamente la combinación posible de categorías de la guía o el empleo de categorías estudiadas en el libro reseñado. Por último, todos participan en la entrega de un sumario del trabajo final que cada quien entrega a los demás integrantes del grupo, así como una copia del trabajo completo al equipo que participará directamente en su réplica.

La evaluación de los trabajos elaborados por los estudiantes es consistente con el presupuesto de que toda interpretación es válida siempre que sea coherente con su contexto de pertinencia. El objetivo general del análisis es hacer consciente y documentar este contexto (ideológico) de pertinencia.

Por lo tanto, la evaluación de cada interpretación distingue: a) la validez relativa de todo juicio de apreciación; b) la pertinencia de los argumentos ofrecidos para apoyar ese

juicio, así como c) la asimilación de los conceptos básicos del lenguaje cinematográfico y de la teoría de la comunicación, y en general d) la presentación, la claridad argumentativa, la calidad de la redacción y la oportunidad de la entrega.

El perfil ideológico, estético y conceptual de los ejercicios también suele ser contextual en relación con el clima de trabajo de cada grupo, por lo que primero es necesario para el docente leer todos los trabajos, y sólo entonces ---una vez determinados los criterios de evaluación pertinentes a ese grupo, en cuanto a profundidad y extensión de los análisis— evaluar cada trabajo particular.

La escritura del análisis es un ejercicio personal, por lo que debe ser disfrutable aunque la película no haya sido disfrutada igualmente.

El ejercicio pone en juego todo lo que la persona sabe (sobre comunicación, diseño, ciencias sociales y humanidades), todo lo que la persona ha experimentado, y muy especialmente lo que está en su imaginación y en su memoria.

Durante la escritura, la pantalla es como un espejo donde se proyecta, se reconoce y se recrea la propia identidad a través del ejercicio de la sensibilidad.

Escribir sobre cine exige establecer diversos compromisos de carácter estético e ideológico, tomar partido y argumentar los juicios de valor.

La escritura y la reescritura del análisis presuponen correr el riesgo de apostar la propia identidad. Esto es así en la medida en que quien escribe un análisis ha decidido poner en juego los agenciamientos de su deseo a través de los mecanismos de identificación con el punto de vista de la cámara, con el resto de la instancia narrativa y con parte de lo que la cámara muestra (personajes y situaciones).

Lo que se apuesta (la propia sensibilidad, la experiencia y la memoria, es decir, la identidad como visión del mundo) está determinado por un lapso de tiempo (alrededor de dos horas de proyección) y por la atención que se dedica a la película.

El espectador espera obtener, como en toda apuesta, algo valioso a cambio de su tiempo y su atención, aunque también puede llegar a sentir que la experiencia significó una pérdida. Como en toda apuesta, lo que el espectador llega a ganar puede tener un valor que no es proporcional al tiempo dedicado a ver la película. En otras palabras, la experiencia



de recepción cinematográfica puede llegar a enriquecer su imaginación a tal grado que se incorpore en su memoria y modifique algún aspecto de su visión del mundo. En ese momento el espectador suele exclamar. “¡Qué buena película!”

### **De qué estamos hablando: la naturaleza interdisciplinaria del modelo de análisis**

En este modelo se presupone que las ciencias de la comunicación son todas las ciencias sociales y las humanidades, integradas y relativizadas al estudiar los procesos de construcción del sentido (B. Fay 1996).

A su vez, el módulo condensa todo lo relativo a los estudios de comunicación, pues la naturaleza del cine permite articular todo lo relativo a las ciencias sociales y las humanidades, especialmente desde la perspectiva de la teoría literaria. Este módulo está centrado en el proceso de comunicación que ocurre entre el espectador y todo aquello que le ofrece la pantalla. Este proceso tiende a ser placentero y siempre es productivo: el espectador (o la espectadora) constantemente *produce* interpretaciones. Ir al cine es un acto estética e ideológicamente productivo (I. Breakwell & P. Hammond 1990).

La tesis central del módulo consiste en sostener que el espectador es el origen de todo el sentido, el núcleo del proceso de comunicación, el inicio, el fin y el elemento más creativo de la comunicación (J. Mayne 1993; R. Odin 1995).

Cada una de las áreas disciplinarias de las ciencias sociales y las humanidades tiene su articulación con las demás en la práctica del análisis cinematográfico. En términos muy generales, la dimensión disciplinaria del análisis se da en los siguientes términos.

**Psicoanálisis.** El análisis contribuye a que el espectador “ponga en práctica el proceso que Lacan identificó como la clave para el cambio psicológico: reconocer los deseos y los gozos reprimidos, y asumir la responsabilidad por ellos y sus consecuencias” (M. Bracher 1996, 301).

**Etnografía.** El análisis contribuye a lograr una familiaridad con lenguajes y otros elementos de la dimensión prosaica de diversas culturas, próximas y distantes a la vida cotidiana de los espectadores (proxémica, tónica, códigos sartorios, etc.).

**Semiología.** El análisis contribuye al reconocimiento de la integración de diversos códigos: narrativos, escénicos, cromáticos, sonoros, musicales, audiovisuales, estructurales, retóricos, genéricos, genológicos y otros, así como su respectiva interpretación y las posibilidades y límites de la sobreinterpretación.

**Sociología.** El análisis contribuye a poner en práctica los referentes educativos de las comunidades interpretativas y los mercados simbólicos a los que simultáneamente pertenece el espectador, con el fin de ponerlos en evidencia y propiciar que éste los asuma, los contextualice y relativice, al confrontarlos con otras perspectivas durante la discusión en clase.

**Retórica.** El análisis contribuye a ejercitar la argumentación escrita, el debate oral, la formulación de preguntas durante la exposición del docente y la consiguiente discusión en grupo (o viceversa), la jerarquización de elementos reconocidos y la interpretación adoptada individualmente.

**Historia.** El análisis contribuye a reconocer los diversos planos históricos superpuestos en la interpretación: el contexto personal del espectador en el momento de ver la película y de hacer el análisis; el contexto de producción y de proyección de la película; el contexto al que hace referencia la narración diegética; los elementos culturales incorporados (música, arquitectura, vestuario, etc.).

**Psicología social.** El análisis contribuye a asumir la dimensión potencialmente multifrénica y paradójica de toda interpretación, como subtexto que subyace a todo texto, y el cual suele ser reconocido durante y después de la proyección.

**Estética de la recepción.** El análisis contribuye a poner en evidencia el horizonte de experiencia y el horizonte de expectativas del espectador, así como su inconsciente cinematográfico (constituido por todas aquellas escenas que recuerda, aunque no pertenecen a ninguna película concreta, y cuya existencia ocurre sólo en la mente del espectador).

**Prosaica.** El análisis contribuye al reconocimiento de diversos elementos relativos a la sensibilidad expresada por los actores, es decir, los elementos que es posible reconocer a través del empleo de los códigos escénicos.

**Estudios culturales.** El análisis contribuye a la integración de todo lo anterior, especialmente en las dimensiones intertextual e ideológica del análisis, y en la conclusión

general del mismo, en el que se hacen explícitos los compromisos éticos y estéticos del espectador.

### **¿Para qué enseñar análisis cinematográfico?**

Entre las posibles respuestas a esta pregunta habría que incluir la posibilidad de lograr, a largo plazo, una situación profesional para la investigación y la docencia cinematográfica similar a aquella de la que goza, por ejemplo, el estudio de la literatura. Esto es, un campo profesional en el que lleguen a existir múltiples libros de texto, profesores especializados en la materia, registro y aceptación institucional de proyectos de investigación, publicación y distribución de revistas académicas sobre cine, existencia de institutos de investigación universitaria sobre cine, acervos en video completos y asequibles, paquetes didácticos (videos subtítulos acompañados de textos para su estudio), programas de intercambio académico, articulación entre la investigación académica y la producción de cine, etc. Porque el análisis (al menos éste, de naturaleza didáctica) extiende el placer de ver cine, al ser una manera de sistematizar aquello que cada espectador ha aprendido al ver cine durante varios años, de manera similar a lo que ocurre en otras áreas de la enseñanza de la teoría en el espacio universitario (D. Sadoff & W. E. Cain 1994).

Por todo lo expuesto hasta aquí resulta evidente que mi interés en la teoría del cine se relaciona con mi interés en otras clases de teoría (filosofía de las ciencias sociales, teoría literaria, teoría de la comunicación, teoría de la imagen, teoría semiótica), y que mi interés en el análisis cinematográfico se relaciona con otras formas de análisis (psicoanálisis, análisis del discurso, análisis intertextual, análisis semiótico, análisis político, análisis literario).

La práctica del análisis en el salón de clases puede ser muy útil para sistematizar la visión poco inocente de espectadores exigentes, pero también puede ser una experiencia gratificante para toda clase de espectadores.

### Bibliografía

- Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, 1989. Hay traducción al español: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 1995. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- Bracher, Mark: Carta enviada a la revista profesional *PMLA* (*Publications of the Modern Language Association*). Número dedicado a la Interdisciplinariedad. Sección de Perspectivas desde Campos Particulares (298-311). New York, MLA (Modern Language Association), Marzo 1996, 271-311
- Breakwell, Ian & Paul Hammond, eds.: *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*. London, Serpent's Tail, 1990.
- Corrigan, Timothy: *A Short Guide to Writing About Film*. New York, Harper Collins, 1994.
- Eco, Umberto: "Los paseos inferenciales" en *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981 (1989), 166-168. Traducción de Ricardo Pochtar.
- Fay, Brian: *A Philosophy of Social Sciences*. Oxford, Blackwell, 1996.
- Grant, Barry Keith, ed.: *Film Study in the Undergraduate Curriculum*, NY, MLA, 1983
- Guattari, Felix: "El cine, el psicoanálisis y el imaginario social" en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, num. 1178, enero 21, 1976, 2-5. Traducción de Jorge Ayala Blanco.
- Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*. London, Routledge, 1993.
- Odin, Roger: "For a Semio-Pragmatics of Film", *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam University Press, 1995, 213-226.
- Sadoff, Dianne & William E. Cain, eds.: *Teaching Contemporary Theory to Undergraduates*, New York, MLA (Modern Languages Association), 1994
- Stam, Robert et al.: "The Gaze" en *New Vocabularies in Film Semiotics*. New York, Routledge, 1992, 169-170.