

Hacia un método de análisis del texto fílmico

Dr. Francisco Javier Gómez Tarín

Un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación "correcta" (NIETZSCHE, 1988: 179)

La verdad es: Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal (NIETZSCHE, 1988: 45)

El concepto de análisis fílmico

Las dos citas con las que hemos iniciado este módulo introducen un *principio de indeterminación* que es básico, en nuestro criterio, para entender los mecanismos que rigen cualquier tipo de relación entre seres humanos a partir de las representaciones que permiten la comunicación con sus semejantes y con su entorno. Indeterminación por la constatación de la *necesidad de interpretar* y por la contradicción inherente a la imposibilidad de adjudicar una verdad cierta a sus conclusiones.

Antes de cargar de sentido al concepto de análisis fílmico, se impone una reflexión nada inocente: ¿para qué hacer un análisis?. Ciertamente, el proceso hermenéutico es inherente a la actividad espectral en cualquiera de sus grados -sea mera fruición, crítica, o análisis-, pero el desarrollo de cada uno de ellos reviste características diferenciales de grueso calibre. Si analizar (*ana + luein = resolver reconstruyendo*) es dar solución a un problema – orientación matemática- a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis, que, en el caso del texto fílmico, está realmente ante nosotros mismos (el film es la propia solución del problema hermenéutico planteado), tal como sugiere JACQUES AUMONT (1996: 26), parece que es precisamente la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis y, además, es evidente que un proceso de tales características poco tendría que ver con el juicio *in situ* o la elaboración precipitada.

Así pues, el objetivo del análisis deviene en factor fundamental que lo diferencia del resto de actividades hermenéuticas: un análisis fílmico es siempre la consecuencia de un encargo (VANOYE y GOLIOT-LÉTÉ, 1992: 5) desde instituciones docentes (para exámenes, concursos, oposiciones, investigaciones) o desde otras instituciones de carácter público o privado (para prensa, editoriales, divulgación cinematográfica). Esta no es una cuestión sin

importancia, toda vez que hay una determinación estricta que tiene que ver con el lugar donde el análisis verá la luz pública y la respuesta que puede tener por parte del supuesto lector. Ítem más, un análisis no tiene por qué ser un texto escrito, puede también ser audiovisual o ambas cosas a un tiempo.

Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (AUMONT y MARIE, 1988: 8)

La cita previa nos pone sobre la pista multidimensional que presidirá nuestra concepción del análisis filmico:

1. Elementos objetivables:
 - a. Un texto y su estructura (análisis textual)
 - b. Un entorno de producción y recepción (análisis contextual)
 - c. Una formulización icónica de los recursos expresivos (análisis icónico)
2. Elementos no objetivables:
 - a. Recursos narrativos (análisis narratológico)
 - b. Enunciación y punto de vista
3. Interpretación (elementos subjetivos)
 - a. Interpretación global
 - b. Juicio crítico

Procedimiento complejo, pues, que requiere el dominio de una serie de resortes sobre los que iremos reflexionando en las próximas páginas, pero que no puede olvidar el papel de *cocreatividad* (o *retrococreatividad*) que se da en la conexión entre *objeto artístico* y *objeto estético* en el mecanismo de recepción o subproceso estético-receptivo, en términos de ROMÁN DE LA CALLE (1981: 110), autor para el que la complejidad del hecho artístico se manifiesta en una serie de procesos entre lo que denomina núcleos:

Los núcleos en cuestión son:

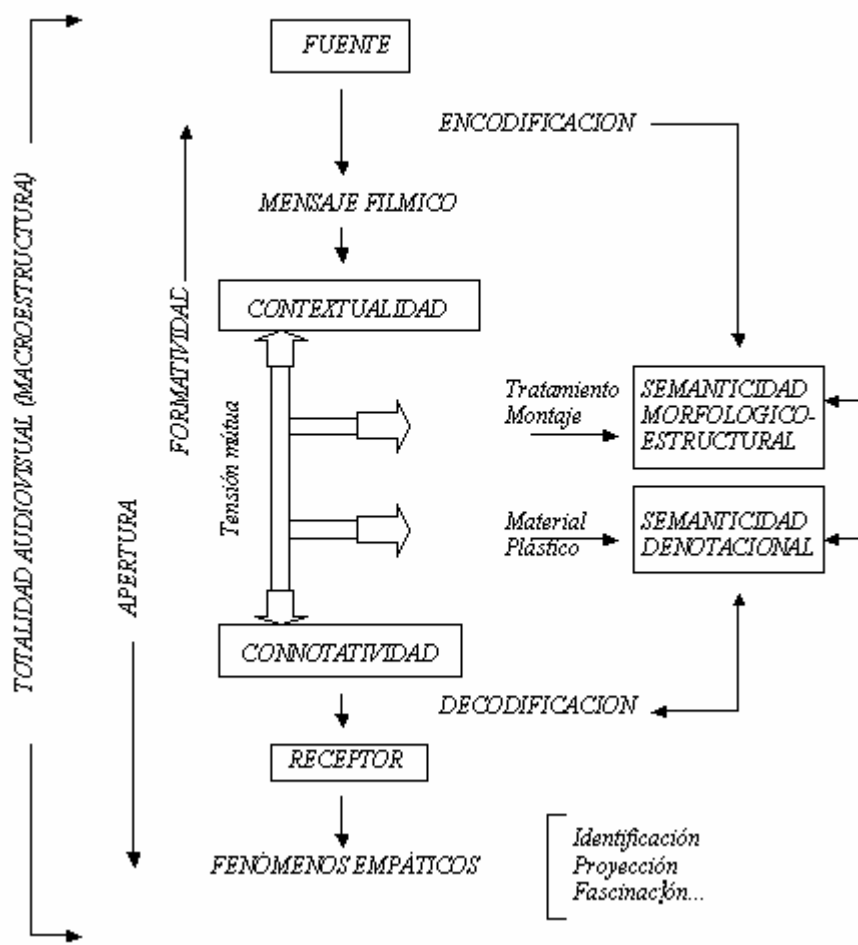
- a) el polo productor,
- b) el "objeto" artístico,
- c) el polo receptor,
- d) el polo crítico - regulativo.

Entre ellos surge una rica dialéctica, que la descripción de los subprocesos nos ayudará a clarificar.

1. Entre el polo productor y el objeto artístico se desarrolla el *subproceso poético-productivo* (poiesis).
2. Entre el polo receptor y el objeto artístico tiene lugar el *subproceso estético-receptivo* (aisthesis).
3. Entre los tres núcleos se sustenta el *subproceso distribuidor-difusor*.
4. Conectado directamente al objeto artístico, pero vinculado asimismo a los otros núcleos, tiene lugar el *subproceso evaluativo-prescriptivo* (DE LA CALLE, 1981: 105-106)

Ninguno de estos subprocesos puede pasar inadvertido para el analista. Ahora bien, su implementación estará condicionada por el nivel que en cada momento adopte en relación a los objetivos que condicionan el análisis.

DIALÉCTICA DE NIVELES SIGNIFICATIVOS



(DE LA CALLE, 1981: 176)

Para analizar un film no es suficiente verlo; la relación que se establece con el objeto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos. Puede entenderse así que difícilmente sea aceptable un *trabajo* sobre el film sin un cierto grado de *goce* (VANOYE y GOLIOT-LÉTÉ, 1992: 7-8), y esto porque se da una duplicidad inmanente: el analista trabaja sobre el film al tiempo que el análisis lo hace sobre sus procesos de percepción e interpretación, que son cuestionados, reordenados y puestos en crisis una vez tras otra. Desde este punto de vista no dudamos en calificar este

proceso como *interminable*, puesto que no puede alcanzar una definición plena y estable, al tiempo que el investigador «renuncia a una apropiación definitiva y completa del objeto que examina» (MONTIEL, 2002: 28)

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar). Es por ello que, en nuestro anterior acercamiento taxonómico, separábamos entre elementos objetivos, no objetivos y subjetivos; su interrelación hace posible el análisis, pero no es posible –ni aceptable- llevar a cabo una interpretación sin antes contar con una detallada descripción de cada uno de los parámetros objetivables.

Si el análisis, pues, tiene por objeto los problemas de figuración propuestos en la imagen, privilegia, no el sentido como reserva ya constituída, de la forma que sea, sino la dinámica de la significación. En consecuencia, esta dinámica está por inventar; ningún método global puede dar cuenta de ella. Es por lo que propongo regresar sobre un gesto fundamental antes ya tratado –tan fundamental que es habitualmente tan olvidado como evocado: el gesto descriptivo.

Describir implica al menos tres ideas –cada una de las cuales es útil para el objetivo analítico. Las dos primeras están contenidas en el origen de la palabra: se trata de anotar alguna cosa (*scrivere*), pero a partir de aquello de lo que se quiere rendir cuentas (*de-*): la descripción es el fruto de una atención escrupulosa, pero que no debe exceder los límites de lo que manifiesta el objeto descrito. La tercera es sugerida por el sentido espacial que ha incorporado el término: se describe un dominio, círculos, un camino: la descripción es un recorrido. ¿Que és entonces describir una imagen? Prestar atención a lo que contiene, a todo lo que contiene (las partes como el todo, y las partes de las partes, pero también todo lo que se disemina y no es perceptible como parte de un todo), nada más que lo que contiene (no añadir nada) –y trazar en este territorio los trayectos de su atención, bajo forma de líneas, de figuras, de relaciones (AUMONT, 1996: 196-197)

Dos grandes procesos engloban a todos los demás en el análisis cinematográfico, la descripción y la interpretación, y es sobre ellos sobre los que debe ser edificado el esquema metodológico que permitirá completar nuestro objetivo. Antes, sin embargo, es necesario establecer una serie de puntualizaciones en relación al concepto de autoría y a los mecanismos de interpretación, en cuya base se encuentra la configuración de un *espacio textual*. A sabiendas de la complejidad de estas operaciones, cuatro grandes errores pueden hacer mella en la calidad de los resultados (METZ, s.d.: 8-9):

- Juzgar que *todo* está en la forma, entendida como significativa
- Darle el valor absoluto al montaje
- Aplicar significaciones extracinematográficas por reconocimientos contextuales
- Aplicar el significado a cuestiones extracinematográficas

Es frecuente que el analista se deje arrastrar por una visión reducida y esquemática del proceso, cayendo así en el formalismo o en la interpretación alienada (y alienante); sólo partiendo de una sistemática radical y apoyándose en conocimientos transversales salvará esta tendencia a cerrar precipitadamente la interpretación del texto audiovisual. Su posición frente al texto no debe permitirle nunca olvidar su entidad como espectador y toda una serie de condicionamientos contextuales e intertextuales que promueven inferencias de todo tipo y generan permanentes *deslizamientos* del sentido. En consecuencia, tal como indica JACQUES AUMONT (1996: 86), nunca debe realizar el análisis aplicando ciegamente una teoría previamente establecida, ni generar sentidos no extraídos directamente del texto, ni privilegiar el sujeto y mirar hacia el autor como origen exclusivo de la significación; para evitar el exceso es necesario el control basado en el establecimiento –como límite- de una *pertinencia*.

Autoría e interpretación

Una relación altamente conflictiva es la que se da entre autor y espectador, solamente posible a través de la obra (el film), que actúa como ente mediador. El autor –y veremos que esta es una concepción de corte convencional que también hay que matizar– establece su vinculación al film mediante el discurso; el espectador hace texto el film a través de un proceso hermenéutico.

El texto es un tejido, en brillante imagen suministrada por JULIA KRISTEVA, una *textura* de múltiples engarces y procedencias, donde el autor es solamente una huella, una parte ínfima de un conglomerado multisignificante.

Bajo la misma noción tradicional de "texto" han venido funcionando, de modo ambiguamente simultáneo, dos conceptos diferentes que remiten a realidades y posiciones distintas: el primero remite al objeto dado; el segundo lo hace al resultado del trabajo que el crítico / lector / espectador opera sobre dicho objeto en un esfuerzo por apropiárselo, reconstruyendo entre sus intersticios la presencia del *otro*. Llamaremos al primero *espacio textual*, reservando el término *texto* para el segundo (TALENS, 1986: 21)

Esta definición apunta hacia la constitución del texto en el momento de su interpretación, suspendido entretanto como artefacto en un “espacio textual” pendiente de actualización. Quiere esto decir que negamos la existencia de un texto como objeto en tanto en cuanto su vigencia depende del proceso de lectura y, en esa misma medida, existen tantos textos provenientes de un mismo artefacto como lecturas se den de él, siempre y cuando sea respetado en el proceso de interpretación la coherencia de un *principio ordenador* (cuestión esta ya formulada por MUKAROVSKI al separar artefacto artístico de objeto estético como resultado de su actualización). El autor se manifiesta en el texto como huella, o *huella de huellas*, ya que el proceso de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final: «Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar» (ECO, 1987: 73)

La caracterización del texto como un “tejido de espacios en blanco” que deben ser “rellenados” y que en su origen han sido propuestos por un emisor que, de alguna forma, ha contemplado el proceso de lectura y previsto las direcciones de sentido, otorga al lector una condición protagonista en la medida en que se trata de una última actualización capaz de “corregir” o “alterar” las previsiones iniciales. Pero el ente enunciador cuenta con razones poderosas para inscribir esas lagunas en el texto: por un lado,

... porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive sobre la plusvalía de sentido que es introducida por el destinatario... por otro lado, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto deja al lector la iniciativa interpretativa, incluso si en general quiere ser interpretado con un suficiente margen de univocidad. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar (GARDIES, 1993a: 52, citando a UMBERTO ECO)

En consecuencia, esa “máquina perezosa” que llamamos texto, sea cual sea el medio que utilice para su manifestación (literatura, artes plásticas, audiovisual, etc.), prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante –sobre lo dicho y sobre lo “no dicho”, sobre la materia explícita y sobre la implícita- para completar toda estructura ausente. El texto, pues, es una “*máquina presuposicional*” (ECO, 1987: 39) que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico. Es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes-, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Esos tres polos intervienen en la determinación del sentido y éste nunca es unívoco, lo que resulta mucho más patente en el caso del texto filmico. Al mismo tiempo, esta concepción de la textualidad nos lleva a establecer un paralelismo con el término “discurso” y comprobar que para él también se dan los tres espacios puesto que texto y discurso no pueden separarse (rechazamos así una supuesta adscripción exclusiva del discurso al ente emisor).

CASETTI (1980: 53) marca una serie de elementos: *objeto lingüístico construido según reglas determinadas, reconocido por lo que es en sí mismo, encuentro de intenciones de un emisor y expectativas de un receptor...* En nuestro criterio, no creemos en que tales reglas estén determinadas; es más, este tipo de visión nos enfrenta a un cine estandarizado (*reconocible como tal*) fruto de un discurso cerrado, perfectamente identificable que, si bien cruza intenciones con expectativas, no parece permitir una lectura polisémica ya que lo caracteriza como *conjunto discursivo coherente y acabado*.

En términos de PASCAL BONITZER (1976: 25-26):

1. Un film produce un *discurso*
2. Este discurso es, más o menos –poco o mucho-, *implícito, velado*
3. Y son los espectadores los que, en última instancia, profieren (contradictoriamente) su verdad.

Para que se dé un “conjunto discursivo” tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de “autor” para adjudicar y

etiquetar su procedencia. Desde nuestra perspectiva, en el lugar del emisor del texto (y del discurso) aparece un ente específico, vinculado con el término “autor”, que sólo podemos utilizar como una etiqueta que sirve el objetivo básico de “entendernos” a través del lenguaje; nuestra opción sólo le considera una simple firma como director que es el “alias” del equipo de producción, como huella en el texto, siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación, al construir un nuevo espacio textual. En tal caso, el *autor* –primer lector de su propia obra- está perfectamente capacitado para llevar a cabo análisis de sus “creaciones” u objetos artísticos (tenemos los casos relevantes de EISENSTEIN, DZIGA-VERTOV o KULESHOV) y la habitual negación de su capacidad para hacerlo pretende imponer la idea de que el objeto por él generado transmite un mensaje y que sólo él es portador del “sentido” (siendo éste, además, unívoco); en consecuencia, el lector ya no se puede convertir en un intérprete sino que su labor consiste en descubrir el sentido que el autor ha impregnado en el texto, respondiendo a la engañosa pregunta: *¿qué me ha querido decir?*. Si, tal como lo concebimos, el lector asume su participación plena y se convierte en creador de un nuevo texto (la lectura), su interpretación poco tiene que deberle a ese supuesto “sentido final”; el llamado “autor” no es sino un primer lector de su obra, y su proceso interpretativo –en el seno del marasmo intertextual– responde a un análisis en un momento y situación dados.

Otro problema que nos compete es el de la negación, en el proceso de interpretación, de la presunción de coherencia autoral, que provoca el rechazo de cualquier ruptura de los cánones asentados en el imaginario colectivo por el M.R.I. Nos parece esencial, en cualquier mecanismo interpretativo, retener las *desviaciones* como síntomas del proceso discursivo generado por la enunciación; si a través de ellas se está abriendo el sentido, la obra se alía con el lector en su búsqueda.

Habitualmente, tendemos a seguir las relaciones causa–efecto en el seno de un entorno espacio-temporal que responde a unos esquemas preasumidos como “verosímiles” (linealidad, credibilidad, cierre narrativo, etc.) y donde, muy interesadamente, la enunciación se diluye, anula su manifestación haciéndose transparente. Las *desviaciones* suponen choques para el espectador, muestran el aparato enunciador, enjuician la construcción discursiva... No se trata de errores sino de la pretensión en el origen de liberar al lector de la dirección de sentido impuesta y hacerle ver que los mecanismos de representación han actuado como engaños una y otra vez, han construido su imaginario, le han inculcado lo que debe hacer y pensar y, en definitiva, a través de su discurso, le han impermeabilizado a “otros discursos”, anatematizados y excluidos por “diferentes”.

Así pues, defendemos que, en principio, cualquier lectura debe partir de la presunción de que todo elemento atípico, toda desviación, toda apertura enunciativa, responde a una voluntad discursiva que puede y debe ayudar –aun abriéndolo– al proceso interpretativo; la construcción por parte del espectador del sentido de la obra debe obedecer a la coherencia textual global, en cuyo seno esas desviaciones cobran su auténtica dimensión. «El Texto es ante todo (o después de todo) esa larga operación a través de la cual un autor (un enunciador) descubre (o hace que el lector descubra) la *irreparabilidad* de su palabra y llega a sustituir el *yo hablo* por el *ello habla*» (BARTHES, 1987: 109), lo que implica una *distancia* entre dos procesos de lectura, tal como acontece ante la pantalla del cinematógrafo, donde el discurrir temporal de la proyección (presencia del artefacto final) requiere una lectura por parte del espectador (interpretación) que hace suya esa entidad en desarrollo para convertirla en un objeto de fruición (objeto estético).

En el otro extremo, se encuentran las teorías que defienden la dirección unívoca de sentido en el texto y se alían con la concepción clásica del M.R.I. silenciando el fuerte contenido ideológico que conlleva, sustituyendo el falseamiento por la espectacularidad y convirtiendo la fruición en (dis)tracción (doble sentido que, al tiempo que *lleva fuera, atrae* irreversiblemente hacia un objetivo) como esencia del acto de representación.

La condición hermenéutica con que la persona se enfrenta a una representación hace posible el texto, que inviste de sentido aquello que, durante la fruición, podemos llamar “espacio textual” (TALENS, 1986: 21-22). Tal “espacio” puede concebirse en función del principio ordenador que lo constituye:

- 1) Espacio textual (ET): *organizado estructuralmente entre unos límites precisos de principio y fin*, es un artefacto finalizado, que ya lleva en sí un orden inmutable (un solo principio ordenador), sobre el que únicamente es posible ejercer la lectura. Es el caso de la novela, el film, el cuadro, etc.: textos concluidos.
- 2) Espacio textual 1 (ET1): *una mera propuesta, abierta a varias posibilidades de organización y fijación*, pre-textos sobre los que pueden actuar distintos principios ordenadores para constituirlos en textos, como el guión (que sirve de base para el film), el drama (que posibilita la representación teatral), la partitura musical, etc.
- 3) Espacio textual 2 (ET2): no constreñido por *ningún tipo de organización ni fijación*, aunque puede convertirse en cualquiera de los dos anteriores por la aplicación de algún principio ordenador. Es el caso de la naturaleza (paisaje para la obra pictórica) o del “espacio de la realidad” (expresión reduccionista cuya complejidad ya hemos comentado previamente), comprensibles mediante la

constitución en representación, única forma de que el ser humano haga asequible a su entendimiento el mundo que le rodea.

Estas representaciones adquieren el carácter de “espectáculo” cuando la implicación del sujeto deja de ser intrínseca y su participación tiene lugar a través de la mirada y no del acontecimiento. La “mirada” es, pues, una mediación –condicionada a un punto de vista- que se ejercita directamente (por la visión del hecho) o indirectamente (bien como resultado de la aplicación de una tecnología o bien a través de otra mirada entendida como delegada). En el segundo caso, todo “aparato” posee una entidad física, un límite concreto, no fluctuante, al igual que toda “mirada por delegación” genera un espectáculo enmarcado en un espacio físico.

Es por la representación que el hombre hace suyo el universo que le rodea, dotándole de un sentido que profiere como unívoco a sabiendas de la inconsistencia de toda expresión metafísica; en su ejercicio de fijación, separa una fracción sublime del flujo plurisignificante para acotar su mirada y convertirla en discurso. La herencia cultural ha fijado en el tiempo modelos de representación de los que hoy es prácticamente imposible desprendernos y que responden a una mirada privilegiada; ese gesto social, semántico, se ha transformado en un gesto estético, en ocasiones vacío de contenido.

Como muy bien ha indicado JACQUES AUMONT (1983), el primer estatuto de la imagen es la mostración; antes que nada, responde a un punto de vista que necesariamente establece una relación de co-implicación entre presencia y ausencia, pero, inmediatamente, construye sentido y, a través de los innumerables códigos de que hace uso (icónicos y representacionales), se apropia significados, se convierte en “predicativa”. Se produce así una imbricación entre « mostrar » y « dar a entender » que está directamente relacionada con la esencia narrativa del film (de ficción, puesto que todo film es ficción).

Para AUMONT toda obra de arte es *donation* y, en esa relación de entrega entre el film y su espectador, se puede distinguir siempre:

- 1) La mirada, como acto mostrativo, sobre un espacio imaginario. La institución del cuadro, sus modificaciones, su movilización, se transmutan en la mirada del sujeto-espectador.
- 2) El relato, que habilita el lugar del espectador como punto de relación entre ficción y enunciación.
- 3) La perversión, fruto de la imposición de un sentido unívoco ligado al doble juego de la tradición narrativo-representativa y a la capacidad de seducción a través de la

identificación a que siempre es inducido el espectador, de tal forma que la pulsión escópica quede aparentemente satisfecha por la consecución de sus demandas.

Evacuada la limitación que supone para el analista la presencia del autor como ente productor del significado del film, cuya importancia no puede ser negada pero será siempre relativa, el proceso interpretativo se desencadena: «Sólo atendiendo a los textos, explorando sus articulaciones finas, es posible describir las estrategias que en ellos se movilizan en busca de la confrontación con el espectador. Sólo renunciando a hipostasiar un "autor" y organizando una aproximación coherente al trabajo de la significación, tal y como es puesto en funcionamiento por cada film particular, se hace posible estudiar tanto las homogeneidades como las escisiones, las unanimidades como las disidencias que recorren las obras creativas» (ZUNZUNEGUI, 1994: 25)

La descripción es el primer paso hacia la interpretación porque para establecer cualquier tipo de hipótesis debemos anclarla en un punto de partida que responda a precisiones de orden material directamente extraídos del significante filmico. Sabemos que la imagen significa (AUMONT, 1996):

- simbólicamente (y plásticamente) por la organización de sus propias estructuras,
- dialécticamente, por relaciones de implicación, convirtiéndose en signo durante el desarrollo de su propia continuidad,
- rítmicamente, según las relaciones temporales, métricas, tonales, etc... que se derivan de la cadena sintagmática

Pues bien, estructura, composición, distribución y características de los sintagmas, relaciones de primer nivel... son parámetros que estamos en disposición de extraer del texto cinematográfico -con garantías- a partir de un buen *découpage* (descomposición de todos los elementos primarios). Una parte de este proceso es mecánica, pero su supuesta facilidad no nos debe llevar a engaño, ya que la polisemia de la imagen hace posible en todo momento una *deriva de la significación* que puede ser el resultado de una errónea aplicación de la tarea de deconstrucción. Por ello, el primer factor que debe caracterizar a la descripción es la modestia, precisamente por tratarse de una operación al alcance de cualquiera (algo muy diferente a la asignación de los componentes iconográficos, que requiere conocimientos especializados); el objetivo es la extracción y documentación de las unidades desde una perspectiva de veracidad extrema: sólo anotaremos aquello que sea constatable.

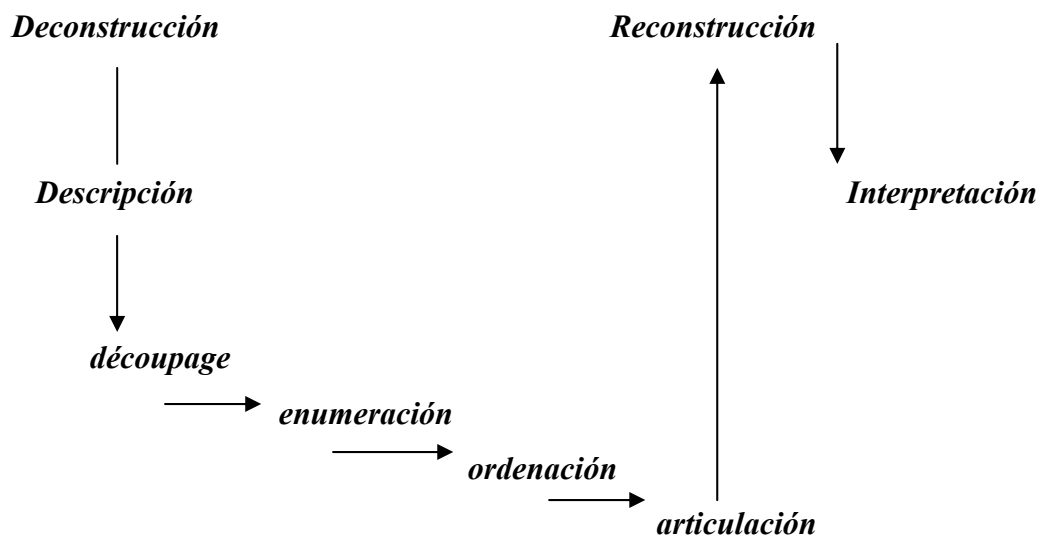
El propio AUMONT indica cuáles son los principios aplicables a la práctica descriptiva:

- *Adherencia*: describir es permanecer lo más cerca posible de lo visible (o sensible,

ya que en el cine hay también sonido)

- *Desplazamiento*: o dinamismo. Cierta distancia que permita situar aquello que más destaca en la imagen (aparentemente contradictorio con el principio anterior pero su balance supone un equilibrio entre la mirada absoluta -ciega- y la interpretativa que valora lo que realmente tiene valor)
- *Impertinencia*: establecer relaciones que no sean estrictas copias de las narrativas y que aporten sugerencias figurativas
- *Equivalencia*: comparación con otras imágenes para evitar el "delirio" interpretativo

El punto de conexión entre la descripción y la interpretación es, lógicamente, el desarrollo de un proceso explicativo que se aplica en el establecimiento de nexos mediante los que el sentido cobra vida; es el punto de inflexión que nos permite el paso entre las prácticas objetivas y las subjetivas. Aunque más tarde desarrollaremos con detalle cada uno de los procesos, un primer acercamiento nos permite establecer un cuadro gráfico útil para nuestros objetivos:



Otra operación fundamental es previa al desarrollo de la interpretación (mejor, su condición indispensable). Se trata de la aplicación de dos paradigmas organizativos que tienen que tenerse siempre presentes: el primero, la existencia en el texto fílmico de un *principio ordenador*, impone unas reglas morfológicas y sintácticas que provienen del estatus inherente al film en cuanto producto sometido a las vicisitudes de un contexto (tipo de producción, género, nacionalidad, estilemas autorales, etc.) y que fuerza ciertas direcciones de lectura, un modo de ver y leer (CARMONA, 1993: 55); el segundo, el *gesto semántico*, ligado a la mirada

concreta que el espectador proyecta sobre el film (en este caso la del analista), que condicionará todo el proceso de lectura e interpretación de acuerdo con una elección individual no exenta de influencias contextuales e intertextuales.

Métodos de análisis.

Si bien sabemos ya que habrá que llevar a cabo una deconstrucción – reconstrucción del film, conviene ahora matizar que, salvo en los términos más generales, no todas las teorías coinciden en la metodología a seguir y es indudable que la cuestión metodológica deviene aquí de primer orden. La libre elección individual de cómo llevar a cabo la tarea analítica nos demanda hacer un breve repaso por algunas de las opciones y los criterios de trabajo que despliegan, construyendo a partir de ellas un sistema que sea el más eficaz, desde nuestro punto de vista, para los fines que perseguimos.

DAVID BORDWELL, desde una posición neoformalista, ha teorizado ampliamente sobre el análisis de los films. Su aportación es importante y nos permite establecer algunos elementos claves. Así, cuando afirma que «debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto no indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios» (BORDWELL, STAIGER Y THOMPSON, 1997: 98), está reivindicando la importancia de lo que a partir de este momento denominaremos ***parámetros contextuales*** y que, para nuestra elaboración posterior, implican:

1. El estudio sobre las condiciones de producción del film
2. La reflexión sobre la situación económico-político-social del momento de su producción
3. La incorporación de principios ordenadores tales como género, estilemas autorales, *star-system*, movimiento cinematográfico, etc.
4. El estudio sobre la recepción del film, tanto en su momento como a lo largo de los años, si fuera de cierta antigüedad.
5. La inscripción o no en un modelo de representación determinado.

Todos estos elementos son un soporte necesario para documentar nuestro trabajo analítico y es evidente que tienen un peso importante en la posterior interpretación del film.

Soslayarlos, implica dejar de lado un pilar imprescindible y, con toda seguridad, el fracaso de nuestro proyecto.

El espectador llega al film con esquemas que derivan, en parte, de la experiencia con normas extrínsecas. El observador aplica estos esquemas al film, emparejando las expectativas adecuadas de las normas con su realización dentro del film. Las mayores o menores desviaciones de estas normas sobresalen como prominentes. Al mismo tiempo, el observador está alerta respecto a cualquier norma establecida por el propio film; estas normas intrínsecas pueden coincidir con, o desviarse de, las convenciones del conjunto extrínseco. Finalmente, el espectador puede encontrar elementos destacados, los momentos en que el film diverge en cierto grado de las normas intrínsecas. En una especie de proceso de *feedback*, estas desviaciones pueden, entonces, compararse con las normas extrínsecas pertinentes. En el transcurso de este proceso, tanto las normas extrínsecas como las intrínsecas establecen paradigmas, o conjuntos generales de alternativas que forman la base de los esquemas, asunciones, inferencias e hipótesis del espectador (BORDWELL, 1996: 153)

Esta cita nos presenta un desarrollo muy exacto del proceso que tiene lugar en la mente del espectador de cara a la interpretación del film, pero la predisposición de BORDWELL hacia el modelo de representación hegemónico le lleva a destacar una y otra vez la necesaria presencia de relaciones causa-efecto y a regir el proceso hermenéutico por una serie de esquemas (de categoría, de persona, de organización textual) y patrones prototípicos que, a la postre, devienen un corsé hermenéutico excesivamente ajustado a modelos semánticos preestablecidos.

Como ya habíamos visto anteriormente, propone este autor la distinción de cuatro niveles de significación: referencial, explícito, implícito y sintomático. El proceso interpretativo se dirigiría fundamentalmente a los dos últimos, ya que el orden de reflexión por parte del espectador sería:

1. El observador puede construir un "mundo" concreto, ya sea abiertamente ficticio o supuestamente real. Al encontrar sentido a un film narrativo, el espectador construye alguna versión de la *diégesis*, o un mundo espacio-temporal, y crea una historia (*fábula*) que tiene lugar dentro de sus límites. (...)
2. El observador puede subir a un nivel superior de abstracción y asignar un significado conceptual u "objeto" a la *fábula* y *diégesis* que ha construido. (...) Los significados referencial y explícito constituyen lo que habitualmente se denomina significados "literales".
3. El observador también puede construir significados disimulados, simbólicos o *implícitos*. (...)
4. Al construir los significados de tipo 1 y 3, el espectador da por supuesto que la película "sabe" más o menos lo que está haciendo. Pero el observador también puede construir los significados *reprimidos* o *sintomáticos* que la obra divulga "involuntariamente".
(BORDWELL, 1995: 24-25)

Observamos, pues, que nos hallamos ante una serie de formulaciones sobre la significación pero no ante una reflexión sobre cómo se construye esa significación en el interior del film, por medio de qué relaciones entre los elementos significantes. El autor habla de patrones y esquemas adaptados a valoraciones semánticas y estructura un orden de elaboración:

El oficio del intérprete consiste primordialmente en adscribir significados implícitos y sintomáticos a las películas. (...)

Podemos considerar que este proceso implica cuatro actividades. Una vez se ha seleccionado la película:

1. *Se asume que los significados más pertinentes son implícitos, sintomáticos, o ambas cosas (...)*

2. *Se destacan uno o más campos semánticos (...)*

3. *Se traza el mapa de los campos semánticos sobre la película en diversos niveles, correlacionando las unidades textuales con características semánticas (...)*

4. *Se articula un argumento que demuestre la innovación y validez de la interpretación*

(BORDWELL, 1995: 59-60)

Nos encontramos aquí con una posible deriva del significado, si, como reza el punto 4, la articulación de una demostración de la interpretación es un proceso *a posteriori*. Desde luego no es nuestra intención restar validez a la propuesta de BORDWELL, por otro lado muy elaborada y razonada, sino establecer que no responde plenamente a los criterios que nos hemos fijado como meta, tanto más cuanto que el esquema de “presentación” que establece es el siguiente:

La típica interpretación cinematográfica sigue el esquema que expuso Aristóteles y revisó Cicerón:

Introducción:

Entrada: Una introducción al tema

Narración: Antecedentes; en la interpretación cinematográfica, una breve relación de la historia de un tema o una descripción o sinopsis de la película a examinar.

Proposición: La exposición de la tesis que se quiere demostrar

Cuerpo:

División: Un desglose de los puntos que apoyan la tesis

Confirmación: Los argumentos detrás de cada uno de los puntos

Refutación: Destrucción de argumentos contrarios

Conclusión: Revisión y exhortación emotiva.

Estos componentes pueden reorganizarse en cualquier texto crítico (BORDWELL, 1995: 237)

Es esta una elaboración narrativizada que es válida, en términos generales, para el planteamiento de un discurso hermenéutico de desarrollo de los resultados pero no para la constatación de todo el proceso, aunque sería adaptable mediante el incremento del “cuerpo” de la exposición. En cualquier caso, nosotros optamos por una mayor transparencia y por la presentación explícita de todos y cada uno de los elementos, objetivables o no, por lo que nos aliamos mucho más con la propuesta de STANLEY CAVELL (1999: 218):

La asignación de significado a las posiciones y las progresiones de la cámara, y de si su movimiento en un caso determinado es breve o prolongado, de acercamiento o alejamiento, ascendente o descendente, rápido o lento, continuo o discontinuo, es lo que yo entiendo por análisis de una película. Este proceso requiere actos críticos que determinen por qué el acontecimiento cinemático es lo que es aquí, en este momento de esta película; que determinen, de hecho, lo que es el acontecimiento cinemático. Una cámara no puede, en general, demorarse o progresar, limitarse a ser continua o discontinua; tiene que demorarse en algo, y avanzar o pasar por fundido de algo a algo. Del mismo modo que la mente por lo general no puede sólo pensar ni el ojo sólo ver, sino que tiene que pensar en algo, mirar algo o apartar la mirada de algo.

Cualquier superficie que acepte la luz de una proyección es (puede servir como) una pantalla de cine. Este hecho puede tener o no significado ontológico, dependiendo de qué entendamos por significado ontológico, pero es lo que hace posible la especial cercanía y la especial distancia entre la representación que hace una película de la proyección de una película (el encuadre de la película representada es menor que el encuadre de la proyección en curso) y la proyección en una película de una proyección (en la que los encuadres coinciden), que viene a ser la proyección de esa película

Aparecen aquí otro tipo de relaciones que apuntan hacia un hecho fundamental: *el film construye sus códigos en el interior del discurso, cada película genera su propia codificación (coincidente o no con los parámetros dominantes)*. El proceso de interpretación está, pues, íntimamente ligado al descubrimiento de ese mecanismo autocodificador, de ahí que hablásemos anteriormente de la imbricación entre descripción e interpretación.

Para las teorías que valoran fundamentalmente la recepción del film, se trata de *interrogar la forma del film*, como texto, para buscar elementos de puesta en escena, de codificación o de tipo de imagen. Como resultado, el sentido aparecerá tras las relaciones entre signos y actores sociales; la interpretación se orienta hacia la comprensión de cómo se producen y actúan las diferentes motivaciones y de qué forma nacen y se incorporan al entramado social (ESQUENAZI, 2000: 26). El punto de partida del análisis consiste en una batería de preguntas (ODIN, 2000: 56-57):

- ¿Qué tipo/s de espacio/s permite construir el texto?
- ¿Qué tipo/s de puesta en forma discursiva acepta?
- ¿Qué relaciones afectivas es posible instaurar con el film?
- ¿Qué estructura enunciativa autoriza a producir?

Las respuestas conducen a encontrar *procesos* analizables como *operaciones* cuya combinación permite de inmediato construir *modos* de producción de sentido. La diferenciación con otros planteamientos estriba en la adjudicación casi en exclusiva que se hace a la posición del espectador y, sobre todo, a sus condiciones de recepción. Aunque la importancia es innegable, pueden dejarse de lado aspectos no menos importantes.

ROGER ODIN (2000: 59) llega a establecer hasta nueve modos de abordar la lectura del film en tanto que espectador (lo cierto es que él mismo asegura que pueden ser más y que no siempre trabaja con estas premisas):

1. *Modo espectacular*: ver un film como espectáculo
2. *Modo ficcionalizante*: vibrar al ritmo de los acontecimientos ficticios que se narran
3. *Modo fabulador*: para extraer una lección del relato propuesto
4. *Modo documental*: para informarse sobre la realidad de las cosas del mundo
5. *Modo argumentativo/persuasivo*: para establecer un discurso

6. *Modo artístico*: como la producción de un autor

7. *Modo estético*: interesándose en el trabajo sobre la imagen y el sonido

8. *Modo energético*: para vibrar al ritmo de las imágenes y los sonidos

9. *Modo privado*: para reflexionar sobre las vivencias personales

Indudablemente, cada posición espectral condicionaría una dirección de sentido que afectaría a las conclusiones del analista. Preferimos, por nuestra parte, no descartar ninguna de las posibilidades y trabajar con una meta unificadora de criterios. Históricamente, el análisis filmico se ha ocupado de tres grandes cuestiones (MONTIEL, 2000: 34-36):

- El análisis de la imagen y el sonido o de la representación filmica
- El análisis del relato o de las estructuras narrativas
- El análisis del proceso comunicativo y del espectador por él construido

Lo cual nos lleva a tres parámetros: formales, narratológicos y contextuales. El último ya lo hemos tratado anteriormente al deternernos en las teorías de DAVID BORDWELL, aprovechando ese momento para fijar nuestra propuesta, que más tarde retomaremos. Los otros dos forman parte del proceso de descripción vinculado directamente al *découpage* del film.

¿Es el análisis un teoría o una forma de teorizar? Esta es una cuestión de indudable interés, puesto que hay similitudes muy específicas entre ambos procesos (AUMONT Y MARIE, 1988: 11):

- Ambos parten del hecho filmico, pero llegan con frecuencia a reflexiones profundas sobre el hecho cinematográfico
- Ambos tienen una relación ambigua con la estética, a veces rechazada, olvidada o negada, pero importante en la elección del objeto
- Ambos, finalmente, tienen un lugar esencial en la institución docente, y muy especialmente en las universidades y los institutos de investigación.

Lo cierto es que el análisis puede tener como objetivo la demostración de una teoría, o servir de apoyo para ella, con lo que, siendo procedimientos y/o elaboraciones diferentes, pueden confluír en determinadas situaciones. El análisis puede servir para verificar, para demostrar o para proponer una teoría, con lo que su importancia no puede ser obviada en modo alguno. En la historia del cine cabe destacar sucintamente algunos hitos en este sentido, tales como la reflexión que hace EISENSTEIN en 1934 sobre la secuencia de las yolas de *El acorazado Potemkim*; la aparición de las “fichas filmográficas” entre 1943 y 1945, en las que se incluye la ficha técnica y artística de las películas, otra de carácter descriptivo y analítico, e incluso sugerencias para los debates en sesiones de cine-fórum, actividad que abocaría a la

creación del *IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos)* de la mano de MARCEL L'HERBIER; o la famosa política de los autores llevada a cabo por la revista *Cahiers de Cinéma* en los años 50. Hoy en día, herramientas como el vídeo o el DVD hacen mucho más asequible la posibilidad de analizar en profundidad los films.

El objetivo del análisis también determina tipologías:

- El film como demostrativo de una teoría
- El film en el seno de y como la obra de un cineasta. Idiosincrasias
- El film mayor, obra reconocida, para abundar en sus direcciones de sentido
- Análisis como espacio para habar sobre el placer de la interpretación de un film o teorizar sobre él (NOGUEZ, 1980: 191-192)

Se nos ha abierto hasta aquí una amplia gama metodológica que se debe reforzar con la mención al uso del análisis desde una perspectiva parcial. Hablamos en un doble sentido: 1) desde ópticas concretas, históricamente muy productivas, como es el caso del análisis desde la perspectiva de género, del psicoanalítico, del sociológico, del historiográfico o del economicista; y 2) a partir de fragmentos de films o de secuencias-tipo que condensan gran parte del valor significativo de la obra (esto es muy habitual en los inicios y finales de las películas). No vamos a detenernos aquí en el estudio de cada una de estas propuestas teóricas, pero conviene reflejar al menos bajo qué condiciones podemos trabajar sobre una parte de un film en lugar de hacerlo sobre la totalidad:

1) El fragmento escogido para el análisis debe estar claramente delimitado como tal (coincidiendo con un segmento o subsegmento del film)

2) Debe ser en sí mismo consistente y coherente, atestiguando una organización interna suficientemente explícita

3) Debe ser representativo del film en su totalidad. Esta noción no es absoluta y debe ser evaluada en cada caso particular en función del tipo de análisis y de aquello que se desea obtener en concreto (AUMONT Y MARIE, 1988: 89)

Propuesta de un modelo de análisis.

Desarrollamos a continuación nuestra propuesta ordenada de análisis, a modo de modelo, pero sin voluntad reguladora alguna. Se trata de una posibilidad, entre muchas, que, en nuestro criterio, otorga las herramientas suficientes y permite obtener resultados eficientes. Seguimos, en gran parte, las orientaciones establecidas por VANOYE y GOLIOT-LÉTÉ en *Précis d'analyse filmique* (1992), por lo que no explicitaremos las referencias de página para evitar su aparición redundante a lo largo del texto. La ordenación, no obstante, y la disposición global del modelo, es nuestra.

Trabajaremos sobre la base de un análisis completo, concluido y publicado, que, en este caso, será *Guía para ver y analizar "Arrebato"*, si bien cualquier libro de la colección *Guías para ver y analizar...*, de *Nau Llibres y Octaedro*, reúne los requisitos más adecuados para un seguimiento del tipo de análisis que proponemos. La elección del film *Arrebato*, de IVÁN ZULUETA, se debe a que su acceso es viable (recientemente aparecido en DVD), es una película española y su trama –tanto como su resolución estética– aporta elementos de reflexión cinematográfica a la par que discursiva.

Los trabajos a realizar por el analista llevarán, pues, este orden:

1. Fase previa:

a. Recopilación de información documental:

i. Condiciones de producción del film

ii. Situación contextual en el momento de su estreno

iii. Recepción desde su estreno a la actualidad

iv. Bibliografía

b. Découpage: plano a plano, bien mediante la descripción de cada uno de ellos, bien (o además) mediante la captura de fotogramas.

Propuestas establecidas por MICHEL MARIE en el artículo *Description - Analyse* publicado en *Ça Cinéma*, num. 7-8 de Mayo 1975:

1. Numeración del plano, duración en segundos o número de fotogramas
2. Elementos visuales representados
3. Escala de los planos, incidencia angular, profundidad de campo, objetivo utilizado
4. Movimientos:
 - en campo, de actores u otros
 - de la cámara
5. *Raccords* o pasos de un plano a otro: miradas, movimientos, cortes netos, fundidos, otros efectos
6. Banda sonora: diálogos, ruidos, música; escala sonora; intensidad; transiciones

sonoras, encabalgamientos, continuidad/ruptura sonora

7. Relaciones sonidos / imágenes: sonidos *in, off*, fuera de campo; sonidos diegéticos o extradiegéticos, sincronismo o asincronismo entre imágenes y sonidos (VANOYE ET GOLIOT-LÉTÉ, 1992: 55)

c. *Determinación de la existencia de principios ordenadores e inscripción o no en un modelo de representación determinado.*

d. *Decisión sobre los objetivos concretos del análisis (gesto semántico)*

2. **Fase descriptiva:**

a. *Generación de instrumentos de análisis:*

i. *Segmentación*

ii. *Descripción de imágenes*

iii. *Cuadros, gráficos, esquemas*

iv. *Fotogramas*

v. *Extractos*

vi. *Croquis, bandas sonoras, etc.*

b. *Plasmación escrita del análisis:*

i. ***Ficha técnica y artística.***

ii. ***Parámetros contextuales (1)***

1. *Contexto de la producción: condiciones socio-económicas*

2. *Contexto socio-político*

3. *Inscripción o no en un modelo de representación*

iii. ***Análisis textual:***

1. ***Sinopsis.***

2. ***Estructura.***

3. ***Secuenciación o análisis textual propiamente dicho: aquí comienzan a aparecer elementos de relación entre los distintos parámetros (primera fase del proceso interpretativo)***

Nuestra división del film en unidades pertinentes de lectura se apoya sobre tres criterios: unidad de lugar, de personaje y de acción o de tono (función dramática). Estas pertinencias se combinan de dos maneras en la producción de diversos tipos de segmentos autónomos. El más frecuente es el segmento estático: obedece esencialmente a la unidad de lugar y, accesoriamente, a la de personaje, y corresponde de una manera general a la “escena”, según Christian Metz (aunque ciertos ejemplos, de hecho cuando contienen diversas duraciones, apuntan mejor a la categoría de la secuencia)...

El segundo tipo de unidad narrativa, es el segmento “activo”. Estos fragmentos son más complejos y a menudo más largos que los precedentes, modelados y dominados por la unidad de acción, dependen del lugar o del personaje. Conservan un espacio dominante y un

juego de personajes que se combina libremente a medida que se desarrolla la acción. La banda sonora juega un papel importante en la unificación de un mayor número de decorados, de tipos de luz, de encuadres, de ángulos de toma de vista, etc. (WILLIAMS, 1980: 234-235)

Secuencias y perfiles secuenciales.

Secuencias:

- Parámetros filmicos:

- Escena o secuencia en tiempo real.

Duración proyección = duración ficcional

- Secuencia ordinaria: continuidad cronológica con elipsis temporales

- Secuencia alternada

- Secuencia en paralelo

- Secuencia por episodios: evolución en planos separados por elipsis

- Secuencia collage (en *accolade*)

- Parámetros de puesta en escena:

- Exterior o interior

- Día o noche

- Visuales / dialogados

- De acción, de movimiento, de tensión / inacción, inmovilidad, paro...

- Intimos / colectivos, públicos

- Con un personaje / con dos personajes... grupos

Perfiles secuenciales:

- Número y duración de las secuencias (permite comparar entre films)

- Encadenamiento de las secuencias (rápido o lento, por corte, por figuras de demarcación -fundido, encadenado, efectos...-, encadenamiento musical o sonoro, cronología, causa-efecto, continuo-discontinuo...)

- Ritmo inter e intrasecuencial

3. Fase descriptivo-interpretativa:

a. Plasmación escrita del análisis:

i. Análisis de los recursos expresivos y narrativos:

1. Recursos expresivos:

a. Componentes del plano

- Duración
- Angulo de la toma de vistas
- Fijo o móvil / plano secuencia
- Escala
- Encuadre
- Profundidad de campo
- Situación del plano en el seno del montaje
- Definición de la imagen
(color, grano, iluminación, composición)

b. Relaciones entre sonido e imagen

- Tres materiales de la expresión sonora:
palabras, ruidos, músicas
- Tres tipos de relación entre sonido e imagen:
In, fuera de campo, *off*
- Registro de sonido: directo, postsincronizado, mezclas; sincronismo, asincronismo o no sincronismo, encabalgamientos, contrapunto, etc...
- Escritura y registro de diálogos:
no escritos, improvisados en registro directo; escritos, aprendidos y tomados con registro directo; escritos postsincronizados; doblados

2. Recursos narrativos:

a. Relato, narración, diégesis.

b. Personajes y trama.

c. Narrador e instancia narrativa.

d. Relaciones personaje-narrador.

e. Punto de vista y punto de escucha.

- Desde un punto de vista visual:
de dónde, de dónde se toma,
dónde se sitúa la cámara
- Desde un punto de vista narrativo:
quien narra, quien ve,
de qué punto de vista narra
- Desde un punto de vista ideológico:
opinión de la mirada y su manifestación
- Lo mismo para el sonido:
de dónde, quien escucha...
Distinción entre objetivos y subjetivos

f. Enunciación filmica.

3. Otros recursos expresivos y narrativos.

4. Fase interpretativa:

a. Parámetros contextuales (2)

- i. **Recepción del film**, desde su estreno hasta la actualidad*
 - ii. **Interpretaciones ajenas.***
 - b. **Interpretación del analista:** ajustada a los objetivos trazados, puede incluir juicios de valor de todo tipo, planteamientos ideológicos, etc. Siempre tendrá que tener en cuenta la base descriptiva para no caer en la deriva de sentido o en interpretaciones aberrantes.*
- 5. **Otras informaciones de interés** (actores, técnicos, etc.)*
- 6. **Anexos.***

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, RUDOLF, *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971.
- AUMONT, JACQUES, “Le point de vue”, en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- AUMONT, JACQUES, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- AUMONT, JACQUES, *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.
- AUMONT, JACQUES, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, JACQUES ET MARIE, MICHEL, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988.
- AUMONT, JACQUES ET MARIE, MICHEL, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.
- AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BARTHES, ROLAND, “Rhétorique de l'image”, en *Communications* núm. 4: *Recherches sémiologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- BARTHES, ROLAND, “Introduction à l'analyse structurale des récits”, en *Communications* núm. 8: *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- BARTHES, ROLAND, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BARTHES, ROLAND, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BAZIN, ANDRÉ, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.
- BENVENISTE, ÉMILE, *Problemas de lingüística general, I*, México, Siglo XXI, 1971.
- BETTETINI, GIANFRANCO, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BETTETINI, GIANFRANCO, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.
- BLACKER, IRWIN R., *Guía del escritor de cine y televisión*, Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 1993.
- BLÜHER, DOMINIQUE, *Le cinéma dans le cinéma: Film(s) dans le film et mise en abyme*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- BONITZER, PASCAL, *Le Regard et la voix*, Paris, 10/18, 1976
- BONITZER, PASCAL, “Les deux regards (la notion de plan et le sujet du cinéma)”, en *Cahiers du Cinéma*, 275, 1977.
- BONITZER, PASCAL, *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma - Editions de l'Etoile, 1985.
- BORDWELL, DAVID, *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, DAVID, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BORDWELL, DAVID Y THOMPSON, KRISTIN, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, DAVID, STAIGER, JANET Y THOMPSON, KRISTIN, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BREMOND, CLAUDE, “La logique des possibles narratifs”, en *Communications* núm. 8: *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- BURCH, NOËL, *Itinerarios*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental / Caja de ahorros Vizcaína, 1985.
- BURCH, NOËL, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998
- CAMINO, JAIME, *El oficio de director de cine*, Madrid, Cátedra, 1997.
- CARMONA, RAMÓN, *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1993.
- CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE Y BONITZER, PASCAL, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1991.
- CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE, *Raconter une histoire*, Paris, Institut de Formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, 1993.

- CASETTI, FRANCESCO, “Le texte du film” en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- CASETTI, FRANCESCO, “I bordi dell’immagine”, en *Versus*, num. 29, Milan, 1981.
- CASETTI, FRANCESCO, “Les yeux dans les yeux”, en *Communications núm. 38: Enonciation et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- CASETTI, FRANCESCO, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CASETTI, FRANCESCO, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CAVELL, STANLEY, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1999 [*Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1981]
- COURTÈS, JOSEPH Y GREIMAS, ALGIRDAS-JULIEN, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- CHATEAU, DOMINIQUE, “Méthodologies possibles pour des films improbables”, en CHATEAU, D., GARDIES, A., JOST, F., COMPS., *Cinémas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- CHATEAU, DOMINIQUE, Y JOST, FRANÇOIS, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, 10/18, 1979.
- CHATMAN, SEYMOUR, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHION, MICHEL, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CHION, MICHEL, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l’Etoile / *Cahiers du cinéma* 1982, 1993a.
- CHION, MICHEL, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993b.
- COOPER, PAT Y DANCYGER, KEN, *El guión de cortometraje*, Madrid, IORTV, 1998 [*Writing the Short Film by Daneyger*, Butterworth-Heinemann Ltd, 1994].
- DE LA CALLE, ROMÁN, *En torno al hecho artístico*, Valencia, Fernando Torres, 1981.
- DE LAURETIS, TERESA, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DELEUZE, GILLES, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1991.
- DELEUZE, GILLES, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1996.
- DMYTRYCK, EDWARD, *On Film Editing*, Boston, Focal Press, 1984.
- DURAND, PHILIPPE, *Cinéma et montage: un art de l’ellipse*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.
- ECO, UMBERTO, *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen, 1987.
- ECO, UMBERTO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Madrid, Lumen, 1989.
- EISENSTEIN, SERGEI M., *Teoría y técnica cinematográficas*. Rialp. Madrid. 1959.
- ESQUENAZI, JEAN-PIERRE, « Le film, un fait social », en ESQUENAZI, JEAN-PIERRE Y ODIN, ROGER (COORDS.), « Cinéma et réception », *Reseaux*, vol. 18 num. 99, Paris, Hermes Science Publication, 2000.
- FANO, MICHEL, “Le son et le sens (Interventions)”, en CHATEAU, D., GARDIES, A., JOST, F., COMPS., *Cinémas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- FIELD, SYD, *El libro del guión*, Madrid, Plot, 1995.
- GARDIES, ANDRE, “L’espace du récit filmique: Propositions”, en CHATEAU, D., GARDIES, A., JOST, F., COMPS., *Cinémas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- GARDIES, ANDRE, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993a.
- GARDIES, ANDRE, *L’espace au cinéma*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1993b.
- GAUDREULT, ANDRE, *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.
- GAUDREULT, ANDRÉ Y JOST, FRANÇOIS, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GENETTE, GÉRARD, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Guía para ver y analizar "Arrebato"*, Valencia, Nau Llibres y Octaedro, 2001.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature, Valencia / Minneapolis, 1986.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989.
- GUBERN, ROMÁN, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- HANOUN, MARCEL, "L'acte cinématographique (Pour un nouveau cinéma)", en CHATEAU, D., GARDIES, A., JOST, F., COMPS., *Cinémas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- JEAN, PIERRE, *Techniques du scénario*, Paris, Institut de Formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, 1991.
- JOST, FRANÇOIS, "L'oreille interne – Propositions pour une analyse du point de vue sonore" en *Iris vol. 3, n. 1, La Parole au cinéma*, 1985.
- JOST, FRANÇOIS, *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*, Lyon, P.U.L., 1987.
- JOST, FRANÇOIS, "L'oeil était dans la caméra" en VV.AA. (sous la direction de ANDRE GAUDREAU), *Ce que je vois de mon ciné...* Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- JOST, FRANÇOIS, *Un monde à notre image. Énonciation / cinéma / télévision*, Paris, Klincksieck, 1992.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE, *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- LEBEL, JEAN-PATRICK, *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973.
- LOTMAN, IURI, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Editions Sociales, 1977.
- MAILLOT, PIERRE, *L'écriture cinématographique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1989.
- MARCHESE, ANGELO Y FORRADELLAS, JOAQUÍN, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994.
- MARTIN, MARCEL, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1997.
- METZ, CHRISTIAN, *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, [Hrsg. von Peter Kress], Bochum, Universitätsverlag Bochum, s.d.
- METZ, CHRISTIAN, "Le cinéma: langue ou langage?", en *Communications núm. 4: Recherches sémiologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- METZ, CHRISTIAN, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972a.
- METZ, CHRISTIAN, "Ponctuations et demarcations dans le film de diégèse", en *Cahiers du Cinéma*, 234-235, Diciembre-Enero-Febrero, 1972b.
- METZ, CHRISTIAN, *Lenguaje y Cine*, Barcelona, Planeta, 1973.
- METZ, CHRISTIAN, "Le signifiant imaginaire", en *Communications núm. 23: Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- METZ, CHRISTIAN, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- METZ, CHRISTIAN, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991.
- MITRY, JEAN, *La Sémiologie en question*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987.
- MONTIEL, ALEJANDRO, *El desfile y la quietud (Análisis fílmico versus Historia del Cine)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Nietzsche*, J.B. LLINARES (ED.), Barcelona, Península, 1988.
- NOGUEZ, DOMINIQUE, "Fonction de l'analyse, analyse de la fonction" en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.

- ODIN, ROGER, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », en ESQUENAZI, JEAN-PIERRE Y ODIN, ROGER (COORDS.), « Cinéma et réception », *Reseaux*, vol. 18 num. 99, Paris, Hermes Science Publication, 2000.
- ONAINDIA, MARIO, *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996.
- PALAO ERRANDO, JOSÉ ANTONIO, *Los media en la construcción de la imagen-mundo: el caso de "Quién sabe dónde" y la genealogía del nuevo paradigma informativo*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2001.
- PAVIS, PATRICE, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PROSPER RIBES, JOSÉ, *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Fundación Universitaria San Pablo Ceu, Valencia, 1991.
- RICOEUR, PAUL, "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", en ARANZUEQUE, GABRIEL (ED.), *Horizontes del relato*, Madrid, Cuaderno Gris, 1997.
- RICOEUR, PAUL, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- REISZ, KAREL, *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1980.
- RODRÍGUEZ, ÁNGEL, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1998.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SEGUIN, LOUIS, *L'Espace du cinéma*, Toulouse, Éditions Ombres, 1999.
- SIMON, JEAN-PAUL, "Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques", en CHATEAU, D., GARDIES, A., JOST, F., COMPS., *Cinemas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- STAM, ROBERT, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- TALENS, JENARO, *El ojo tachado. Lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.
- VANOYE, FRANCIS, *Récit écrit - Récit filmique*, Paris, Cedic, 1979.
- VANOYE, FRANCIS, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996 [Scénarios modèles, modèles de scénarios, Paris, Nathan, 1991].
- VANOYE, FRANCIS et GOLIOT-LETE, ANNE, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992.
- VERNET, MARC, "Figures de l'absence 2: la voix off" en *Iris vol. 3, n. 1, La Parole au cinéma*, 1985.
- VERNET, MARC, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Editions de l'Etoile, 1988.
- VILLAIN, DOMINIQUE, *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1997
- WILLIAMS, ALAN, "Répétition et Variation. Matrices narratives dans *Seuls les anges ont des ailes*", en RAYMOND BELLOUR (DIR.), *Le cinema américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1995.