



Fragmento de una carta: sobre el análisis del film¹

Cómo limpiarse las gafas

.....

**Paulino Viota
Santander**

Desde la óptica del profesional del cine –director y crítico simultáneamente–, el autor de este trabajo nos ofrece una visión original y profunda sobre la obra cinematográfica como unidad superior de difícil desciframiento, haciendo sumamente ardua la labor de análisis y de crítica, ya que en este proceso, al tiempo que se fabrica un instrumento para su interpretación, se sustituye la obra por otra obra. Sin duda, una visión sincera y audaz para replantear las funciones del «interpretador» del cine.

... Me preguntas: «¿y tú cómo lo haces?». Creo que lo primero es evitar el ir a una película con el análisis «ya puesto», con esquemas prefijados de antemano. Entre muchos críticos es habitual la tendencia a utilizar en todos los casos los mismos conceptos, los mismos procedimientos de análisis, que así acaban convirtiéndose en un instrumento general, válido para siempre. Creo que esto se produce por comodidad, por pereza intelectual, por falta de exigencia, por rutina; en definitiva, por «profesionalización» (por tener que atender a compromisos profesionales y tener que estar «rindiendo» siempre).

Para mí, las formas del análisis, los conceptos, las ideas que se aplican a la comprensión de un film, debieran pegarse como un guante, como un traje hecho a la medida, al «cuerpo» de esa película, a la materia del film

particular y concreto de que se trate en cada caso. Pero, como es más fácil conocer y aprenderse lo que ya existe, para luego repetirlo, que percibir cosas nuevas, nuevas combinaciones de ideas o nuevas formas, muchos críticos tienden a detenerse en los procedimientos de análisis ya establecidos. Así, tienden, como te digo, a definirlos en sí mismos, independizándolos de su origen, dándoles existencia propia, cuando sólo debieran tenerla con relación a una u otra película concreta. Esos críticos piensan que si un señor ha aplicado determinados conceptos a tal film, ellos bien pueden aplicarlos a tal otro.

Pero los instrumentos del análisis debieran ser como un mapa o un plano, que nos dan una imagen de su objeto exacta y sintética –porque, además, no sólo habría que hablar de análisis, sino también, y mucho, de síntesis–.

Esos instrumentos, por mucho que intenten adaptarse, aplicados a una película o a un autor distintos de aquéllos en los que sí tienen un empleo certero, resultan muchas veces como si se intentara aprovechar un mapa o un plano para, ¡con unos ligeros arreglos!, representar una región o un edificio diferentes.

Esas formas puramente abstractas del análisis, cuya función es ayudar a ver, mostrar el objeto con más claridad de la que el objeto se muestra por sí mismo, esas formas que no debieran tener existencia independiente de aquello a que se refieren, «toman cuerpo», se materializan —como lo haría un ectoplasma, un fantasma—, se hacen «visibles», se ponen delante, velan en vez de iluminar, vuelven opaco lo que debiera ser transparente; se convierten, precisamente, en obstáculos; nos deforman, nos falsifican el film del que se trate.

La forma más simple —verdaderamente una caricatura— de este tipo de «análisis» preconcebido, consiste en que esos caracteres, esos conceptos fijos, sean los que constituyen los componentes —evidentes y convencionales— de una película; tales como el argumento narrativo, la fotografía, el trabajo de los actores, el montaje, el vestuario y los decorados, la música, los diálogos, etc.

Vista así una película, la crítica, o el «análisis», se reduce a pasar revista a ese catálogo fijo; en el mejor de los casos razonando o motivando las conclusiones. Se dice que la fotografía es magnífica; que la narración está forzada, porque abusa del papel del azar, o porque los efectos no corresponden a las causas; que los actores están muy bien o muy mal o unos bien y otros mal; o que dan perfectamente los tipos físicos de sus personajes pero no saben actuar o viceversa; que la ambientación es anacrónica

o, por el contrario, muy ajustada a la época de la acción; que los hechos históricos están o no falseados; o que la interpretación ideológica es progresista o reaccionaria; etc.

Con estos esquemas, u otros más refinados, pero igualmente genéricos, pareciendo que damos cuenta de cualquier película, no damos cuenta de ninguna, sino que convertimos cualquiera de ellas en una idea de película, en una abstracción. Dibujamos un objeto ideal, que en nada se parece al que una película concreta sea.

Estas categorías abstractas y genéricas, que parece que necesariamente se dan en todas las películas, son, en realidad, criterios inoperantes a la hora de apreciar lo que es una película particular y concreta. Por ejemplo, en el cine de Bresson, no se puede hablar de «actores» —él mismo subraya su diferencia con respecto a la idea común de lo que es el actor en un film uti-

lizando la palabra *modelos* para las personas que aparecen en los suyos—; en Buñuel, no es muy relevante referirse a la calidad plástica de la fotografía, ya que él la evitaba muy cuidadosamente, por profundas y elaboradas razones estéticas seguramente fundamentadas en el surrealismo —una vez respondió a un crítico que le preguntaba qué sucedía si las imágenes salían hermosas con un definitivo: «allá ellas»— en Chaplin, no tiene sentido preguntarse por la coherencia de la narración en la mayoría de sus films, pues éstos han sido engendrados de tal manera que no tienen su origen en la narración, con lo que esta categoría convencional, si la aplicamos a ellos, sólo nos producirá perplejidad o nos llevará a las conclusiones más negativas; en la parte final de la obra de Rosellini las categorías dramáticas no juegan ningún papel...

Interpretar es sustituir la obra por otra cosa, por su significación, por su sentido. Para mí, casi siempre es un abuso, porque creo que la interpretación, si se produce, pertenece al ámbito de la relación individual e intransferible que cada espectador debe tener con la obra.



Y así podríamos seguir, marcando diferencias, con todos los cineastas creadores –como con cualquier artista de cualquier arte–. Cada uno de ellos ha inventado un estilo, una forma de ver y de sentir que le pertenece a él solo y que plasma, de manera también propia e intransferible en sus obras.

De lo que se trata, pues, para el crítico, es de buscar, de descubrir o de fabricar, los instrumentos específicos, contruidos de manera diferente en cada caso, que respondan a las necesidades de descripción o de análisis que planteé cada film; que sirvan para trazar el mapa de cada obra.

Remito a las películas y producciones de Eisenstein, al análisis de la sección de la muerte del niño y de su madre en *El acorazado Potemkin*. Recuerdo que se basaba en considerar cada plano como una unidad diferenciada, con valor propio, y en examinar las relaciones entre los planos vistos de esa manera. Trabajamos unos folios con fotografías de todos los planos de la sección cuidadosamente ordenados. De esa forma, con todos los folios delante, podíamos ver todos esos planos *a la vez*. Si nos hubiésemos limitado a proyectar la secuencia, aunque lo hubiéramos hecho una y otra vez, no habríamos podido percibir nunca del todo su organización, su estructura, como pudimos descubrirla en las imágenes de los folios.

En la proyección, cuando vemos un plano, los demás y el orden de sucesión entre ellos, sólo pueden ser un recuerdo, por cercano y preciso que sea. Por el contrario, en los planos reproducidos en los folios, esa sucesión temporal lineal de las imágenes en la pantalla quedaba transformada en una especie de campo con interrelaciones simultáneas. Se hacía posible así la comprensión de las complejas conexiones que Eisenstein había establecido entre esas unidades de construcción, de com-

posición que son, *para él*, cada uno de los planos.

Al disponer esos planos en unas hojas de papel reprodujimos la posición del autor en su mesa de montaje, cuando decidía cómo organizar las imágenes que había filmado. Esa operación nuestra nos permitía comprender cómo actuó la mente del cineasta; nos ayudaba a ver más a fondo la escena. Pero atención: verla «tal y como es».

Porque esa consideración de los planos como una especie de unidades discretas, delimitadas, que definen un conjunto de relaciones, creo que es correcta en esta escena y seguramente en todo el film y muy probablemente en toda la obra de Eisenstein; pero ese mismo criterio no sólo sería inoperante en la obra de otro cineasta, sino que nos llevaría a errores ridículos.

Lo fundamental me parece, por tanto, definir el ámbito de aplicación de cada procedimiento de análisis; buscar y fabricar los más adecuados en función de cuál sea el terreno de estudio que hemos acotado. No servirán, pues, los mismos criterios para analizar una secuencia que quizá la película completa, o que toda la obra de un autor, o la de una «escuela» o tendencia, o la de un país, o un determinado periodo histórico.

Hace poco he visto en televisión *The Passenger. Profesión: reportero*, de Antonioni, y *Mi amigo Ivan Lapshin*, de Alexéi Guerman. En cualquiera de las dos, los planos, vistos uno por uno, son una cosa que no tiene nada en común con lo que acabo de decir sobre Eisenstein. Propiamente, en ambas –y en eso coinciden en principio, aún tratándose de obras de cineastas con estilos muy diferentes– los planos no son unidades (unidades delimitadas y con valor propio, como en Eisenstein). El cambio de plano no tiene en estas películas un

El crítico, cuanto más sabe, cuanto más libre es, cuanto más seguro está de sí, tanto más desaparece, como los propios instrumentos que utiliza, tras la obra que examina.

valor expresivo, o semántico como en Eisenstein. En las dos, ese cambio se produce más bien como una mera necesidad técnica: a partir de un cierto momento se va haciendo difícil complicar más el plano, seguir rodando sin cortar. Y, además, para estos cineastas –en el caso de Antonioni, sólo en esta fase madura de su carrera, porque en sus comienzos no era así– no importa cortar; no le dan valor especial al corte, como hace Eisenstein. Para ambos, el espectador restituye, en su mente, la continuidad entre dos planos. En la película de Antonioni, el cambio de plano se hace también por razones que podríamos denominar de intensificación visual: para que percibamos mejor lo que se nos quiere mostrar; bien sea acercándonos a ello, o alejándonos para verlo en su conjunto; o cambiando el ángulo, el punto de vista, para ponémoslo en relación con otra cosa o para mostrarnos un aspecto que desde el ángulo anterior no se percibía. Pero, en todo caso, ambos cineastas cambian de plano con toda soltura, sin mayores preocupaciones. Se diría que nos quieren dar la sensación, incluso, de que cambian de plano donde no era imprescindible, como si tuvieran la voluntad deliberada de «decirnos algo» también con eso; como si nos quisieran subrayar que lo importante de la película no está en los cambios de plano, en el montaje; que se corta porque es técnicamente inevitable, pero que «no nos fijemos en eso».

¡Imaginemos el destrozo que haría un «analista» empeñado en utilizar en estas películas el instrumento del examen de los planos como unidades constitutivas! Instrumento que

sin embargo es imprescindible para entender la forma del *Potemkin*.

Más aún, esto que es verdad, en *The Passenger*, para las relaciones entre los planos de una misma secuencia, no lo es ya para las relaciones entre las secuencias –entre los escenarios, se podría decir, porque son los lugares los que construyen el film–. Entre las secuencias sí que importa el cambio, el corte, el paso súbito de una a otra, de un escenario a otro. Así que, en este caso, lo que no vale para el examen de los planos sí vale para el de las escenas. Incluso me atrevería a decir –y sigo con el ejemplo, porque me parece que el ejemplo concreto es lo más aclaratorio– que el talento refinado, irónico, muy secreto, de este Antonioni maduro está, precisamente, en esa contradicción: al filmar cada escena con toda sencillez, sin pretensiones «artísticas», sin un juego de los planos muy elaborado, al usar de los cambios de plano, dentro de cada una, casi con tosquedad, el maestro nos hace bajar la guardia; nos presenta algo así como una «superficie» del film anodina, inexpresiva, sin elementos significativos a los que agarrarnos. Quedan de esta manera encubiertos, disimulados, poco sensibles a primera vista,

La interpretación tiene que ver con la medicina: la obra es un síntoma que hay que descifrar. Tiene que ver también con la ley: la interpretación es un informe policial sobre los hechos y las intenciones del autor. El «interpretador» es un chivato que revela lo que el autor escondía; es el fiscal o, en el mejor de los casos, el defensor en un proceso en el que el autor es siempre el acusado.

los cambios de lugar, las vertiginosas elipsis, los «saltos atrás» sin explicaciones, la intrusión de materiales documentales: todo el elaborado juego entre las secuencias que constituye a la película como una estructura muy compleja y original bajo su apariencia de inexpresividad. Antonioni se las arregla para cogernos desprevenidos y esta arquitectura secreta de su película nos «trabaja» con toda su potencia desconcertante, con toda la perplejidad que



lleva dentro. Porque es eso: el desconcierto, la imposibilidad de acabar de comprender —el mundo, la vida, las relaciones humanas; incluso, más profundamente, la propia persona—, el resultado profundo de *The Passenger*. Y este resultado, insólito y difícil en un arte como el cine, en principio tan poco propicio a la introspección, es el logro de esa forma tan aparentemente descuidada como sutil.

¡Y eso no es todo! Al final, el anteúltimo plano de *The Passenger*, es un plano muy largo y muy elaborado, un plano secuencia cuya idea central es, evidentemente, la de «no cortar». Ese plano, pues, donde lo fundamental es que no haya cortes, se opone, él solo, a todo el resto del film, donde no importa mucho cuántos sean los cortes. Ese único plano establece una relación de alteridad con todo lo demás; es como una dimensión nueva y distinta de la película que sólo aparece ahora. Pero es que ese plano nos entrega, precisamente, el «momento de la verdad» de la vida del protagonista. Momento, pues, excepcional, filmado también de manera excepcional; bellísima correspondencia que cierra o, mejor, abre la película de una manera fascinante.

Así que *The Passenger* tiene dentro de sí dos sistemas —o procedimientos, o principios— diferentes. Uno de ellos abarca sólo un plano, pero eso no cambia las cosas. Insisto, pues: el análisis, la forma que tome, debe salir del film.

Claro, la pregunta que se plantea es entonces, ¿cómo acertar, cómo saber que se ha elegido un criterio correcto? Para mí, hay que correr siempre el riesgo de equivocarse; hay que equivocarse. Sólo la práctica nos va haciendo cada vez más flexibles, cada vez más capaces de ver lo que hay en una

obra de arte, en vez de imponerle nuestras ideas. El crítico, cuanto más sabe, cuanto más libre es, cuanto más seguro está de sí, tanto más desaparece, como los propios instrumentos que utiliza, tras la obra que examina. Por el contrario, cuanto más verde está, cuanto más pretende afirmar su personalidad poco elaborada, tanto más pretende que se vea su singularidad de crítico y no la de la obra a la que se refiere. Las películas pasan a ser así meros soportes, pedestales para el perfil de la personalidad del crítico; con lo que todas ellas toman un aire de familia y se nos escamotea lo principal: la maravillosa variedad de las diferencias.

Una cosa más rechazo de una gran parte de la crítica: la obsesión por interpretar.

Para mí, de lo que se trata en una crítica es de describir, de descubrir, de hacer ver, de relacionar en todo caso, de analizar o sintetizar para tener una visión más exacta, o más intensa, del detalle o del conjunto, de la materia o de la estructura; se trata de dibujar un mapa, de fabricar un instrumento útil para la comprensión y también —y esto es muy importante— para la memoria, para la interiorización, en cada uno de los espectadores, de una imagen de la obra certera y capaz de arraigar en nosotros, de permanecer, aunque sea en un olvido aparente, de enriquecer nuestra experiencia vital, nuestros conocimientos. Pero nunca se trata de interpretar.

Interpretar es sustituir la obra por otra cosa, por su significación, por su sentido. Para mí, casi siempre es un abuso, porque creo que la interpretación, si se produce, pertenece



al ámbito de la relación individual e intransferible que cada espectador debe tener con la obra. Todos tenemos una experiencia propia, una historia personal que nos ha creado un mundo simbólico propio y una respuesta particular a cada obra de arte. No quiero decir que no haya también seguramente, símbolos colectivos, arquetipos que tal vez susciten en todos reacciones unánimes. Aquí sí cabría la interpretación; pero aún en ese caso creo que suele ser más bien empobrecedora. Por lo general, la interpretación «normaliza» o normativiza los ecos que la obra podría provocar en nosotros. Es el eterno «quiere decir», que quita la palabra al autor y se la da al crítico; ¡y aún es peor cuando se le pide la interpretación a quien ha hecho también la obra!: «Y usted, ¿qué ha querido decir?»

La interpretación me parece, muchas veces, fruto del narcisismo, de la vanidad del crítico, que quiere mostrar que él es el intermediario privilegiado, el sacerdote, el augur; el único que puede descifrar los signos del «creador», del artista. Quiere ser, además, el poseedor del conocimiento, de la ciencia que posibilita la interpretación. Porque ésta se basa, inevitablemente, en una ciencia distinta del arte en que se inclina el «interpretador», la ciencia

a la luz de la cual se hace la interpretación.

No quiero decir con esto que exclusivamente convenga hablar desde el cine. ¡Todo lo contrario! Es grande mi interés por oír hablar de cine, o de Eisenstein, en concreto, o de una película, desde cualquier perspectiva –científica o artística– que no sea precisamente la del cine. Pero es que lo que distingue al «interpretador» es que no acepta nunca ser uno más. Siempre pretende tener la palabra definitiva. Su ciencia es excluyente: nunca es parte, siempre es todo; siempre lo explica todo.

La interpretación tiene que ver con la medicina: la obra es un síntoma que hay que descifrar. Tiene que ver también con la ley: la interpretación es un informe policial sobre los hechos y las intenciones del autor. El «interpretador» es un chivato que revela lo que el autor escondía; es el fiscal o, en el mejor de los casos, el defensor en un proceso en el que el autor es siempre el acusado. Enfermo o delincuente, el autor es descubierto por la interpretación. Tras ella se me hace difícil no ver la censura o el sanatorio...

Notas

Este artículo se publicó por primera vez en *Quima. Revista de Educación*, 30. Cantabria, octubre de 1991. Agradecemos al autor la autorización para su reedición.

• *Paulino Viota es director y crítico de cine.*