

1. Teoría y análisis cinematográfico

Presentación

De manera paralela al desarrollo de las ciencias sociales, coexisten comunidades de investigadores, caso de filósofos, literatos, sociólogos, comunicólogos y semiólogos encargados de los estudios del cine. Es tan significativo el reto intelectual de este medio o arte que muchos de ellos se especializan en su análisis y explicación. Esto ha dado como resultado la configuración de un campo de estudio dentro de las disciplinas sociales. Un campo que las atraviesa y enriquece. En Francia, Alemania, Italia y Rusia, el debate conceptual del cine lleva más de ochenta años. En Estados Unidos comenzó en 1960, justo cuando las universidades legitimaron académicamente estos estudios. Los últimos treinta años han sido ricos en aportaciones teóricas y analíticas, al grado de construir no sólo un corpus de postulados y principios compartidos, debatidos y discutidos, sino también **un camino de pensamiento propiamente cinematográfico**.

Sin duda, el cine abre nuevas vetas a la reflexión de las propias disciplinas y, no en pocas ocasiones, ha puesto en duda los principios fundamentales de éstas. Así ha ocurrido con la semiología, pues ¿cómo entender la construcción de semiologías particulares, alejadas de la lingüística, sin los debates sobre la especificidad cinematográfica?

En la perspectiva nacional también hallamos encuentros y desencuentros. En México es posible identificar comunidades de estudiosos del cine que han establecido claramente vínculos con la historia, la sociología y la crítica del arte. Ahí están los aportes de los *clásicos* del cine mexicano como Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Aurelio de los Reyes, Manuel González Casanova, o bien, las contribuciones de otros investigadores del Centro de Estudios e Investigaciones Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara. Menos han sido los interesados en desarrollar trabajos donde se relacione al cine con la literatura, la filosofía y con los problemas ontológicos que este medio ha suscitado. En los estudios de la comunicación, el cine ha sido visto con el filtro de las industrias culturales o de la ideología, pero en general es materia pendiente la construcción de una teoría de la comunicación cinematográfica. Si pretender ser exhaustivos

también se encuentran las investigaciones de una generación intermedia formada principalmente en las escuelas públicas, tal es el caso de los investigadores Francisco Peredo y Federico Dávalos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y de Lauro Zavala de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

A este escenario debemos agregarle el asunto de la difusión teórica, rica en español, pero no la única. Generalmente, tres o cuatro años después de la publicación de libros y ensayos indispensables para la discusión teórica y analítica del cine en el ámbito internacional, se traducen a nuestro idioma.

En las facultades de letras, filosofía y comunicación del país siempre han existido trabajos terminales o tesis sobre el fenómeno fílmico, esfuerzos que por lo regular se han quedado sin continuidad, tal vez porque aún carecemos en el país de licenciaturas y posgrados en cine. Un problema de carácter más formativo ha sido el de la perspectiva con la que estudiantes y profesores realizan sus investigaciones; por lo regular, se desconoce o minimiza el campo especializado del cine, en su lugar se redactan extensos marcos teóricos provenientes principalmente de los estudios de la cultura, la sociología y la semiótica. El cine se convierte tan sólo en un ámbito de ejemplificación de grandes postulados disciplinares, olvidando frecuentemente el trabajo empírico con las películas. Estamos convencidos que la madurez en los estudios del cine no sólo se prueba en sus acercamientos plurales y transversales, sino también en la posibilidad de construir marcos teóricos con base en el debate propio de este medio.

1.1. Los estudios contemporáneos del cine

La discusión teórica de nuestros días acerca de cine tiene su origen alrededor de 1915 con la aparición de una triple problemática aún vigente. Los ejes de discusión que han predominado desde entonces han sido los siguientes:

- un **problema**: el de la representación,
- una **búsqueda**: la de especificidad artística del cine,
- una **metáfora**: el cine como lenguaje.

En el fondo estas problemáticas nos hablan de movimientos pendulares que van del reproducir al crear, del arte limitado por su propia condición y los avances tecnológicos, del lenguaje natural y los nuevos medios de comunicación.

Ahora bien, tres fueron los hechos en los años sesenta que marcaron el nacimiento de los estudios disciplinares de este medio: 1) lo limitado de las explicaciones artísticas, pues estaban más preocupadas por legitimar al cine como arte, medio o fenómeno cultural, que aceptar la complejidad de la experiencia cinematográfica; 2) la inclusión de temas de investigación, debates, asignaturas, e incluso, carreras y posgrados sobre el cine en universidades de Europa y Estados Unidos, aunado a esto, el éxito de la demanda de los jóvenes por estudiar el cine desde diversas perspectivas; 3) el interés de los investigadores de las ciencias sociales por acercarse a un objeto de estudio, en un principio, complementario, pero después fundamental en la aplicación y ampliación de los presupuestos teóricos.

Fue en la Francia de los años sesenta donde, gracias a una tradicional producción cinematográfica de vanguardia y a la constante reflexión teórica del cine, apareció un texto que, para el investigador de la Universidad Católica de Milán, Francesco Casetti, escinde los estudios cinematográficos. Se trata del ensayo, aquí retomado en varias ocasiones, del lingüística Christian Metz, **Cinéma, langue ou langage?**, donde elaboró una propuesta teórica-metodológica a partir de los postulados de la semiología saussuriana, con el objeto de analizar ciertos elementos pertinentes del lenguaje cinematográfico. Partió, ahora sí, de una teoría para después aplicarla a un fenómeno concreto; la explicación ya no fue totalizadora ni suficiente por sí misma, fue tan sólo pertinente de acuerdo a los presupuestos de la investigación.

Desde entonces, al menos cuatro disciplinas estudiaron al cine: la sociología, el psicoanálisis, la semiótica y la psicología. Las investigaciones sociológicas se han encargado de dar cuenta de los aspectos socioeconómicos, de la institución cinematográfica, de la industria cultural y de la representación social. Al menos en México, los estudios sociológicos en las universidades han sido una constante, donde han sobresalido los temas de la representación: ¿cómo representa el cine

al indígena, a la mujer, a las minorías? Asimismo, se ha mostrado la relación del cine con los sistemas de producción, distribución y consumo en cierta época o en el marco de intereses empresariales e ideológicos. Tampoco se ha olvidado la lastimosa relación del cine con: las políticas gubernamentales, el marco legal y el controvertido apoyo estatal a la producción cinematográfica. Tal vez el tema que más ha seducido a los estudiantes, ha sido el de la censura. Usualmente se está a la caza de la película enlatada y de la denuncia, sin embargo, no existe un aporte teórico trascendental y, en no pocas ocasiones, estas investigaciones se quedan en el nivel del diagnóstico político. Las técnicas empíricas de este paradigma se han centrado en la recolección de los datos provenientes de los sujetos involucrados. Se encuesta o entrevista a los realizadores y a los espectadores reales, se trabaja con documentos legales y periodísticos, cuando se tienen los recursos y la preparación adecuada, se observan las dinámicas sociales entorno al cine, por lo regular, de un sector del público delimitado por datos genéricos como sexo, edad, ocupación y clase social. En cuestiones de la representación, se suelen elaborar instrumentos de análisis de los personajes, situaciones, acciones o lugares, para, en un segundo momento, confrontarlos con la realidad. Han sido también muy importantes, las investigaciones del impacto social del cine, así como la manera en que la tecnología modifica las propuestas artísticas de los realizadores.

La semiótica y el psicoanálisis del cine se han ocupado de un hecho común, del hecho mismo de la significación. La generación de significados abstractos y emotivos en el marco de la semiología fue uno de los debates centrales de los siguientes capítulos, por lo que sólo nombramos en estas líneas la problemática.

La psicología inaugura los estudios del cine, gracias a la propuesta del psicólogo experimental Hugo Münsterberg, reconsiderado en el siguiente capítulo. Pero a la vez, la psicología, sobre todo la proveniente de la percepción y la cognición, cierra, si eso es posible, uno de los aportes teóricos más productivos de nuestros días: los acercamientos cognitivos en el estudio de la narración en el cine de ficción. Otro tópico desarrollado en los capítulos siguientes.

En las últimas tres décadas, para el investigador de la Universidad de California, Warren Buckland, las teorías del cine han dirigido su atención a nociones particulares del cine. Por ejemplo, las teorías clásicas (la formativista y la realista), han caracterizado la esencia artística del cine; la semiótica cinematográfica ha definido la especificidad de los códigos del cine; el cognitivismo y el psicoanálisis han puesto atención en la naturaleza de la interacción entre espectador y película (Buckland, 2002: 5).

Sin embargo, podemos hallar otro grupo de investigadores con una actitud diferente en función del fenómeno cinematográfico. Más que por una disciplina o escuela de investigación, estos teóricos se definen por tres comportamientos con relación al trabajo intelectual: el teórico se distancia del discurso científico objetivista y, por el contrario, justifica su presencia y forma de mirar el cine desde una posición personal; se investiga a partir de una **pregunta-eje**, surgida de las preocupaciones del investigador; se trabaja sobre el texto, el film individual, para trazar pistas generales en la comprensión del fenómeno cinematográfico.

Al eliminar los obstáculos de la pregunta de qué es el cine y los supuestos disciplinarios de carácter dogmático, estos trabajos se enriquecen prácticamente de cualquier saber: la hermenéutica, el género, la retórica, la ideología, la política. Son investigaciones transversales y plurales, su campo natural se encuentra justo allí donde confluyen los problemas con respuestas parciales, tan sólo para proponer explicaciones más acabadas, pero sin pretensiones de universalidad.

Esta forma de abordaje, ha producido una gran variedad de temas y estilos de investigación, algunos referidos a la interpretación de las películas, otros desde rigurosas categorías de análisis y, los menos, abandonados a la travesía de la escritura y los hallazgos de la reflexión. Precisamente, uno de estos autores, el francés Roland Barthes, afirma que la investigación concerniente al texto en general, es el prudente nombre que se le da a la escritura enmarcada bajo ciertas condiciones sociales (la de la academia, la del saber): la investigación, *"busque lo que busque no le está permitido olvidar su naturaleza de lenguaje, y esto es lo que hace inevitable su encuentro con la escritura"* (Barthes, 1986: 320).

Este reclamo del sujeto escéptico a favor de la duda, la búsqueda y la indagación, si bien parte de un problema con el cual se identifica, atraviesa las fronteras del conocimiento, busca la intercomunicación con otros campos dispuestos a la novedad. Búsqueda que pretendimos rescatar en la presente tesis.

Con el objeto de clarificar la perspectiva de esta investigación, revisemos ahora tres concepciones de teoría y sus implicaciones, dadas por reconocidos estudiosos del cine: un italiano y tres norteamericanos:

1. Para Francesco Casetti la teoría es:

(...) un mecanismo que fija y resalta ciertos contenidos del pensamiento, ciertos procedimientos de la observación, ciertas actitudes de cara al mundo; los fija en el sentido de dotarlos de una forma más o menos vinculante; los resalta en el sentido de adoptarlos como método del quehacer de los estudiosos. Desde este punto de vista 'institucionaliza' un conocimiento, porque define sus perfiles y su utilidad. Una teoría es, además, un saber que circula entre los expertos, y a través de ellos en ambientes humanos más amplios, y que produce discusiones, adhesiones y contrastes (Casetti, 1993: 346).

2. Por su parte, Robert Stam, de la Universidad de Nueva York, entiende por teoría:

(...) un corpus de conceptos en evolución cuyo objetivo es dar cuenta del cine en todas sus dimensiones (estética, social, psicológica) para una comunidad interpretativa de estudiosos, críticos y espectadores interesados (Stam, 2001: 18).

3. Finalmente los cognitivistas norteamericanos, Noël Carroll y David Bordwell, entienden la teoría como una **actitud**: plural, interdisciplinaria y autorreflexiva. Plural desde los mismos planteamientos de investigación de tal manera que, en pequeña escala, se construyan las teorías del cine sobre cada aspecto imaginable de un film. Interdisciplinaria porque se debe proceder sobre diversas variantes de generalidad y abstracción. Autorreflexiva en la medida en que se revisen constantemente los postulados sobre los cuales trabaja el investigador de cine; sólo a través de la síntesis que provoca la comparación, es posible una postura permanentemente crítica y metateórica.

Lo primero que hay que resaltar de estas definiciones son dos ausencias significativas: las nociones de verdad y de universalidad. La noción de verdad para

las ciencias sociales siempre ha sido peligrosa en dos sentidos: como absoluta, porque se torna soberbia e inútil, detiene la investigación y el saber; como relativa, porque provoca actitudes escépticas, incluso nihilistas, en el trabajo intelectual del investigador. Por su parte, la universalidad siempre ha sido un estorbo para el avance¹ de los estudios de las ciencias sociales, ningún científico contemporáneo de nuestras disciplinas se atrevería a proponer axiomas o principios inmutables y transhistóricos. Si en algo se distinguen nuestros postulados teóricos de las ciencias duras, es precisamente en su carácter contextual, aunque sí, con ciertas pretensiones de generalización.

Otro dato importante en las definiciones es la cautela. Un claro síntoma cuando una comunidad científica comienza a considerarse a sí misma como objeto de estudio. Antes de la Segunda Guerra Mundial, los acercamientos teóricos del cine pretendieron simplificar las películas, los públicos o sus usos sociales, bajo determinantes esenciales: el cine-industria, el cine-arte, el cine-mito, el cine-ciencia. Sin embargo, a partir de los años sesenta, fecha que coincide con los primeros estudios disciplinares y con el inicio en Europa de la investigación académica en el nivel de posgrado, hicieron su aparición ciertos dominios no pertinentes o poco significativos, pero que cada vez cobraban mayor importancia, perturbando los marcos 'institucionalizados' del saber sobre el cine. Esta situación obligó a los investigadores a extender sus alcances con la finalidad de considerar factores adicionales, dos fueron los caminos: negar lo existente y, por lo tanto, proponer nuevos paradigmas, o bien, optar por una especie de revolución unificada que sí respetara los avances precedentes, pero a la vez incorporara nuevos postulados al armazón teórico.

En este sentido, la revisión de las teorías, pero también de los sujetos que las construyen, son un claro signo de desazón e insuficiencia intelectual. Se recurre al pasado con alguna de estas dos actitudes mencionadas, ¿estados de ánimo?, para encontrar nuevas vetas y respuestas. Por eso, Casetti utiliza el término *ciertos*: procedimientos, actitudes, observaciones; Stam la frase *un corpus de conceptos en evolución*; mientras Carroll y Bordwell proponen una actitud

¹ Se entiende por avance la eliminación del error.

permanentemente crítica y metateórica. Es decir, la teoría no agota el saber ni el objeto de estudio, tan sólo dice lo que se piensa de éste, no su ser ni su esencia, sólo una forma de entenderlo, explicarlo y revelarlo. El trabajo intelectual es realmente un camino de pensamiento, a veces convertido en una rutina anquilosada, pero la mayoría de las ocasiones creativo y propositivo.

Si rescatamos estas ideas, la teoría enmarcó nuestros análisis de nueve películas en función de la especificidad de cada film. También nos permitió, **salir del análisis**, es decir, encontrar los vínculos entre las secuencias analizadas y la búsqueda de ciertos aspectos que la película movilizó: el funcionamiento de la mente, los recuerdos personales, el pensamiento filosófico, por mencionar algunos.

Ahora bien, las rutinas de pensamiento, es obvio pensarlo, siempre reducen la complejidad de las teorías, de sus modelos y de sus aplicaciones. La más común de estas rutinas, la mirada de arriba a bajo, subordina cualquier fenómeno a los conceptos y métodos de una Gran Teoría (llámese psicoanálisis, lingüística o marxismo). Es común escuchar en la comunidad de los estudiosos del cine, y también de la comunicación, una serie de sugerencias a favor de la reiteración infinita de la Gran Teoría. De esta manera, se está condenando la complejidad de los fenómenos cinematográficos y comunicativos a meros apéndices ejemplificadores: si uno respeta la doctrina y luego la aplica, ¡eureka!, tiene solucionada cualquier pregunta de investigación. Hay una sed interminable por *aterrizar* los principios teóricos, de ahí que sólo unos tengan éxito por su flexibilidad operativa: industrias culturales, campos del conocimiento, cultura, código, signos visuales, ¿los demás?, pertenecen a la metafísica.

Para evitar la ejemplificación de la teoría, en esta tesis decidimos un camino de ida y vuelta, a la vez que la película *hablaba*, se buscaban las explicaciones más abstractas en el pensamiento cinematográfico. La teoría nos ofreció respuestas pertinentes, aproximaciones al cine, un saber dialéctico, fragmentado y disperso. La conservamos por un momento y la dejamos ir como un modo de promover el conocimiento nuevo. Nuestra actitud también cambió al olvidar los anhelos emancipadores, totalizadores o universales, más bien, estuvimos movidos, como

dice Roland Barthes, por el **deseo** de confrontar, de buscar consensos o disensos, en la búsqueda de eliminar el error, pero ese deseo *“me lo tiene que exigir una asamblea viviente de lectores en la que se deja oír el deseo del Otro”* (Barthes, 1994: 104). Es decir, el deseo de comprender, pero también de dar a conocer nuestros hallazgos para que sean debatidos, refutados o comprobados. Basta recordar las atinadas palabras de Casetti cuando en líneas arriba leíamos que la teoría es un saber que circula entre una **comunidad** de expertos.

1.2. Análisis

El cine depende de las máquinas, al menos dos muy importantes: la cámara y el proyector, incluso el cinematógrafo de los hermanos Lumière desempeñó ambas funciones. El desarrollo tecnológico de la industria audiovisual en general ha modificado también la forma tradicional, óptico-química, de hacer cine. Los soportes de grabación magnéticos, los sistemas de pesas y balances para transportar la cámara, los procedimientos computacionales de registro digital de la imagen y del sonido, son algunas de las innovaciones sin las cuales la **forma** cinematográfica contemporánea no existiría. A la vez, la condición tecnológica del cine ha problematizado las nociones de arte y estética. En este trabajo, la técnica cinematográfica interesa en la medida en que produce efectos estéticos, es decir, efectos sensibles y de pensamiento, justo ahí donde no se esperaban.

La forma del cine, es decir, todo aquello que se aprecia de una película con los sentidos, se ha dilucidado mediante los problemas centrales del relato cinematográfico por oposición al literario. Sin embargo, el cine no se reduce sólo a un tipo específico de narrativa audiovisual, por el contrario, la forma permite *leer* una película más allá de las acciones de los personajes, para subrayar un valor diferente: **el valor de las emociones y de los pensamientos de los espectadores, generados por algunas de las variantes formales, tal vez un sonido, tal vez un movimiento de cámara, tal vez toda una secuencia musical.**

La idea de concebir los procesos de significación del cine en sus lazos con la forma, no es nueva, basta recordar los nombres con los que ciertos teóricos se

han referido al estudio de la forma y han establecido, quizás sin saberlo, categorías centrales de análisis:

Autor	Nombre	Categoría
Münsterberg	Cine mente	El photoplay
Eisenstein	Cine intelectual	El montaje
Balázs	Cine absoluto	La cámara expresiva
Epstein	Liriosofía	El movimiento
Metz	El gran imaginario	La imagen y el relato
Deleuze	Imagen-tiempo	El movimiento

Cada uno de estos pensadores ha demostrado cómo el estudio del cine progresa mediante la reflexión y la crítica de la forma cinematográfica. Ellos no trataron de explicar por qué un personaje se ha roto una pierna o por qué alguien asesinó a su mejor amigo, lo importante fue identificar qué hizo la cámara, cómo se montó la escena, cuáles fueron las opciones de la edición, en concreto, dieron respuesta a la siguiente pregunta: **¿qué nos hace sentir y qué nos hace pensar la forma presentada en la película?** Sentir y pensar conforman una experiencia individual e intransferible, pues para elaborar o recordar un significado se necesita percibir un significante, en el caso del cine, de carácter heterogéneo; este significante, se instaura en la intimidad del sujeto, perturba su cotidianidad, bien sea para activar su memoria o para modificar sus esquemas de percepción de la realidad.

Sin duda, los acercamientos formales siempre han sido una constante en la búsqueda de una suerte de especificidad cinematográfica. La teoría clásica del cine, desarrollada en la primera mitad del siglo XX, se debatió entre un formativismo que se oponía a todo avance tecnológico y un realismo que concebía un cine total en función de los progresos provenientes del carácter de máquina del cine: el empleo de lentes con grandes ángulos de visión, la extensión de la duración del plano gracias a la ausencia de edición, rangos extremos de profundidad de campo.

Fue hasta los años sesenta, cuando el filmolingüista Christian Metz, inauguró un método riguroso y perfectamente limitado a los elementos de la película: **el análisis textual** de grandes unidades cinematográficas que él llamó **sintagmas**. Metz desmonta la banda de las imágenes de la película del director francés Jacques Rozier, **Adieu Philippine** (Francia- Italia, 1963), con base en el inventario

de sus ocho tipos sintagmáticos, procedimiento que lo llevó a establecer, entre otros resultados, diferencias entre el estilo clásico y el moderno: *“Las ordenaciones sintagmáticas cada vez menos frecuentes en la actualidad lo eran más en la época del cine clásico, más inquieto (como lo han señalado críticos e historiadores) por agotar todo el arsenal ‘retórico’ del lenguaje cinematográfico”* (Metz, 2002-a: 201).

Otro importante representante del análisis textual fue el francés Raymond Bellour (2000), quien mostró en sus estudios una inclinación por los directores que expandían creativamente las posibilidades del cine gracias a la experimentación formal. En su análisis de **Los pájaros** (Alfred Hitchcock, Gran Bretaña, 1963), Bellour propuso un sistema de fragmentos donde asoció la elección de una secuencia y su descomposición en múltiples planos con el establecimiento de grupos de series, así demostró cómo el significado emerge de las imágenes por un doble juego de repetición y variación.

Es necesario aclarar que tanto Metz como Bellour en el fondo llegaron a conclusiones más profundas que las mostradas por el análisis, las cuales consistieron en vincular los resultados con el desarrollo de la teoría del cine, en el primer caso, con la semiótica cinematográfica y, en el segundo, con las relaciones entre psicoanálisis y espectador.

Esta actitud de intentar vincular el estudio de la forma con las teorías del cine, sean éstas ontológicas, metodológicas o de campo en palabras de Casetti², nos ayudó a incluir los hallazgos en marcos más amplio de comprensión. Sin embargo, como ya dijimos, tuvimos cuidado de no elegir las teorías como un catálogo disponible previamente sistematizado y consensuado, por el contrario, privilegiamos las propuestas teóricas en los contextos formales que cada film nos demandó.

Asimismo, el análisis de la forma obliga a un trabajo empírico, directo con las películas, al principio el investigador se acerca a ellas mediante un indicio, una

² Las teorías ontológicas se plantean la pregunta fundacional de todo fenómeno: ¿qué es el cine?. En las metodológicas se elige una postura teórica y se moldean sobre ella las explicaciones de los múltiples fenómenos cinematográficos. Las de campo son exploratorias, transversales e intentan dar respuesta a problemas muy específicos. Al respecto véase: Casetti, Francesco (1993). **Teorías del cine**. Cátedra. Madrid.

pista, pero, más tarde, el procedimiento analítico ilustra las relaciones complejas entre una inquietud teórica y lo mostrado por un film.

La pretensión de nuestro trabajo se asemeja a los propósitos de los autores franceses en dos sentidos:

- pone en relieve nuevamente el significante cinematográfico sobre las intenciones narrativas,
- profundiza en el potencial teórico de todo análisis.

No obstante, una pregunta se repitió a lo largo de la investigación, ¿cómo acercarnos actualmente al estudio de la forma del cine? Primero se reconoció que a lo largo de la historia de este medio, las películas más analizadas han mostrado un nivel de complejidad formal por encima de la media. Las innovaciones tecnológicas y creativas siempre se han considerado inherentes al arte cinematográfico, este hecho nos hizo destacar los filmes y los directores que han entendido el potencial de la tecnología cinematográfica en la creación de nuevas realidades. En segundo término, a estas películas hechas en palabras de Deleuze, por pensadores en imágenes, les correspondimos con una actitud que apuntó más allá del relato y de la superficie simbólica.

Para analizar la forma cinematográfica nos basamos en la propuesta barthesiana de la generación de sentido³. Para el semiólogo francés existen tres niveles de sentido en un film: el de la comunicabilidad, el de la significación y el de la significancia⁴ u obtuso. En el nivel de la **comunicabilidad** la forma está subordinada al relato, de acuerdo a los parámetros del cine clásico hollywoodense. Este tipo de filmes siempre tiene presencia mayoritaria en la cartelera sin importar el país de origen de la película. Por estar centrados en una forma transparente a favor de la comprensión automática de las acciones y motivaciones de los personajes, sólo nos interesan en aquellas partes donde la forma emerge intempestivamente para alterar la percepción del espectador. El

³ Este tema se profundiza en el capítulo cinco.

⁴ Al respecto el **Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje** (1998, ediciones Arrecife) de Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer define a la significancia como la relación de la significación intencional creada por el autor “*con las preocupaciones, los intereses, las maneras de ver, etc. del receptor (Hirsch, 1967). La diversidad de los receptores explicaría así la diversidad de significancias que adquieren las obras, principalmente en sus usos estéticos*”, pp 95-96.

nivel de la **significación** es el de las películas notoriamente simbólicas, por ejemplo aquellas cinematografías nacionales (la japonesa) donde la búsqueda de las raíces y de las esencias prácticamente hacen ilegible el film para otras culturas. Los simbolismos son variados, basta mencionar cómo el Expresionismo Alemán representó el estado de ánimo de la época entre guerras gracias a las figuras triangulares y a la iluminación de la puesta en escena, también se puede decir lo mismo de los filmes psicológicos de Hitchcock, donde las miradas, los impulsos sexuales, la muerte y el arte, alegorizan el funcionamiento de las sociedades posindustriales. Sin embargo, el nivel que nos concierne es el de la **significancia**, el obtuso, por resbaladizo y por ser el primero en conmovernos, pero el último en comprender. Prácticamente aparece en cualquier tipo de filmes, justo cuando **la forma se torna amanerada**, algunas veces exageradamente barroca. **El amaneramiento de la forma reivindica y purifica al cine: no existe el virtuosismo sin la forma manierista** (véase el esquema uno).

Aunque en los tres niveles puede aparecer una forma pura, esto es, sin justificación alguna con el relato o con la ideología del director, es comprensible que en el nivel obtuso el espectador busque desesperadamente un sentido y como está más allá de la cultura, en términos del propio Barthes, sólo lo podemos encontrar en nuestras emociones y pensamientos. En suma, para estudiar la forma cinematográfica como una parte de nuestra sensibilidad se debe reconocer la importancia de los múltiples rostros del potencial tecnológico del cine que aquí proponemos organizarlo en tres macrocategorías analíticas: **la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie**.

Las tres pueden estar subordinadas al relato o ser independientes de éste, lo cierto es que ni las películas clásicas, ni las subjetivas, ni las manieristas escapan a la narrativa, pero tampoco, a cierta independencia de la forma cinematográfica.

Otros dos breves textos de Roland Barthes, abrieron nuevas pistas para dar orden y coherencia a los análisis de los capítulos siguientes, ambos ensayos fueron publicados en 1960⁵, donde se sugiere que para la construcción de una

⁵ Véase: Barthes, Roland (2001). "El problema de la significación en el cine" y "Las unidades traumáticas en el cine, principios de investigación", en **La Torre Eiffel: textos sobre la imagen**. Paidós. Barcelona.

semiología del cine es necesario respetar el siguiente procedimiento: inventariar los significantes, compararlos, agruparlos en oposiciones y articularlos para generar procesos de significación. Esta postura a todas luces estructuralista, nos condujo a inventariar las posibilidades de existencia y combinación de la forma cinematográfica. A pesar de que algunos elementos se definen por oposición a la manera de la lengua (blanco y negro vs. color, sonido vs. silencio), los significantes del cine son heterogéneos y permiten la superposición, de lo que resulta la imposibilidad de querer construir una gramática de este medio, es decir, el pensamiento semiológico barthesiano, tan sólo anima nuestro deseo de ordenar, de trazar un mapa, de las posibles estructuras formales subyacentes del cine, evidenciadas por el análisis textual de los significantes de una película, pero siempre teniendo en cuenta las propias limitantes del estructuralismo.

El inventario completo se halla en los últimos tres esquemas, pero no es nuestra intención agotarlos, pues se tratan de elementos en constante discusión y reelaboración. Por otro lado, cualquier obra de consulta cinematográfica puede introducirnos en las nociones de este gran inventario de la forma y de su potencial en la generación de sentido⁶. Dicho esto, revisemos las tres grandes categorías analíticas:

1. **Puesta en escena** (*mise en scène*). Está conformada por todo lo que aparece frente a la cámara previamente colocado y jerarquizado. Cada elemento puede devenir en signo, en una unidad de sentido. Responde a la pregunta, **¿qué se filma?**, y lo filmado abarca: el diseño del escenario, la iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro o fuera del campo visual (ver esquema dos).
2. **Puesta en cuadro o puesta en cámara** (*mise en shot*). Eisenstein fue el primer teórico en utilizar el término para hablar de las diferencias entre

⁶ Sugerirnos: Beaver, Frank Eugene (1994). **Dictionary of film terms: The Aesthetic Companion to film Analysis**. Twayne Publishers. USA.

Cátala, Joseph Maria (2001). **La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica**. Paidós. España.

Hayward, Susan (1996). **Key concepts in cinema studies**. Routledge. Great Britain.

Monaco, James (2000). **How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia. Language, History, Theory**. Oxford University Press, Third Edition. USA.

Giannetti, Louis (1972). **Understandign Movies**. Prentice-Hall. USA.

otros espectáculos o expresiones artísticas y el cine, principalmente provenientes de la herencia teatral y pictórica. La puesta en cuadro se refiere a los múltiples parámetros de la cámara y el sonido controlados directamente por el director o por un equipo creativo y técnico. Responde a la pregunta, **¿cómo se filma?**, y las decisiones están en función de: la angulación, el emplazamiento de la cámara, la planificación, los movimientos, la óptica, la duración del plano, los soportes de filmación, la composición de la imagen, el sonido no diegético y las manipulaciones sonoras (ver esquema tres).

3. **Puesta en serie** (*montage*). Consiste en la combinación de planos donde el espacio y el tiempo se reestructuran en términos cinematográficos. Se subdivide en dos niveles: el nivel funcional, ya sea relacionado con el relato o independiente de éste, y el nivel estructural, principalmente constituido por los ocho tipos sintagmáticos de Metz. Responde a la pregunta: **¿cómo se ordenan las tomas y las secuencias de la película?** (ver esquema cuatro).

El estudio de estas tres **puestas** nos permite explicar una emoción o un pensamiento suscitado por el cine, más allá de las conjeturas derivadas del relato. Evita que alegoricemos los temas de la película y permite separarnos de cualquier intento de reducir el sentido a comentarios plausibles. En suma, nos permite implicarnos con nosotros mismos mediante la forma cinematográfica para liberarnos de aquello que el film movilizó en nosotros,

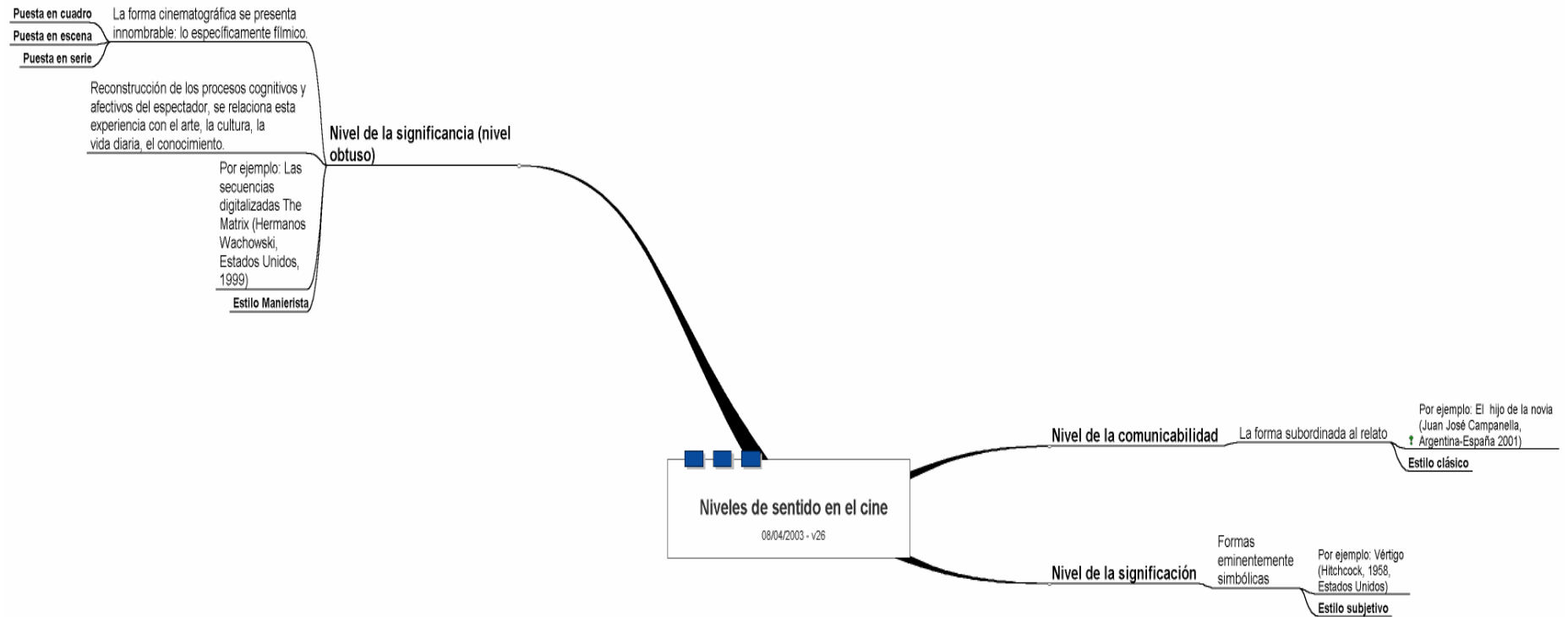
En función de lo anterior, se abre el abanico de las explicaciones de uno de los fenómenos culturales, artísticos y estéticos más importante de las sociedades contemporáneas, según las cuatro caras de la experiencia cinematográfica:

1. La experiencia psicológica nos ayuda a reflexionar sobre las condiciones fisiológicas, ambientales y mentales de la experiencia de ver y escuchar una película.
2. La experiencia del aparato nos permite demostrar cómo el cine es inseparable de su condición técnica, condición no pocas veces codificada, a partir de tres lenguajes: la imagen, el sonido y la sucesión.

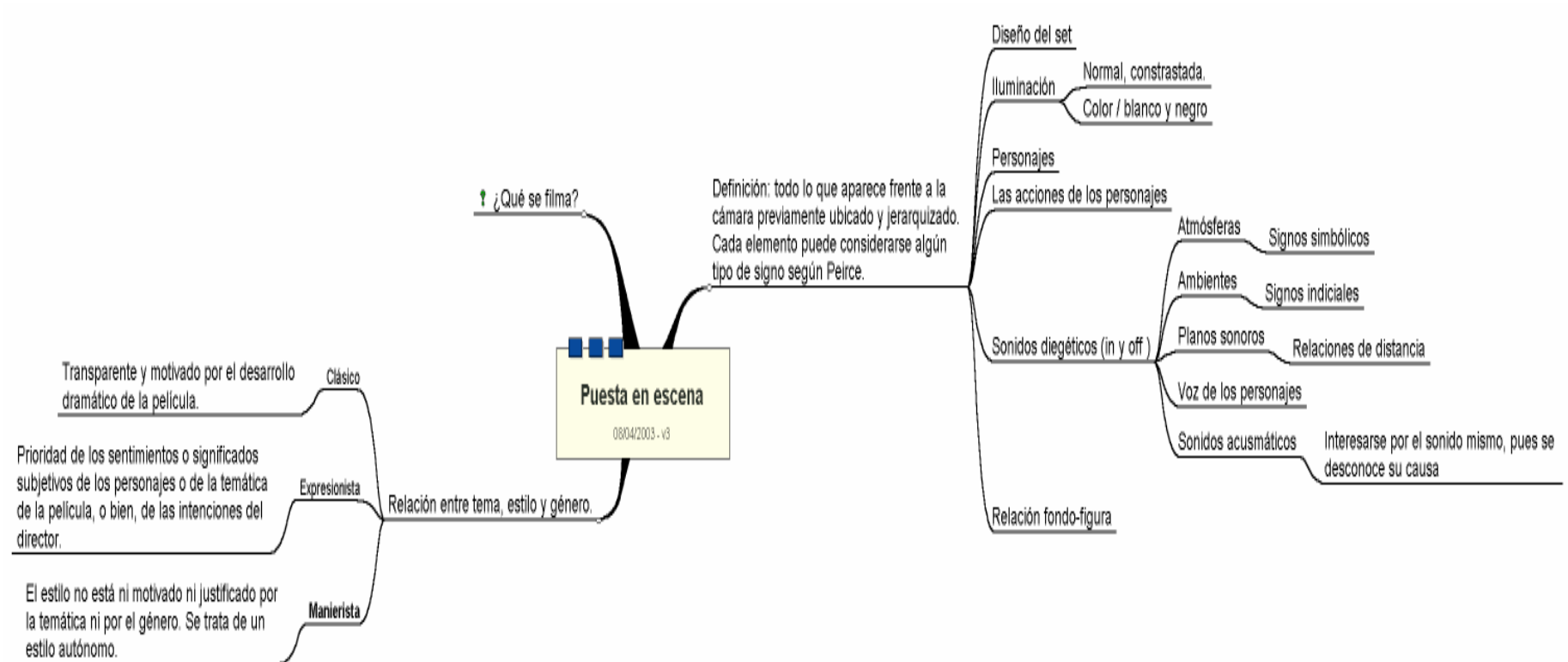
3. La experiencia del pensamiento, pues la forma del film es el alma de un nuevo pensamiento, caracterizado principalmente por ser un razonamiento logopático. El pensamiento cinematográfico es una traslación de movimientos de cámara, de profundidad de campo, de cámara lenta, de enfoques selectivos, de cambios espacio-temporales, dentro de un sistema de sentimientos, de intenciones y de cuestionamientos.
4. La experiencia de la relación porque entre espectador y película se instaura una experiencia íntima, tal vez la realmente importante, la cual se caracteriza por ser personal, intransferible y estar oculta tras un disfraz cinematográfico: un haz de luz, el acorde de la música, un sonido acusmático, la suspensión del movimiento, la granulación de la imagen, la presencia de la cámara lenta.

Ante tal panorama, hay que volver la vista analítica hacia el potencial tecnológico de la forma cinematográfica.

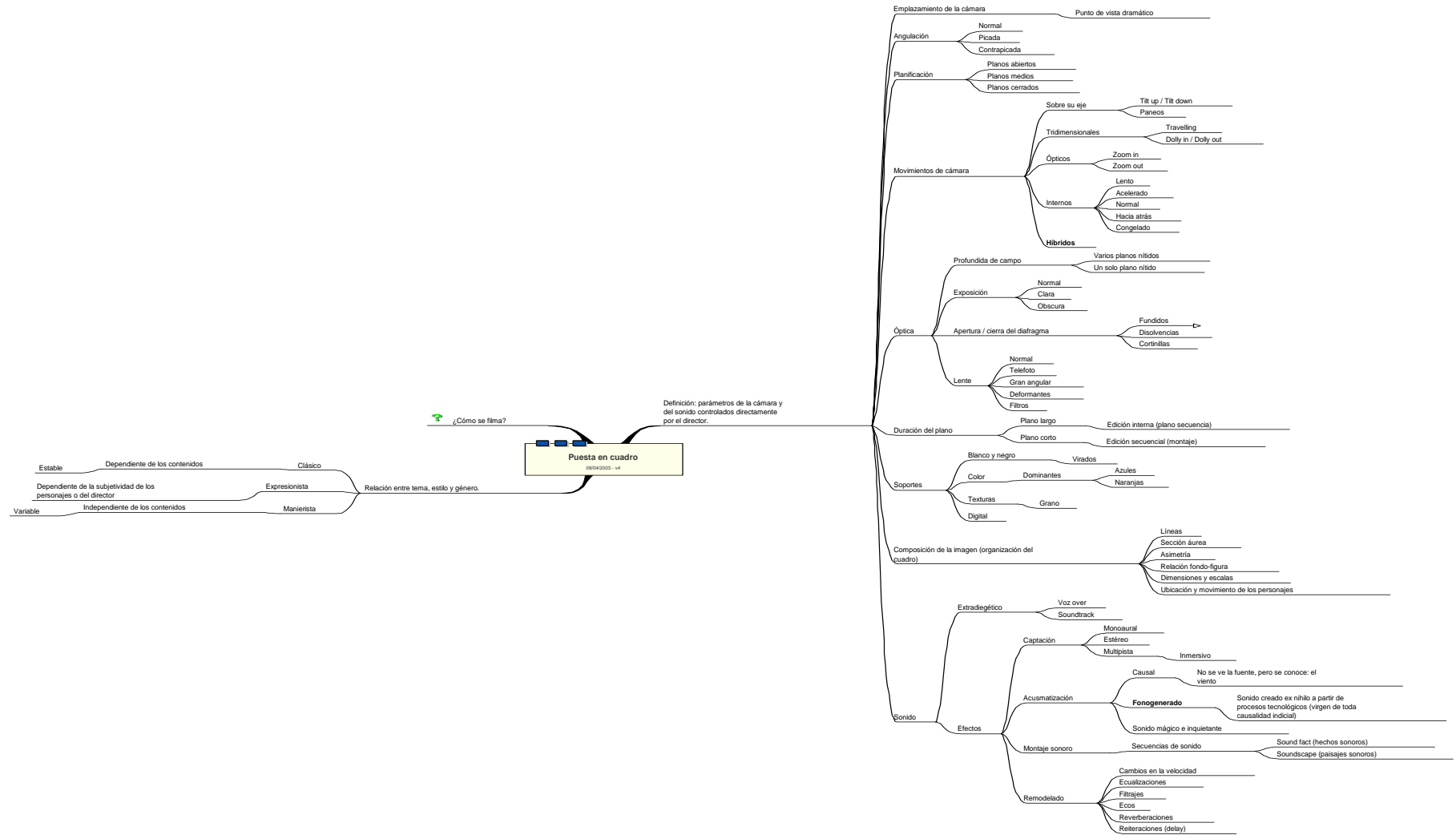
Esquema uno



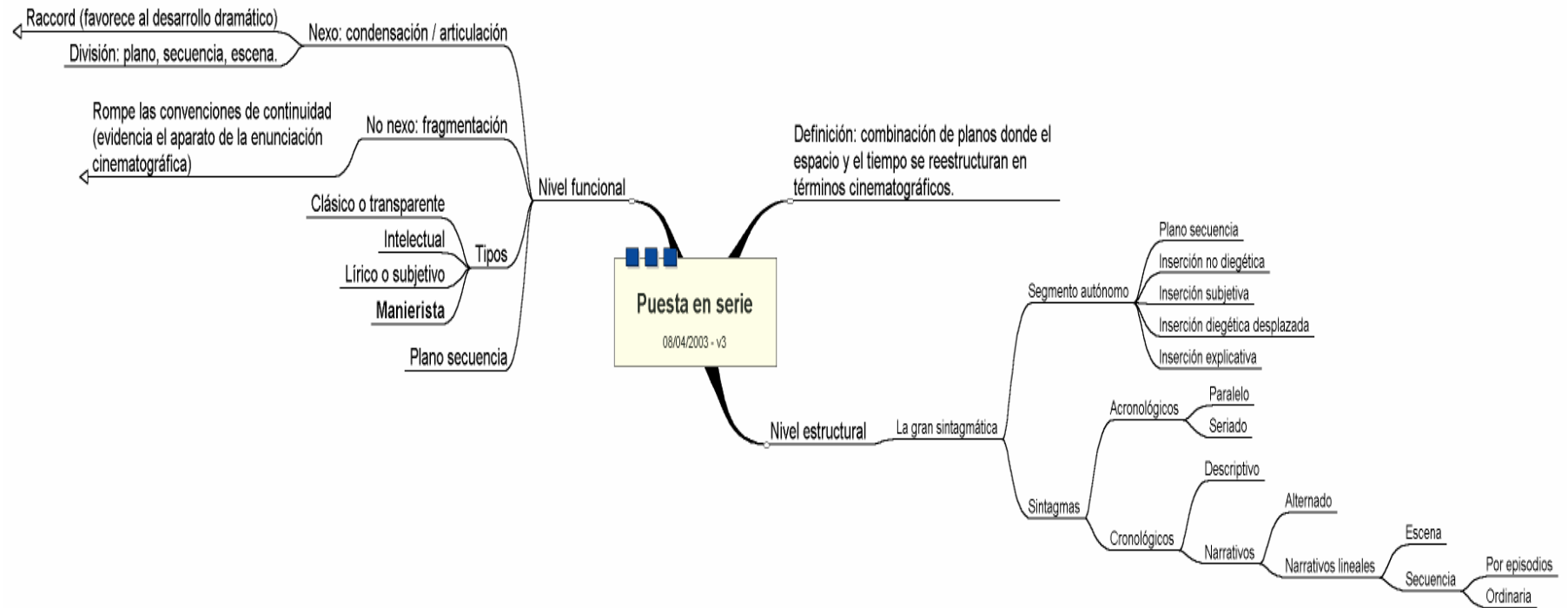
Esquema dos



Esquema tres



Esquema cuatro



1.2.1. Corpus del análisis

Casetti y De Chio definen al análisis cinematográfico como un “conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra los principios de la construcción y el funcionamiento” (Casetti y Di Chio, 1991: 17).

El análisis de una película implica un recorrido de **des** y **re** composición que aumenta el placer cinematográfico debido a otro modo de apropiarnos del cine. Un analista segmenta y estratifica a favor de la construcción de reflexiones más amplias sobre el cine y sus acercamientos teóricos.

En nuestro caso, **se trabajó con fragmentos de películas o ciertos elementos, pues como afirmamos en la introducción, la experiencia estética es tan fugaz e inefable que sólo se reconoce en los detalles mínimos.** Asimismo, este detalle aislado permite focalizar la atención en la forma del cine, en las posibilidades de una nueva sensibilidad motivada por el aparato, de otra manera, es decir, el filme en su conjunto, sólo nos conduciría a alegorizar el relato, a tematizar la película a partir de la historia que cuenta.

La elección de las películas partió de un mismo criterio estrictamente formal: justo ahí donde la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie nos provocó una emoción o un pensamiento, el corpus conservó su coherencia. En el siguiente cuadro global del análisis, se desglosa el corpus en función de los elementos analizados, las categorías formales que se problematizan y el tipo de acercamiento analítico.

Cuadro global del análisis

Película	Macrocategoría	Elementos analizados	Capítulo de la tesis / Descripción del análisis	Problematización en función de la experiencia estética	Ficha técnica / datos importantes
Pulp Fiction Tiempos violento	Puesta en serie	No nexo: fragmentación	Segundo. Análisis de la puesta en serie de todo el film. Otras	Relación entre el funcionamiento de la mente y el cine. Cómo el	Quentin Tarantino, Estados Unidos, 1994. Nace

Película	Macrocategoría	Elementos analizados	Capítulo de la tesis / Descripción del análisis	Problematización en función de la experiencia estética	Ficha técnica / datos importantes
S			categorías analíticas: trama y fábula.	espectador reconstruye la trama de la película para encontrar el sentido fuera de los mecanismos del cine y acercarlo a los de la realidad. Se devela el dispositivo de simulación que convierte a un film en una experiencia de realidad.	en Estados Unidos en 1963. Guión original del mismo Tarantino. Película previa: Perros de reserva.
Memento Amnesia	Puesta en serie	No nexo: fragmentación, soporte.	Segundo. Análisis de la puesta en serie de todo el film. Otras categorías analíticas: trama y fábula.	En este film el mecanismo de fragmentación es mucho más complejo que en Pulp Fiction , aunque con ciertas pistas de inteligibilidad: constantes narrativas, uso del color o del blanco y negro, voz over, Secuencias importantes: primera, nueve y cuarenta y cuatro. Las secuencias de los extremos explican la lógica de estructuración de la película; la nueve a través del diálogo y el encuadre, refuerza la idea	Christopher, Nolan, Estados Unidos, 2000. Nació en 1970 en Inglaterra. Basada en un guión original del hermano del director, Jonathan Nolan.

Película	Macrocategoría	Elementos analizados	Capítulo de la tesis / Descripción del análisis	Problematicación en función de la experiencia estética	Ficha técnica / datos importantes
				de la experiencia estética como una experiencia del recuerdo de detalles muy personales.	
Road to Perdition Camino a la perdición	Puesta en escena y puesta en cuadro	Diseño, iluminación, movimiento de cámara, duración del plano, sonido	Tercero. Tres momentos cinematográficos: muerte en cámara lenta, <i>travelling</i> elíptico, muerte híbrida. Se graficó el ritmo y se compararon las tres secuencias.	Posibilidades del aparato cinematográfico en la creación de nuevas realidades. Las tres secuencias muestran cómo la forma y el estilo son los elementos fundamentales para causar respuestas emotivas en el espectador. La forma se suma al relato para mostrarnos una experiencia estética humanamente impactante mediante recursos cinematográficos.	Sam Mendes, Estados Unidos, 2002. Nació en Inglaterra en 1965. Es un director formado en el teatro. Éste fue su segundo largometraje. Basada en la novela gráfica de Max Allan Collins y Richard Piers Rayner.
Amar te duele	Puesta en escena, puesta en cuadro, puesta en serie.	Acciones de los personajes, duración del plano, soporte, composición de la imagen.	Tercero. Amaneramiento de la puesta en cuadro y de la puesta en serie. Una separación total entre estilo visual y relato. Se aprovechan recursos de la	Si el uso de los elementos cinematográficos es gratuito, exagerado o amanerado, es secundario para el análisis, pues se trata de rescatar el potencial creativo de la	Fernando Sariñana, México, 2002. Nació en México, 1958. Guión original. En el mismo año se estrenó otro film de

Película	Macrocategoría	Elementos analizados	Capítulo de la tesis / Descripción del análisis	Problematización en función de la experiencia estética	Ficha técnica / datos importantes
			industria audiovisual: video-clip y cómic.	máquina cinematográfica en la construcción de mundos que perturben nuestra sensibilidad.	Sariñana Ciudades oscuras.
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain El fabuloso destino de Amélie Poulain	Puesta en cuadro y puesta en serie.	Papel de la cámara, soportes, plano, encuadre, composición de la imagen.	Tercero. Al tratarse de un film que muestra diversos códigos cinematográficos, el análisis da cuenta de las intersecciones código (narrativo, cine de suspenso) y no-código (interpelaciones, metaficción, montaje en cuadro y papel de la cámara).	Cómo el aparato construye la experiencia estética hasta convertirse en un lenguaje que genera ideas y sentimientos. Lo que podría parecer una exageración estilística, se convierte en la emancipación del lenguaje cinematográfico respecto al relato.	Jean-Pierre Jeunet, Francia, 2001. También director de Alien, la resurrección y Delicatessen . Nació en Francia, 1953.
The Matrix Matrix	Puesta en cuadro y puesta en serie.	Movimiento de cámara, soporte y sonido	Tercero. Categoría narrativa: punto de vista, pero vinculado a un elemento formal: la puesta en serie (juego campo-contracampo). Situaciones ópticas y sonoras puras. Rompimiento de la gravedad, velocidad de movimiento. Búsqueda	Mientras que el cine es una máquina de simulación de la experiencia estética, la Matrix es la máquina de simulación de toda experiencia del ser humano: corporal y mental. La máquina estética perturba nuestro mundo, pero la máquina	Andy y Larry Wachowski, Estados Unidos, 1999.

Película	Macrocategoría	Elementos analizados	Capítulo de la tesis / Descripción del análisis	Problematización en función de la experiencia estética	Ficha técnica / datos importantes
			arqueológica para explicar el cuestionamiento que hace la película al carácter de ídolo del cine.	cerebral convierte en realidad nuestros deseos. Las nuevas tecnologías aplicadas al cine sólo confirman su carácter de seguridad, de vínculo con los objetos que captura mediante su dispositivo tecnológico.	
Minority report Sentencia previa	Puesta en serie	Nexo: condensación y articulación	Cuarto. Cuatro clases de puesta en serie: manierista, metamontaje, montaje clásico, montaje alternado.	El pensamiento cinematográfico: la construcción del futuro y el relato clásico autorreferencial. La actividad de construcción de inferencias es compartida tanto por los precogs como por el espectador.	Steven Spielberg, Estados Unidos, 2002. Nació en Estados Unidos en 1946. Basada en una historia de Phillip K. Dick.
2001, A Space Odyssey 2001, una odisea del espacio	Puesta en escena y puesta en cuadro	Angulación, planificación, movimiento de cámara, duración del plano, sonido, transiciones temporales.	Quinto. Descripción detallada de la primera secuencia, El amanecer del hombre. Secuencia metafórica que da cuenta de la paradoja existencia del hombre, sin palabras, explicaciones o	Lo que en un primer momento fue una revelación para el espectador, se convirtió en un verdadero tratado antropológico del origen del hombre.	Stanley Kubrick, Estados Unidos e Inglaterra, 1968. Nació en Nueva York en 1928. La película está basada en un cuento de Arthur Clarke: "The Sentinel",

Película	Macrocategoría	Elementos analizados	Capítulo de la tesis / Descripción del análisis	Problematización en función de la experiencia estética	Ficha técnica / datos importantes
			toma de postura, sólo descripción visual y yuxtaposición de imágenes.		co-guionista de Kubrick. La crítica ya escribía, desde esta película, sobre la capacidad <i>hipnótica</i> de las películas de Kubrick. Muere en 1999 en Inglaterra.
Eye Wide Shut Ojos bien cerrados	Puesta en escena y puesta en cuadro	Diseño del set, iluminación, sonidos diegéticos, movimiento de cámara, duración del plano, sonido extradiegtico	Quinto. Análisis detallado de la secuencia de la mansión. Se estudió el ritmo del montaje, los movimientos de cámara y las acciones de los personajes con la finalidad de comprender cómo la película logra el efecto hipnótico. Se graficó y se comparó el ritmo.	El nivel del sentido obtuso se revela en su condición de disfraz (la máscara), de detalle (el empleo de la puesta en serie y cuadro) y de significantes desplazados (¿es o no una representación teatral?).	Stanley Kubrick, Estados Unidos y Gran Bretaña, 1999. Basado en la novela Traumnovelle de Arthur Schnitzler.

1.2.2. Constantes y diferencias del corpus

Si bien, como ya dijimos, **el cemento que une al corpus es la presencia de una forma cinematográfica virtuosa que condujo a un sentimiento o pensamiento particular**, en los nueve filmes analizados se encontraron otras constantes y diferencias.

- **Nacionalidad de los directores y de las películas.** Es evidente la preferencia por el cine norteamericano, siete de los nueve filmes elegidos. Esto se comprende porque se trata de una industria espectacular, a la búsqueda de nuevas sensaciones corporales y nuevos modos de sorprender al público. Una industria cada vez más dependiente de la computadora, de las imágenes y sonidos sin referente, este sólo hecho obliga a replantearnos los vínculos del cine con la realidad, así como el concepto de verosimilitud, lo que parece creíble pero que no es verdadero. Si bien no podemos dejar de reconocer un exagerado uso de los artificios espectaculares, al mismo tiempo creemos haber demostrado con los análisis, que este tipo de películas invitan al espectador a pensar de manera diferente su papel en el mundo. Los ejemplos son muchos y van desde cuestiones de cómo vivir el futuro hasta la posibilidad de experimentar el vaivén de la mente por recordar, imaginar y focalizar.

Por otro lado, existe un efecto que muy bien se podría llamar *efecto cahiers du cinema*, pues al mismo tiempo que se odia y critica al cine norteamericano porque inunda el mercado internacional y representa una seria amenaza a las cinematografías nacionales, también se reconoce el aporte de ciertos directores al desarrollo de este medio, tal y como lo hizo el grupo de pensadores que se aglutinó alrededor de la famosa revista francesa.

Otro elemento importante, que Kuleshov había ya destacado desde los años veinte, es que el cine norteamericano siempre ha estado preocupado por explotar los recursos formales del arte cinematográfico, más que en respetar manifiestos artísticos o demostrar teorías como las del montaje de choque.

En lo que respecta a la nacionalidad de los directores, también sobresalen los de origen estadounidense, pero el resto están influenciados por la industria hollywoodense. A excepción de Fernando Sariñana, estos directores han trabajado para esa industria, lo que demuestra un hecho

pocas veces reconocido: el cine estadounidense es un cine transnacional y muchas veces plural en temáticas y propuestas formales.

- **Adaptación o idea original.** Para nadie es un secreto que una fuente inagotable y muy recurrente del cine ha sido la adaptación de obras literarias, principalmente cuentos y novelas. De manera tradicional también las tiras cómicas han sido otro punto de partida de películas espectaculares, llenas de efectos especiales que de alguna manera transportan el universo de la caricatura y de la imaginación a una representación visual y sonora muy real. De los nueve filmes aquí seleccionados cinco fueron adaptaciones y cuatro ideas originales. Las adaptaciones provinieron de obras muy diversas: un cómic, dos novelas y dos cuentos de ciencia-ficción. En sí no se puede establecer una constante a partir de estos datos, tan sólo corroborar que la literatura sigue siendo una de las principales fuentes de motivación del cine de ficción y, por ello, los análisis siguen prestándole tanta atención a la narrativa cinematográfica.
- **Año de estreno.** El periodo del corpus es de 34 años, pero esto se debe a la selección de un film de los años sesenta, **2001, A Space Odyssey**. Pero es sólo la excepción, pues los ocho restantes fueron producidos y estrenados en un lapso de ocho años. Esta decisión no fue ocasional, por el contrario, tuvo su origen en un principio de investigación: **estudiar las películas con un criterio regresivo más que histórico, del final al inicio porque se pensó en dar cuenta de la experiencia estética a partir de la experiencia directa con el film.** Películas anteriores hubieran tenido presente su carácter histórico y su importancia coyuntural. Esta decisión también nos permitió trabajar con el menor número posible de interpretaciones existentes y nos abrió un camino de explicación de la forma cinematográfica contemporánea.

Un hallazgo colateral, pero muy importante, fue el hecho de poder caracterizar al cine norteamericano como un cine neo-manierista, donde se explotan con mayor frecuencia los recursos formales en detrimento de un

relato unido y coherente. Pero a la vez, este nuevo manierismo está relacionado a situaciones límite ya en sí mismas impactantes para cualquier ser humano.

- **Premios.** Conforme se eligió el corpus y se inició con el trabajo de documentación y contextualización de las nueve películas, se encontró que todas habían estado nominadas o habían ganado diversos premios en diferentes festivales o muestras. Los premios, si bien no fueron decisivos para la elección, sí nos ayudaron a hallar otra constante: entre nominaciones y premios, todos los filmes aquí elegidos destacaron en las categorías propiamente formales.

Película	Nombre del premio	Lo premiado desde el punto de vista formal
Pulp Fiction	Oscar al mejor guión original. Nominación al Oscar a la mejor edición. Premiado con el Brit Award a la mejor banda sonora.	La estructura del guión de esta película está ligada al trabajo de edición. Como se vio en el análisis, el montaje de la película divide y mezcla tres historias. Asimismo, la banda sonora, proveniente de canciones clásicas de los años cincuenta y sesenta, ha sido una característica de las películas de Tarantino.
Memento	Nominación al Oscar por mejor guión original. Nominación al Oscar por mejor edición. Premio Sierra de Las Vegas Film Critics Society Awards a la mejor edición.	Al igual que la película anterior, Memento se destaca por el trabajo de montaje. Aquí cabría preguntarse si la forma de presentación de la trama influyó en el premio al mejor guión original, pues realmente se trata de una historia con una estructura clásica.
Road to Perdition	Oscar a la mejor fotografía. Nominación al Oscar al mejor sonido. Nominación al Oscar a la mejor edición de sonido.	Dos categorías centrales del análisis de este segundo film del británico Mendes, fueron fundamentales: la composición de la imagen y el sonido. Ambos elementos, así lo demuestran los premios y nominaciones, ayudaron a convertir la experiencia con el film en una situación emotiva memorable.
Amar te duele	Nominación al Ariel por mejor actor. Nominación al Ariel por mejor co-actuación masculina.	Aquí las nominaciones y el premio no corresponden en absoluto con los elementos formales analizados. Sin embargo, hay un dato que conviene rescatar: el premio de MTV lo otorga,

Película	Nombre del premio	Lo premiado desde el punto de vista formal
	MTV-Award como mejor película (premio entregado por el público).	evidentemente, un público juvenil familiarizado con otras expresiones audiovisuales como el video-clip y el cómic. Sin duda el reconocimiento de una puesta en serie, cuadro y escena proveniente de la cultura contemporánea audiovisual, explica el éxito de este film en el público joven.
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain	Nominación al Oscar por mejor dirección de arte. Nominación al Oscar a la mejor fotografía. Nominación al Oscar por mejor sonido. Nominación al Oscar por mejor guión original.	Aquí también es difícil establecer coincidencias con el análisis, pues los elementos premiados corresponden al uso codificado del lenguaje cinematográfico y no a sus rompimientos. No obstante dos nominaciones resaltan: la correspondiente al papel de la cámara en conjunción con la puesta en escena (dirección de arte y fotografía)
The Matrix	Oscar a la mejor edición. Oscar a los mejores efectos de sonido y edición de sonido. Oscar a los mejores efectos visuales. Oscar al mejor sonido.	Es notorio cómo la forma cinematográfica fue revolucionada por este film. Desde los efectos visuales hasta los sonoros muestran un nuevo modo de las cosas. En este caso, la elección corresponde punto por punto con los premios otorgados.
Minority Report	Oscar a la mejor edición de sonido. Nominación a la mejor edición dramática de la American Cinema Editors de Estados Unidos.	La nominación más destacada en Minority Report fue la de los propios editores o montadores de películas. Nosotros propusimos un análisis de la puesta en serie en función de cuatro tipos: manierista, metamontaje, clásico y alternado.
2001, A Space Odyssey	Oscar a los mejores efectos visuales. Nominación al Oscar por la mejor dirección de arte.	La última parte de la película de Kubrick es notoriamente visual, casi alegórica y poética. Sin embargo, nosotros no encontramos en el artificio tecnológico el elemento que movilizó nuestra sensibilidad. Por el contrario, fue gracias a una cámara descriptiva, inmóvil, y a una sencilla yuxtaposición de planos mostrada en la primera secuencia, lo que produjo un pensamiento muy intenso sobre el origen y destino del hombre.
Eye Wide Shut	Premio <i>Filmcritica</i> "Bastone Bianco" Award del Festival de Cine de Venecia.	¿Por qué el último film de Kubrick recibió, sobre todo, nominaciones y premios provenientes de la crítica? Tal vez porque se quería reconocer una

Película	Nombre del premio	Lo premiado desde el punto de vista formal
	Premio Critics Award de French Syndicate of Cinema Critics. Nominación a la mejor fotografía por la Chicago Film Critics Association Awards.	trayectoria artística. Lo cierto es que el film está perfectamente confeccionado y ese refinamiento, quizás, es lo que valoraron los críticos de cine. No pudimos establecer constantes entre los criterios analíticos y los premios.

Aunque algunas de las películas del corpus se destacaron por sus historias, lo cierto es que en todas el criterio formal supera al narrativo. Seguramente, en esta era manierista es necesario construir otras categorías estéticas para evaluar las películas. Ya no basta con los criterios de valoración tradicionales de la crítica, centrados en la coherencia y unidad del relato, así como en la referencia poética a una situación profundamente humana. La forma cinematográfica del cine contemporáneo reclama un lugar, pues no se trata de mero efectismo, sino de visualizaciones del potencial creativo del hombre.

- **Dificultades del análisis.** Si bien las tres macrocategorías y los múltiples elementos formales del cine, nos auxiliaron en el tratamiento individual de cada película, en ocasiones el análisis no avanzaba, se detenía en la descripción exhaustiva y *salir* del análisis se complicaba bastante. No obstante, el vínculo con los cuatro rostros de la experiencia estética, siempre estuvo presente para establecer las relaciones pertinentes entre una experiencia directa con el film y la conceptualización o comprensión de esa experiencia logopática.

Dificultades tradicionales que comúnmente se presentaban en las investigaciones del cine, tales como el acceso a las películas mediante buenos sistemas de clasificación y conservación del material fílmico, o bien, la imposibilidad de congelar el tiempo y el espacio fílmico durante la proyección, no se tuvieron, en primer lugar porque se utilizó como herramienta de apoyo la videocasetera y el DVD, lo cual nos permitió una profunda segmentación de los filmes y, en segundo lugar, porque el corpus

es muy reciente y las películas se consiguieron fácilmente, incluso algunas de ellas se vieron más de una vez directamente en la sala cinematográfica. Sin duda, la mayor dificultad fue la de señalar dónde el film duele para aprender algo de él padeciéndolo. Sin embargo, el propósito de los análisis y de todo el trabajo, nunca fue el de proponer un modelo de una experiencia personal e irrepetible, tampoco el de ejemplificar la sensibilidad del autor, por el contrario, nos limitamos a proponer un camino de pensamiento a favor de la comprensión de nuestras emociones y pensamientos mientras estamos frente a una película.

En suma, consideramos que **el acercamiento analítico no es otra cosa que el arte de saber ver películas sin la falsa oposición entre pensamientos y emociones. El amor a las películas no proviene de un libro, ni de una teoría, ni de una crítica plausible, sino del secreto, de la unión personal, del contacto íntimo del film con su espectador en una sala oscura donde la atención cultivada enriquece la experiencia estética en el cine y donde emergen nuevos niveles de placer de esa experiencia sensible.**