

**¿ESTÉTICA SIN IDEOLOGÍA? CRÍTICA DE LA
POSTURA DE JACQUES AUMONT Y MICHEL
MARIE EN *L'ANALYSE DES FILMS* (1988)**

ALFONSO RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
SEVILLA, ESPAÑA
ALFONSO.M@RODRIGUEZDEAUSTRIA.ES

[HTTP://DX.DOI.ORG/10.5902/2316882X27700](http://dx.doi.org/10.5902/2316882X27700)

¿ESTHETIC SEM IDEOLOGIA? CRÍTICA DA POSIÇÃO DE JACQUES AUMONT E MICHEL MARIE NO LIVRO L'ANALYSE DES FILMS (1988)

Resumo: As proposições da análise de filmes são muitas e variadas, mas entre a diversidade podemos destacar duas tendências principais: um estética e outra ideológica. Embora ambas as perspectivas tendem a nutrir-se mutuamente, existem posições que separam estética da ideologia de forma taxativa. Esta é a posição de Aumont e Marie em *L'analyse des films* (1988), que criticamos neste artigo.

Palavras-chave: Análise de filmes; Ideologia; Jacques Aumont e Michel Marie.

¿ESTÉTICA SIN IDEOLOGÍA? CRÍTICA DE LA POSTURA DE JACQUES AUMONT Y MICHEL MARIE EN L'ANALYSE DES FILMS (1988)

Resumen: Las propuestas de análisis fílmico son muy variadas, aunque entre la diversidad tal vez podamos resaltar dos tendencias principales: una formal-estética y otra ideológica. Si bien ambas perspectivas suelen nutrirse mutuamente, existen posturas que separan taxativamente la estética de la ideología, como la asumida por Aumont y Marie en *L'analyse des films* (1988) que se crítica en este artículo.

Palabras clave: Análisis fílmico; Ideología; Jacques Aumont y Michel Marie.

¿AESTHETICS WITHOUT IDEOLOGY? A CRITIQUE OF THE POSITION ADOPTED BY JACQUES AUMONT & MICHEL MARIE IN L'ANALYSE DES FILMS (1988)

Abstract: There are many forms to analyse a film, but among the diversity we may point out two main trends: the formal-aesthetic approach and the ideological one. The two perspectives tend to nurture and be nurtured mutually, but we also can find claims for a solely aesthetic approach in film analysis. This is the stand adopted by Aumont and Marie in their book *L'analyse des films* (1988), which I criticise in this paper.

Keywords: Film Analysis; Ideology; Jacques Aumont and Michel Marie.

1 INTRODUCCIÓN. ESTÉTICA E IDEOLOGÍA: DOS PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS

Las metodologías utilizadas en el ámbito de los estudios cinematográficos son lógicamente muy diversas, aunque entre la diversidad tal vez podamos resaltar dos polos principales: una formal-estética y otra ideológica. Mientras que la tendencia formal-estética ha cristalizado en lo que actualmente se conoce como análisis fílmico o cinematográfico, la tendencia más ideológica lo ha hecho en los llamados estudios cinematográficos (film studies). Mientras que la primera se centra en el estudio de las películas como obras de arte, la segunda se centra en su estudio como producto cultural, relacionado con su contexto histórico y social.

Mattering has tended to be affirmed in one of two ways: the formal-aesthetic and the social-ideological. The first argues for, or assumes, the importance of film in terms of its intrinsic worth, whereas the latter focuses on film's position as symptom or influence in social processes (DYER, en Hill y Church, 2000: 2).

La tendencia estético-formal puede desdoblarse en el análisis fílmico y la crítica cinematográfica, que añade al análisis los juicios de valor (CASETTI y DI CHIO, 1991: 26). Análisis (fílmico) y crítica (cinematográfica) suelen estar primordialmente asociados a los valores formales y estéticos, reduciendo en ocasiones el impacto social de las obras criticadas a la generación de tales o cuales niveles de disfrute, basados en un mejor o peor dominio de las técnicas creativas propias de cada arte en particular. Desde esta perspectiva, basada en el principio de *Ars Gratia Artis* (el arte por el arte, lema de Metro-Goldwyn-Mayer), es un lugar común separar taxativamente la estética de la ideología, considerando que la buena crítica debe ser aséptica, no contaminada de los prejuicios ideológicos que presumiblemente nublarían la capacidad analítica.

Por el contrario, la tendencia de análisis de corte más ideológico ha crecido sobre el asiento de consideraciones más globales de las películas, como las condiciones de producción o los contextos histórico y cultural en que han sido generadas. Desde esta perspectiva, y en palabras de André Gaudreault y François Jost, “toda narración es un discurso” (1995: 28). Esta tendencia ha tomado cuerpo en lo que el ámbito anglosajón se llama “film studies”, traducido generalmente al castellano como “estudios ci-

nematográficos”, y herederos en cierta medida de los estudios culturales de origen británico que intentaban poner el acento sobre la influencia de la cultura en las sociedades, y que criticaban el uso de la misma con fines “adormecedores” por parte de los poderes políticos y económicos. Al fin y al cabo, se pregunta Richard Dyer: “Hasn't film demonstrably been used to manipulate people to acquiesce in totalitarian regimes? In short, is not film inherently political?” (En Hill y Church, 2000: 6).¹

Aumont y Marie por un lado, y Gaudreault y Jost por el otro, representan los extremos respectivos de las tendencias estético-formal e ideológica, y entre ambas se sitúan el resto de perspectivas. En otras palabras, la mayoría de las propuestas estético-formales de análisis fílmico resaltan, aunque sea de forma tangencial, la necesidad de atender a los presupuestos ideológicos. Y la mayoría de los estudios de tipo ideológico, incluso los de la “línea más dura”, como el marxismo o el estructuralismo, precisan de las herramientas metodológicas del análisis fílmico “puro”: encuadres, angulación, puntos de vista, etc.

Autores como Marcel Martin, Francesco Casetti y Federico Di Chio, Luis Alonso García, Ramón Carmona, Edgar-Hunt, Marland y Rawle, Alexis Racionero, Jesús González Requena, Daniel Marranghello o José Caparrós Lera incluyen consideraciones sobre la importancia de los aspectos ideológicos a la hora de llevar a cabo el análisis cinematográfico. Pondremos como ejemplo de ello los dos textos probablemente más difundidos a nivel internacional

En su libro *Le Langage cinématographique* (1955), Marcel Martin, se sitúa de forma explícita en la perspectiva formal-estética:

El objetivo preciso de este libro es proceder a un recuento metódico y a un estudio detallado de todos los procedimientos expresivos y lingüísticos empleados por el cine: esto, por supues-

¹ De las palabras de Dyer puede derivarse una confusión que es necesario superar, presente en algunos textos dedicados al análisis fílmico o la crítica cinematográfica. Nos referimos a la confusión entre los ámbitos de la política y de la ideología. En otras palabras, a la confusión que supone reducir la ideología a la política, dejándose de analizar ideológicamente el film no político, como si el arte o el puro entretenimiento no estuviesen cargados de ideología, a veces intencionalmente cargados de ideología. Como si gran parte de la narración no fuese discurso. En el caso del cine, la crítica ideológica de este tipo suele centrarse en el estudio académico de figuras históricas como David W. Griffith, Sergei M. Eisenstein o Leni Riefensthal, en el cine realista, en el género documental, en las películas anti-belicistas, o en el denominado cine comprometido.

to, desde un punto de vista antes que nada estético; el mío es siempre el de espectador crítico que juzgará las obras a posteriori (MARTIN, 1992: 24).

Sin embargo, encontramos en el texto aportaciones importantes a lo que podemos llamar la función persuasiva del lenguaje cinematográfico. Los capítulos y apartados más interesantes en este sentido son aquellos en los que el autor trata “la función creadora de la cámara”, las “metáforas y símbolos” y los “enlaces y transiciones”. Pese a su posicionamiento como analista estético, el texto de Marcel es uno de los mejores ejemplos de la necesaria imbricación de las tendencias estética e ideológica.

Por otro lado, Francesco Casetti y Federico Di Chio “se disculpan”, en su libro *Analisi del film* (1990), por no haber tratado con más profundidad las relaciones entre el análisis cinematográfico y la ideología:

Pero la elección de una aproximación textual nos ha permitido también otras ampliaciones de horizonte, que quizás no hemos subrayado lo suficiente, pero que eran intrínsecas a todo cuanto íbamos diciendo (CASSETTI y DI CHIO, 1991: 265).

Se refieren los autores a ampliaciones hacia el horizonte del análisis ideológico.

Finalmente, una característica interna que diferencia las dos tendencias a la hora de llevar a cabo el análisis cinematográfico es la importancia que se le da a la metodología. La razón puede estar en que el análisis y la crítica estética encuentran un asiento más o menos estable en el lenguaje cinematográfico, mientras que los textos dedicados a la crítica cultural y al análisis ideológico suelen basarse en la intuición, la capacidad de asociación y la experiencia analítica de la persona investigadora. Las metodologías de análisis cinematográficos reveladores realizados por autores como Robert B. Ray, Marcela Croce, Celestino Deleyto, Henry Giroux, Jean-Michel Valantin, Douglas Kellner, Michael Ryan, Peter Biskind o Thomas Doherty, suelen quedar con frecuencia implícitamente contenidas.

2 ¿ESTÉTICA SIN IDEOLOGÍA? CRÍTICA DE LA POSTURA DE AUMONT Y MARIE EN *L'ANALYSE DES FILMS* (1988)

Según la conocida distinción entre “cinematográfico” y “fílmico” de Gilbert Cohen-Séat de 1946 (METZ, 1973: 30), el hecho cinematográfico comprende los análisis sociológicos, políticos, ideológicos, económicos, e históricos, mientras que el hecho fílmico se refiere exclusivamente al texto.

En *L'analyse des films*, Aumont y Marie enmarcan su propuesta de metodología exclusivamente en el “hecho fílmico”, sin abrir su campo de análisis al “hecho cinematográfico”:

Debemos destacar de entrada que el tipo de discurso que vamos a estudiar aquí se preocupa ante todo de los films considerados como obras en sí mismas, independientes e infinitamente singulares [...]. Los discursos que abordan el film desde un punto de vista exterior a la obra no tendrán cabida aquí más que de un modo muy accesorio: existe un discurso jurídico, sociológico e incluso psicológico sobre el film, que puede proceder tanto del enfoque empleado como de las ciencias humanas. Nosotros los distinguiremos del análisis del film propiamente dicho.

El análisis del film, en la acepción que vamos a otorgarle a lo largo de esta obra, no es extraño a una problemática de orden estético o lingüístico. El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de un deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, sin olvidar nunca un presupuesto valorizador (2009: 18).

La reducción autoimpuesta de la perspectiva de análisis propuesta por Aumont y Marie parece acarrear consecuencias contradictorias con el logro de sus objetivos básicos. De hecho, la consideración misma de las perspectivas “exteriores a la obra” es ciertamente bastante problemática. Los ejemplos que ponen los autores son tal vez los menos discutibles: los discursos sociológico, jurídico y psicológico. Pero, ¿qué sucede si tomamos en consideración los discursos económico, propagandístico, sobre la censura, o sobre el contexto cultural e histórico? ¿Pueden estos discursos considerarse exteriores a la obra? Nuestra opinión es que no. La censura es una parte constituyente de las películas de Hollywood desde los años 30. Así como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) está profundamente influida por el contexto histórico en que fue creada.

Si el objetivo principal es “que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas”, reducir el análisis a sus elementos fílmicos quizás no sea la mejor idea. De hecho, negar toda atención (aunque sea pequeña) al “hecho cinematográfico” puede resultar, y es muy probable que resulte en una peor comprensión de la obra misma. ¿O es que acaso aislar un objeto de su contexto y de las instancias que han contribuido a su creación y composición no es limitar la comprensión del mismo de forma a veces irreversible?

Robert Ray se expresa sobre la reducción de la que hablamos refiriéndose a ella como el “problema de la articulación” del cine. Sigue en esto a Geoffrey Nowell-Smith:

Even while despairing the possibilities for film history, Nowell-Smith acutely locates the principal roadblock as the “problem of articulation”, by which he means the obvious, but the generally ignored fact that the cinema exists in a dense, shifting network of relationships with other processes or discourses, each with its own history and determinations, each influencing and influenced by others. Specifically, as a technologically dependent, capital-intensive, commercial, collaborative medium regulated by the government and financially linked with mass audiences, the movies find themselves immersed at least in the history of: technology [...], economics [...], competing commercial forms [...], filmmakers [...], other media [...], politics [...], the audience [...] (RAY, 1985: 6).

Aumont y Marie parecen asumir la extendida opinión de que el conocimiento profundo de un producto cultural está reñido con el placer de disfrutarlo, una opinión posiblemente certera en cuanto a los trucos de magia se trata, pero muy lejos de la realidad en el caso del cine.

A pesar de su posicionamiento en una perspectiva de análisis exclusivamente estética, los autores dedican unos párrafos a la ideología, como suele ser habitual en los textos sobre análisis fílmico. En uno de estos párrafos afirman que no niegan el valor del análisis ideológico, aunque no pueden ocultar por su forma de escribir, cargada de connotaciones negativas, la urticaria que les provoca tan sólo mencionar el tema. Si analizamos con detalle el párrafo, parece que Aumont y Marie no sólo niegan el valor del análisis ideológico, también están cerca de negar su pertinencia misma.

Ya hemos recordado (capítulo 1) aquellos debates de los cine-clubs de posguerra en los que la gente se interesaba muy a menudo por un film en función de su supuesto contenido o de una apreciación ideológica de ese contenido (2009: 18).

En la frase “la gente se interesaba muy a menudo por un film en función de su supuesto contenido”, parece que los autores niegan la capacidad intelectual de “la gente” para reconocer el contenido de una película. Quizás fuera interesante preguntarles a Aumont y Marie quién o quiénes tienen, en su opinión, la potestad para decidir cuáles son los contenidos y cuáles los “supuestos contenidos” de una película. Además, ¿acaso interesarse por una película por su contenido ideológico es cometer una estupidez? Enseguida responderán los autores a esta cuestión.

Los autores de este libro, como la mayor parte de los cinéfilos de su generación, recuerdan numerosos debates celebrados, por ejemplo, en torno al juicio ideológico que debía merecer un film americano cualquiera (del tipo: *Misión de audaces*, de John Ford, ¿es un film fascista?) (2009: 18).

Al parecer los debates a los que asistían Aumont y Marie se celebraban en torno “al juicio ideológico que debía merecer un film americano cualquiera”. Resulta difícil de creer que los cineclubs, de postguerra o del cualquier época, hicieran la selección de las películas a debatir Esándose en su país de procedencia, sin importar su “supuesto contenido”. Lo lógico es que, si se buscaba fomentar un debate de tipo ideológico, la selección se hiciera atendiendo a la carga ideológica de las películas. Si lo que se buscaba era fomentar un debate en torno a la forma, lo lógico es que se eligiesen películas con características formales destacables. Claro que sólo Aumont y Marie saben a qué tipo de cineclubs y cineforums asistían. Sigamos en cualquier caso con el párrafo, que como veremos es un buen ejemplo de cómo el subtexto (“el análisis ideológico del cine no es pertinente”) contradice al texto (“el análisis ideológico tiene valor aunque nosotros no lo utilicemos”).

Los argumentos y los “roles” (de la extrema izquierda o la extrema derecha) eran casi siempre los mismos, algo que resulta normal, puesto que el film, en el fondo, no representaba más que un pretexto (2009: 18).

“El film, en el fondo, no representaba más que un pretexto.” ¿Un pretexto para discutir? ¿para ligar? ¿para cooptar nuevos adeptos a un partido política o una ideología? ¿una diversión de radicales de extrema izquierda y extrema derecha que no tenían otra cosa que hacer? Parece que los autores ni siquiera conciben que estos debates pudieran celebrarse con el objetivo de aprender o de alcanzar una mayor comprensión de una película, alumbrando en compañía de otras mentes su dimensión ideológica. O simplemente, se celebraban para debatir aspectos ideológicos de la realidad, y en este caso la película sí que funcionaba como un pretexto. Como un pretexto que tiene la forma de un producto cultural inserto en una realidad determinada, y que es difícil que escape de los condicionantes históricos, ideológicos y económicos del momento y el lugar en que ha sido creado.

No pretendemos, ni mucho menos, negar la validez de todas esas discusiones, que pudieron tener su utilidad aunque no hicieran justicia al film en cuestión (2009: 18).

¿Por qué utilizar el pasado “pudieron tener su utilidad”? ¿Acaso han dejado de hacerse cine-forums? Parece que los autores relegan la pertinencia del análisis ideológico a las oscuras y olvidadas cavernas de los cine-clubs de posguerra.

Por otra parte, ¿en qué consiste “hacer justicia” a una película? Los autores responden a esta pregunta enseguida:

Pero, como ya hemos dicho a propósito de la noción de tema, creemos que el contenido de un film únicamente existe en función de la consideración de lo fílmico. En lo que se refiere a ese “contenido” concreto que es el contenido ideológico de un film, pensamos que se encuentra en el texto -en el texto- y no, por ejemplo, en la historia contada, ni aún menos en las “intenciones” del “autor” (2009: 18).

No podemos estar más en desacuerdo en esta frase: “el contenido de un film únicamente existe en función de la consideración de lo fílmico”. Existen innumerables consideraciones externas a lo fílmico (que entrarían en el campo de lo cinematográfico) que determinan fundamentalmente los contenidos de las películas. Por ejemplo la censura. Los desnudos son

un “no-contenido” en los textos fílmicos de muchos países a lo largo de historia del cine. Si en nuestro análisis no consideramos el “hecho cinematográfico” (las leyes que regulan los contenidos cinematográficos de un determinado país, por ejemplo) es muy probable que no entendamos el texto. Pongamos por caso una de las cientos de películas en las que, después de mantener relaciones sexuales, las mujeres aparecen tapadas por las sábanas hasta los hombros, y los hombres hasta la cintura. Si desconocemos que existe una norma que prohíbe que se vean los pechos de las mujeres, o que existen normas de catalogación de las películas por edades según las partes del cuerpo humano que se muestren, no entenderemos que las escenas íntimas sean rodadas en las películas de una determinada época y lugar una de una forma tan poco realista.

Aumont y Marie ignoran conscientemente la historia mundial de la cinematografía, la censura, los esfuerzos, éxitos y fracasos de los poderes políticos y económicos por hacerse con el control de los contenidos de las películas que luego verían millones de personas. Ignoran también la historia de la publicidad y la de la propaganda, y en fin, de un gran cantidad de elementos que, insistimos, conforman y determinan los contenidos de una película.

Si continuamos analizando el discurso contenido en la frase anteriormente citada, parece que los autores utilizan las comillas para modificar el sentido o los sentidos de la palabra entrecomillada, según una conocida técnica de escritura literaria y periodística.

Las palabras son “contenido”, “intenciones” y “autor”. En el caso de “autor” parece que se niega el sentido unívoco e unipersonal del término, cosa con la que estamos totalmente de acuerdo. Aunque podría venir acompañada de una breve explicación sobre el carácter de creación múltiple que tienen las películas, como hacen por ejemplo Edgar-Hunt, Marland y Rawle (2011).

La intención de los autores al modificar o extrañar el término “intenciones” con el entrecomillado es más difícil de captar. Afirman que el “contenido” ideológico se encuentra en el texto, no en la historia contada ni en las “intenciones” del “autor”. Esto es una obviedad. El contenido ideológico se encuentra en el texto, ¿pero acaso la historia contada y las intenciones del autor (ya sean estéticas o ideológicas) a la hora de plasmarla no son parte del texto? En otras palabras, las intenciones ideológicas del autor pueden en ocasiones determinar la historia contada y el texto. ¿Es

posible analizar, y sobre todo, comprender, *The Green Berets* (John Wayne, 1968) sin atender a las intenciones del “autor”? Parafraseando a los autores, analizar *Green Berets* sin hacer referencia a las intenciones de John Wayne a la hora de rodarla es no “hacer justicia” a la película.

Finalmente, el entrecomillado de “contenido” parece tener una intención de negar al contenido ideológico de una película la entidad misma de contenido.

2.1 ESTÉTICA Y PSICOANÁLISIS

Paradójicamente, a pesar de que Aumont y Marie destierran de su propuesta de análisis fílmico la perspectiva ideológica (una de cuyas partes más importantes es el estudio de la influencia del cine sobre la población), tienen a bien preocuparse por la influencia del cine en el público desde una perspectiva psicoanalítica. A ello dedican un capítulo completo, redactado en un estilo grandilocuente que contrasta radical con el párrafo que acabamos de analizar:

Ahora, a finales de los años 80, el psicoanálisis es -en los estudios literarios y artísticos- el centro, el objeto, el pretexto de debates más intensos que nunca, enfrentado a defensores de un enfoque crítico de los textos de naturaleza tradicional [...] con todos aquellos para quienes el texto, como cualquier otra producción intelectual, está invadido por el deseo del sujeto que lo produce, conservando todas sus huellas y afectando así al sujeto que lo recibe (2009: 226).

Este último enfoque psicoanalítico, que afirma que las películas (textos) están invadidas por el deseo del sujeto que los produce, que conservan sus huellas y que influyen en el público receptor, y que los autores no rebaten en ningún momento (de hecho parecen describirlo con cierta fruición), es sin duda gemelo del enfoque ideológico que afirma que las películas están invadidas por la ideología del sujeto que las produce, que conservan sus huellas y que influyen en el público receptor. Resulta sorprendente que Aumont y Marie rechacen un enfoque que atiende, entre otras cosas, a la ideología del sujeto productor, y a la vez acepten con desmesurado orgullo un enfoque que atiende al “deseo del sujeto” productor.

Modestamente -y sin querer legitimar aquí, de una manera global, el (importantísimo) lugar que ocupa el psicoanálisis en la ac-

tual práctica reflexiva-, querríamos recordar ahora la lógica de su utilización en el campo de los estudios cinematográficos. Como ya hemos señalado, el gran movimiento teórico que empezó a esbozarse desde 1965 partiendo del estructuralismo... (2009: 226).

Desde mi también modesto parecer, la abismal diferencia en el tratamiento de la perspectiva de análisis psicoanalítico con respecto a la perspectiva de análisis ideológico se debe más a los gustos e intereses particulares de los autores que a la esencia misma del objeto de estudio.

Esta perspectiva de análisis fílmico que otorga una importancia tal vez desmesurada al psicoanálisis, cuyo origen datan Aumont y Marie en 1965 y de la cual se declaran exponentes, fue más adelante dejando paso a una hornada de autores que usaron el psicoanálisis en el análisis fílmico de una forma mucho más comedida, integrada en otras perspectivas de análisis.

Although psychoanalytic theory film theory has been subject to many forms of criticism over the past twenty years, it continues to expand both within and outside the academy. This is evident, not only in the work of cultural theorist such as Stuart Hall, but also in the relatively new areas of post-colonialism and queer theory, and in writings on the body. Scholars working in these areas do not use psychoanalytic theory in the totalizing way in which was invoked in the 1970s. Rather, they draw on aspects of psychoanalytic theory to illuminate areas on their own special study. The aim in doing so is often to bring together the social and the psychic (CREED, en Hill y Church, 2000: 85).

3 CONCLUSIONES

No podemos olvidar que el objeto de estudio declarado, el film, es, desde todas las perspectivas, una relación entre la sucesión de imágenes (sonoras o no) y la personas o las personas que las visionan. Así, el psicoanálisis aplicado al cine se centra, según la perspectiva descrita por Aumont y Marie, en el terreno de las funciones estética y expresiva del lenguaje (cuyos contenidos son compartidos por una sociedad, si se quiere, como el inconsciente colectivo de Jung), mientras que el análisis ideológico se mueve además en el terreno de la función fática del lenguaje, y por lo tanto toma esta relación como premisa básica más allá de la mera fruición ante un objeto artístico. La mera existencia de la propaganda y la censura en la narrativa audiovisual prueban la función fática del lenguaje es en muchas

Rev.Cad.Comun. Santa Maria, v.22, n.2, art 6, p.146 de 150, maio/ago.2018

de ocasiones la que modela el discurso, por encima de la función estética a la que se reduce de forma insistente la perspectiva de Aumont y Marie.

Olvidar esta posibilidad y este hecho frecuente en favor de una perspectiva de análisis reducida a los aspectos formales y estéticos es (y volvemos a parafrasear a los autores cuya postura acabamos de criticar) no “hacer justicia” ni al cine en general ni a las películas en particular. Proponemos, en cambio, el desarrollo de una metodología de análisis que privilegie al objeto fílmico sin pretender aislarlo de sus determinaciones históricas y culturales. En palabras de Richard Dyer:

Rather, I want to insist that in particular, the aesthetic and the cultural cannot stand in opposition. The aesthetic dimension of a film never exists floating free of historical and cultural particularity. Equally, the cultural study of film must always understand that it is studying film, which has its own specificity, its own pleasures, its own way of doing things that cannot be reduced to ideological formulations or what people (producers, audiences) think and feel about it. The first cultural fact about film is that it is film. (DYER, en Hill y Church, 2000: 7-8).

REFERENCIAS

ALONSO GARCÍA, Luis. **Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo**. Madrid: Plaza y Valdés, 2009.

AUMONT, Jacques, y MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 2009.

BISKIND, Peter. **Easy Riders. Raging Bulls. How the Sex 'N' Drugs 'N' Rock 'N' Roll generation saver Hollywood**. Londres: Bloomsbury, 1999.

BISKIND, Peter. **Seeing is believing. Or how Hollywood taught us to stop worrying and love the 50s**. Londres: Bloomsbury, 2001.

BISKIND, Peter. **Gods and Monsters. Thirty years of writing on film and culture**. Londres: Bloomsbury, 2005.

CARMONA, Ramón. **Cómo se comenta un texto fílmico**. Madrid: Cátedra, 1993.

CAPARRÓS LERA, José María. Análisis crítico del cine argumental. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, 2, 18, 1997.

CASSETTI, Francesco, y DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1991.

CREED, Barbara. Film and Psychoanalysis. En HILL, John, y CHURCH GIBSON, Pamela (Eds). **Film Studies. Critical Approaches**. Nueva York: Oxford University Press, 2000.

CROCE, Marcela. **El cine infantil de Hollywood**. Málaga: Alfama, 2008.

DELEYTO, Celestino. **Ángeles y demonios: Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood**. Barcelona: Paidós, 2003.

DYER, Richard. Introduction to Film Studies. En HILL, John, y CHURCH GIBSON, Pamela (Eds). **Film Studies. Critical Approaches**. Nueva York, Oxford University Press, 2000.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **El lenguaje cinematográfico**. Barcelona: Parramón, 2011.

GAUDREAU, Andre; JOST, Francois. **El relato cinematográfico. Cine y narratología**. Barcelona: Paidós, 1995.

GIROUX, Henry. **Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme**. Barcelona: Paidós, 2003.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (Comp) (1995): **El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis**. Madrid, Editorial Complutense.

MARRANGHELLO, Daniel. **Análisis Cinematográfico**. San José: Ediciones Cultura Cinematográfica, 1994.

MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. Barcelona: Gedisa, 1992.

METZ, Christian. **Lenguaje y cine**. Barcelona: Planeta, 1973.

NELMES, Jill (2007): **Introduction to Film Studies**. Londres y Nueva York, Routledge.

RACIONERO, Alexis. **El lenguaje cinematográfico**. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. **Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Films**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

VALANTIN, Jean-Michel. **Hollywood, el Pentágono y Washington. Los tres actores de una estrategia global**. Barcelona: Laertes, 2008.

Alfonso Rodríguez de Austria Giménez de Aragón

Doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla, Licenciado en Filosofía y Especialista Universitario en Derechos Humanos y Prácticas Ciudadanas, profesor de la Especialización en Comunicación Audiovisual de la Universidad Centroamericana de Nicaragua.

E-mail: alfonso.m@rodriguezdeaustria.es

RECEBIDO EM: 16/06/2017

ACEITO EM: 16/08/2017