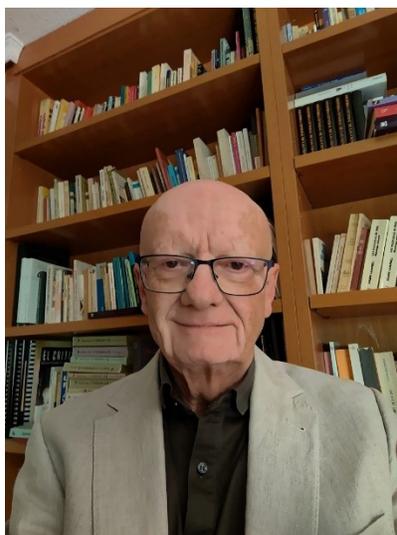


## El análisis cinematográfico como laboratorio del aula. Entrevista con Jesús González Requena

Raúl Roydeen García Aguilar

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD CUAJIMALPA

Jesús González Requena, catedrático del Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, es uno de los académicos más relevantes en el estudio del cine. Sus aportes, como la Teoría del texto<sup>1</sup>, de la imagen y del arte, son sobresalientes y se sustentan en una metodología de análisis que pone en el centro las relaciones entre sentido y sujeto a partir del hecho audiovisual.



Los cruces y tensiones entre la filosofía, el psicoanálisis freudiano, la historia del arte y la semiótica son las bases sobre las que el autor cimienta su pensamiento y construye, con lógica y sensibilidad, en obras como *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad* (1988), *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica* (2002), *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred*

---

<sup>1</sup> Esta teoría concibe al texto “como organizado en tres niveles —semiótico, imaginario y real— y articulado en una dimensión simbólica (González Requena, 2015) En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría

*Hitchcock y Luis Buñuel (2011), El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen (2013/2014).* Además, es fundador de la Asociación Cultural *Trama & Fondo* y de la revista del mismo nombre y en la que se puede rastrear la influencia de su pensamiento.

A finales de mayo de 2023 pude asistir al seminario *Análisis de Textos Audiovisuales* que imparte en la Universidad Complutense y, tras experimentar la agudeza de su lectura y su claridad explicativa, quise enfocar esta entrevista en la didáctica del análisis de textos filmicos practicada por Jesús González Requena, pues supone un oficio que, junto con la metodología de abordaje, las categorías de indagación y el involucramiento personal del analista, propicia la comprensión profunda del filme y la reflexión sobre el análisis como proceso.

El autor concibe la enseñanza del análisis cinematográfico como una práctica colectiva que se lleva a cabo frente al filme, espacio simbólico ante el que el profesor se convierte en guía de intérpretes en formación. La lectura de presencias en las imágenes y de sus relaciones textuales, pero también de las reacciones y el entendimiento de los participantes, convierten el proceso de análisis en un laboratorio del aula.

Esta entrevista es interesante y valiosa para quienes se dediquen a la investigación y enseñanza, pero también para quienes están en formación en campos relacionados con el análisis de textos audiovisuales.

—Jesús, eres un autor que propone teorías sobre el texto, sobre el texto filmico en particular, y que, además, las transmite a través de la enseñanza. ¿Cómo se ha desarrollado tu trayecto didáctico-pedagógico?

—Nunca me he parado a pensar en cómo doy clases. A mí me gusta la docencia. Y empecé pronto en ella. Llevaba ya unos años escribiendo hasta que conseguí entrar en la universidad. Pero, cuando entré, me puse a dar clases... no sé cuáles son los principios. Yo creo que para que una clase funcione hace falta, en primer lugar, como condición básica, la pasión del profesor. Si al profesor no le interesa lo que hace, si no está apasionado por ello, la cosa no funciona. Segunda condición, claro, que sea capaz de transmitir esa pasión, que procure enterarse de dónde está cuando habla. Es el resultado de la experiencia, no sólo dando clases regulares, sino como conferenciante. Muchas veces tú preparas una

conferencia, pero hasta que no estás en el sitio, ves cómo es y ves cómo respira la gente, no termina de estar preparada. Y en la universidad, que es un ámbito más estable, cada año tienes que iniciar una relación nueva con el alumnado.

»Yo, lo que procuro hacer siempre es explicar o enseñar lo que tengo en la cabeza en ese momento, lo que estoy haciendo. Para que funcione bien la clase tienes que estar en ello y lo ideal es transmitir lo que estás investigando, lo que estás estudiando en ese momento. Por eso nunca repito en mis clases. En los últimos años, mis clases están concentradas en *másters*, lo que supone que tienes un poco más de autonomía para estas cosas, estás menos forzado por un programa cerrado como es el de grado. Pero, incluso cuando estaba en grado, procuraba orientar así las clases: cogía una película diferente cada año y dedicaba el curso a analizarla. Estoy convencido de que la relación con el saber, —el estímulo básico del saber— es la pasión por el descubrimiento; quiero decir, la capacidad y la disponibilidad para sorprenderte. Entonces, cuando tú te sorprendes, pues es fácil que puedas transmitir tu sorpresa. En toda clase, para que todo vaya bien, debe estar pasando algo.

—Sobre esa relación entre lo que tú investigas y lo que enseñas, cuando hablamos de los métodos de análisis de texto, siempre tratamos de convencer a los estudiantes de que nuestro método tiene un valor. ¿Cómo se ha reflejado en tu quehacer en el salón de clases?

—Tengo una manera de trabajar que he ido puliendo con los años y que creo que no funciona mal. Mi mayor problema, en la práctica en la universidad, es que siempre me llegan nuevas generaciones de alumnos que casi no tienen ningún tipo de práctica real en análisis textual y sí, en cambio, muchos prejuicios. Mi percepción es que alguien les ha generado mucha manía por ese tipo de actividad, cosa que a mí siempre me ha asombrado porque con una obra de arte es difícil aburrir a la gente.

»En principio, la reacción inevitable con la que te encuentras cuando desarrollas un análisis del tipo del que yo hago es la de una defensa por parte de algunos alumnos que consideran, que —dicen ellos—, interpretas demasiado o sobreinterpretas. Término éste que, por cierto, se usa mal, porque se usa como si designara una interpretación excesiva, cuando, por el contrario, en Freud, la sobreinterpretación significaba que una cosa, con

toda probabilidad, tendría más de un sentido. En mi opinión, la relación artística es una relación inconsciente: el espectador es siempre el sujeto del inconsciente. Entonces, un buen análisis es un análisis que tiene que ser capaz de hacer aflorar, volver consciente, ese proceso inconsciente que provoca en el espectador la obra. Entonces, desde el mismo momento en que el inconsciente está en juego, inevitablemente aparecen defensas de la consciencia con respecto a ciertos contenidos. La defensa más inmediata es de ese tipo.

»Yo, sin embargo, no interpreto nada. Lo que hago es, sencillamente, ver lo que hay. Si deletreas atentamente el contenido de la obra, no hace falta más. Estoy convencido de que la relación de una obra de arte con su espectador es muy semejante a la relación del sueño con el soñante. Por eso, para mí siempre es una referencia de primer orden el trabajo de Freud sobre la interpretación de los sueños. Pero, a la vez, creo que hay una diferencia fundamental entre un análisis y el otro. Una que no afecta tanto al procedimiento mismo de análisis como a sus presupuestos básicos. Cuando analizas un sueño, partes de un contenido, el contenido manifiesto que es lo que recuerdas de lo que has soñado. Y la teoría de Freud sobre la tarea del psicoanalista es hacer emerger el contenido latente que ha quedado desfigurado en forma de ese contenido manifiesto.

»Lo que Freud llama interpretación en su libro, no es, como se la entiende habitualmente, una interpretación subjetiva, sino que consiste en restituir el auténtico contenido latente del sueño. De modo que es un trabajo, en cierto modo, muy objetivado, por más que deba atenderse a las subjetividades puestas en juego. Pero se trata de restituir lo que hay, no de introducir nada nuevo. En mi opinión, la diferencia fundamental entre la obra de arte y el sueño es que lo que la obra de arte nos presenta es lo que equivale, en el sueño, al contenido latente. No es que en relación con ella no haya contenido manifiesto, sino que se manifiesta de manera diferente. Veámoslo en el caso del cine, porque una película se parece más a un sueño que cualquier otra obra de arte. En una película, el contenido manifiesto es lo que de ella recuerda el espectador que la ha visto. Y ese recuerdo, además, se va adulterando y desfigurando a una velocidad pasmosa según pasan las horas, los días, las semanas. Pasados unos meses, el recuerdo es totalmente falsario. Por eso, para mí, es fundamental empezar siempre viendo la película cuando se va a hacer análisis, con independencia de que se la haya visto antes. Entonces, todo está ahí, sólo tienes que leerlo.

—Yo creo que muchos analistas se olvidan, por sus pretensiones académicas, de este valor, que puede resultar obvio, e ignoran que lo primero son las presencias. Por un lado, están aquellos que proponen métodos tipo receta, manuales de análisis cinematográfico que suponen un riesgo y una pérdida por actuar esquemáticamente. Y, por otro lado, están esos otros que ven en la película lo que ellos quieren ver.

—Sí, deberíamos decir: lo que a su consciencia le es más cómodo ver. Muchas veces me he planteado si debía escribir un libro de metodología de análisis, pero es que explicar una metodología de análisis de la obra de arte sin ponerla en práctica se convierte en un pequeño catálogo de abstracciones. Por eso y por las dificultades que plantea el soporte libro para trabajar con imágenes, desarrollé mi página *web* y empecé a publicar mis seminarios.<sup>2</sup> Me parecía que la mejor manera de explicar mi metodología era presentando mis seminarios de análisis. Porque se van explicando los procedimientos en la práctica, contrastándose su utilidad en el análisis de una obra concreta.

»Como te decía antes, lo fundamental es estar dispuesto a sorprenderte, estar dispuesto a encontrar cosas. Y, por tanto, el principal obstáculo a remover en un análisis es lo que crees haber entendido de la obra. Hay que procurar olvidar todo lo que crees haber entendido. Ello supone una distancia, pero no una distancia con la obra, sino contigo mismo; es una distancia con tu consciencia. Pues, inevitablemente, toda obra de arte auténtica moviliza la angustia de su espectador, de su lector. Entonces, evidentemente, esa angustia genera mecanismos de defensa. Por lo tanto, digamos que el principal obstáculo del análisis es la consciencia del analista. Eso que recuerdas una vez que te has protegido de los puntos de quemazón<sup>3</sup> que has experimentado cuando la veías.

---

<sup>2</sup> En el sitio de internet están disponibles libros, artículos y capítulos de libros para su lectura. Además, las grabaciones de los seminarios de Psicoanálisis y Análisis Textual impartidos en la Universidad Complutense de Madrid, disponibles en dicho espacio, son el mejor ejemplo de la práctica docente que el investigador describe en esta entrevista.

<sup>3</sup> Según González Requena (2015), la presencia de lo real en el texto artístico “cobra la forma de un punto de ignición: de una quemadura que focaliza nuestra mirada y carga de intensidad eléctrica los significantes que la rodean. Esa quemadura debe ser, por ello, la mejor guía para el analista que quiere hacerse cargo de la experiencia estética.” Este es un aspecto central en su concepción del texto fílmico como obra de arte y de la distancia que toma con el modelo comunicativo tradicional que implica la transmisión de significados como objetivo central de una película. Como lo explica el autor “... aunque recorremos los signos y sus significaciones, lo que nos importa realmente es constatar cómo estos se manifiestan polarizados y, en ese mismo sentido, ciñen y acotan, rodean y localizan ese punto de ignición que da su intensidad real a nuestra

—Una dificultad, para la escritura de un método, que tú has mencionado en algunos de tus textos, es que cada película es diferente y que proponer un método único nos pone en riesgo de perdernos la riqueza de la expresividad y del sentido de las películas. Sin embargo, y por eso yo quería asistir a tu seminario, para abstraer un método y ver su puesta en práctica, encuentro algunos elementos que podrían ser los mínimos: por supuesto, el deletreo<sup>4</sup>, entendido como esta descripción minuciosa y con los ojos bien abiertos; la interrogación, sobre esas presencias en la imagen, en la escena, en la secuencia.

—El deletreo, partiendo de la suspensión del entendimiento. Porque si entiendes ya no ves más que lo que crees entender. Esto es algo que se explica muy bien, por ejemplo, por lo que sabemos de las técnicas de lectura rápida. Practicar la lectura rápida creo que es un desastre para la humanidad. Sabemos por estudios de psicología cognitiva que la lectura rápida pasa por hacer hipótesis y buscar sólo pequeñas pruebas que las confirmen. Así, uno va a toda velocidad, a la vez que esas hipótesis recubren el texto enmudeciéndolo. Por tanto, hay que hacer todo lo contrario, hay que ir muy despacio. Eso es una cosa que explicaba muy bien Roland Barthes, la idea de la morosidad; al texto hay que acariciarlo, hay que darle su tiempo, tienes que darte a ti mismo tiempo en tu relación con él. Y también, en esa primera fase de deletreo, es fundamental, desde mi punto de vista, anotar todas las sugerencias que van apareciendo y, especialmente, las que te parecen de entrada más descabelladas. O sea, cuando me acostumbré a hacerlo me di cuenta de que, dos o tres días después, parecían muchísimo menos descabelladas. Pero te he interrumpido...

—Está muy bien porque amplías y enriqueces. A lo mejor esa esquematización que hago es una forma de lectura rápida del método que puede hacer que pierda cosas de las que no pude abstraer. Después del deletreo, hay una interrogación sobre esas presencias. Ahí es donde nos quedamos:

---

<sup>4</sup> Es necesario aclarar que el deletreo es mucho más que una descripción minuciosa realizada por un analista (entendido habitualmente como un lector con un objetivo y una pericia), pues implica la necesidad de que el lector del filme se ubique en el lugar de la enunciación del texto que intenta comprender a partir de la aprehensión de las presencias y relaciones. González Requena lo explica de esta manera en *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen* (2013): “Y el lector, a su vez, es aquel que recorre el trayecto trazado —cristalizado— en el texto. Quien deletrea —y, en esa misma medida, repite— el acto de enunciación que en el texto ha quedado cristalizado. Es por eso una confusión identificar la posición del lector con la del enunciatario del texto: porque deletrea el texto, ocupa el lugar mismo del escritor, es decir,

—Bueno, lo que pasa es que no es un después sino un simultáneamente. Si estás dispuesto, si renuncias a entender, es fácil sorprenderte. Hay una frase muy citada de Picasso que dice “yo no busco, sino que encuentro”. Cuando buscas algo eres tú o es tu consciencia la que determina lo que tienes que buscar. Pero tu consciencia te va a engañar. Por tanto, lo que tienes que hacer es deletrear para ver qué hay y estar dispuesto a sorprenderte. Para eso ayuda mucho también el concepto freudiano de atención latente: estar perceptivo de manera abierta y disponible. Lo que supone renunciar a aplicar un molde interpretativo.

»Creo que lo que hace que los alumnos que a lo largo de los años me han llegado con manía al análisis textual, es que les han enseñado un tipo de análisis desenfocado desde el principio. Se encuentra en la mayor parte de los manuales de análisis la idea, el presupuesto, de que un buen análisis es el que establece el significado de la obra. Y, en mi opinión, no se trata para nada de eso. Lo importante en una obra es la experiencia que suscita en su lector o espectador. Entonces, esa experiencia tiene que ver con la significación, pero no es una significación abstracta separada de esa experiencia, sino todo lo contrario. Y, en ese sentido, lo fundamental en el análisis es, en cada momento, prestar atención a las interrogaciones emocionales que va realizando el espectador según va viendo la película.

»Lo ideal, desde luego, es escoger una gran película, punto uno. Punto dos: jamás escoger la que crees que entiendes mejor; este es el error que comete mucha gente en el doctorado: quieren trabajar con la película que creen que entienden mejor, y sucede que con ella se aburren enseguida. Todo lo contrario, tienes que escoger la película que te ha afectado y que te ha desconcertado y de la que sientes que tienes asignaturas pendientes con ella. Esa es la película ideal para trabajar. A continuación, debes volver a verla de la manera más desprejuiciada, colocándote en la posición del espectador normal para dejar que actúe sobre ti en el plano emocional y, luego, de inmediato, empezar el análisis, el deletreo. Pero siempre a partir de la memoria lo más actual posible de esa experiencia emocional, porque esa es la mejor guía con la que cuentas. Eso es lo que traté en su momento de expresar con el término de *punto de ignición*. Esos puntos donde la obra te quema. Con ellos es especialmente importante renunciar a todo movimiento interpretativo. Todo lo contrario, hay que localizarlos, saber dónde están y preguntarse qué hay a su alrededor.Cuál es la constelación que los rodea y conduce hasta allí.

—Otra de las recomendaciones habituales de quienes tratan de enseñar a hacer análisis es anteponer preguntas a las películas. ¿Es mejor dejar que las preguntas aparezcan en él?

—Claro. Es que, además, en toda obra de arte y esto es mucho más patente en las obras de arte de tipo narrativo, novela, cine y demás, la experiencia del espectador normal es la experiencia de una interrogación móvil, emocional, no abstracta, no conceptual. Aunque, evidentemente, cargada de significación. Restituir esa interrogación es ya saber qué está pasando ahí. Ponerse voluntariamente en la posición de ser sorprendido y entonces deletrear.

»Una de las críticas que he recibido de colegas próximos —y esto es gracioso— es que siempre trabajo con la película delante y, plano a plano, congelando la imagen una y otra vez. Me dicen que eso no tendría nada que ver con la película, porque la película “se ve de un tirón”. Esto es como decirle a un químico que no analice el producto, sino que se lo beba a ver qué le pasa.

»Lo evidente: analizar es segmentar e ir elemento por elemento, si no, no hay análisis. Mi percepción es que los que me hacen esta objeción, y son muchos, tienen pavor a confrontar su discurso sobre la película con la película misma. Procuran deshacerse de ella, no sea que venga a desmentir sus análisis.

—¿Asumir que el texto es un objeto totalmente clausurado es también clausurar la experiencia?

—Todo texto es un texto clausurado. Lo que no puedes es clausurar tu propia experiencia.

De hecho, cada vez que vuelves a una determinada obra, aunque el texto es el mismo, tú eres diferente y esas diferencias tuyas van a influir en tu aproximación a ella. Eso te puede facilitar ver unos u otros de sus aspectos, pero lo que importa es lo que hay en ella.

»¿En qué se diferencia una buena película de una mala? En una buena te ha pasado algo, y es eso que te ha pasado lo que merece la pena estudiar. En una mala película no te sucede nada, con independencia de que puedas salir entusiasmado porque la película ya ha satisfecho tu lado narcisista. Esto es lo que suele pasarles a los que hacen análisis ideológico: buscan las películas en las que encuentran en espejo su propia ideología —o la

enemiga, tanto da— y se sienten héroes afirmándola —o denunciándola—. Son conductas muy ingenuas.

—Buscan la confirmación de sus propias creencias, no van más allá de la hipótesis, porque su trabajo no implica el pensamiento, sino la aceptación.

—Claro. Es la posición más improductiva de todas.

—Además del deletreo y de estas preguntas basadas en la propia experiencia, de las que hay que conservar las más descabelladas, vamos a encontrar, también en las presencias de la película, puntos de anclaje que nos permitan hacer un análisis riguroso: lo que supone ser conscientes de lo que hay y de las relaciones de esas presencias con otros textos o con otros elementos del mismo texto.

—Claro, inevitablemente, tienes que ver con qué se conecta eso en cualquier otro lugar del texto y en cualquier otro lugar de la cultura. Cualquier referencia. Muchas veces es muy útil usar otro texto como *revelador*, en un sentido químico. Si lo pones en contacto con el que estás analizando, suceden cosas, se iluminan y hacen más visibles ciertas cosas.

»De alguna manera, un buen análisis es, por una parte, la toma de consciencia de lo que a ti mismo te ha pasado cuando veías la película, de los mecanismos que han actuado, pero es, simultáneamente, una toma de consciencia de los mecanismos que han actuado en el artista en cuestión, en el cineasta. Porque, a fin de cuentas, lo que encuentras en la obra es el resultado de elecciones que él ha hecho y que, en cuanto que han afectado, tienen mucho que ver contigo.

»También muchas veces puede ser útil prestar atención a la biografía del cineasta, siempre con la necesaria salvaguarda. Es un error querer explicar las películas a partir de las declaraciones de los artistas y ello no sólo porque los artistas muchas veces mienten, sino sobre todo porque el proceso creativo es en gran medida, en sí mismo, inconsciente. No debe olvidarse que lo que justifica el interés en la obra es la obra misma, no el artista. Ahora bien, si tienes clara la idea de que la verdad del artista está en su obra y no en sus declaraciones, sus declaraciones siempre resultan interesantes, incluso cuando miente. Un principio básico del pensamiento freudiano dice que los seres humanos son incapaces de

ocultar nada; de una o de otra manera, siempre dicen la verdad, con independencia de que tengan consciencia de que lo están diciendo.

»Eso sí, en el análisis de los textos clásicos —llamo clásico a un tipo de relato que ha sido determinante en la historia de Occidente y que está básicamente estructurado sobre moldes edípicos: el relato, el proceso de constitución de un héroe que realiza determinadas tareas, cuyos actos son densos de sentido, etcétera— puedes prescindir con más facilidad de lo que dice el autor, tanto como del estudio de sus otras obras, de su biografía, etcétera. En el caso de la vanguardia, en cambio, siempre he encontrado más útil prestar atención a esos textos suplementarios, entre otras cosas porque lo propio de las vanguardias, o de eso que se ha dado en llamar el *cine de autor*, es que son obras que están muy vinculadas al desgarramiento inmediato del sujeto y están, en ese sentido, distantes de esas grandes obras que, como las clásicas, funcionaban sobre relatos canónicos. Esos relatos, los relatos clásicos, en buena medida son lo que más se aproxima en nuestra cultura contemporánea a los mitos en los que se reconoce una colectividad.

»Quizás sea una percepción un poco esquemática, pero —para mí— las grandes obras de vanguardia pueden ser tan ricas, tan poderosas estéticamente como las grandes obras clásicas; pero son más bien crónicas de la experiencia de un fracaso simbólico, mientras que los grandes relatos clásicos son relatos que mantienen vivo un orden simbólico en el que se reconoce una comunidad. Esto es lo que explica también que las obras de vanguardia sean más difíciles o más distantes para los grandes públicos, aunque, contra lo que suele pensarse, no siempre es así. Baste pensar en el caso del expresionismo alemán, que fue a la vez vanguardia histórica y que, rompiendo el tópico, fue un cine de masas. Ahora bien, eso sucedía en un momento de quiebra radical en la cultura occidental; en un contexto, por cierto, muy parecido al actual, en el que el estado del arte, como el de la cultura en general, es de un desasosiego extremo, una vez que han entrado en crisis los grandes relatos de referencia.

—Jesús, lo siguiente a lo mejor es más una provocación que una buena pregunta... ¿a qué tipo de conclusiones puede llegar un buen análisis fílmico?

—A saber qué sucede allí. A tomar consciencia de eso, de la experiencia emocional que has vivido cuando has visto una película. Y esto es lo que hace mucho más interesante analizar una obra de arte que analizar a un neurótico, dado que el suyo es un discurso idiolectal,

que sólo sirve para él mismo. En cambio, un artista hace un discurso que sirve para muchos. Por lo tanto, lo que tú encuentres ahí tiene mucho que ver con lo que les pasa a los demás.

»Siempre he concebido mis seminarios como laboratorios de análisis, donde la presencia de los estudiantes o asistentes es fundamental por el modo en que reaccionan ante lo que escuchan. Ahí suceden cosas y eso es muy productivo. Ese laboratorio es, en cierto modo, una *academia del texto*. La cara más inmediatamente práctica de la teoría del texto que concibo. Una academia del texto es un seminario de gente que está trabajando en un análisis. Aquí puede formularse una guía fundamental y es que, si el análisis está bien orientado, el interés de los que participan en él va en aumento. Si empiezan a aburrirse es que el análisis está desorientado.

»Otra cosa es que en un momento dado algunos asistentes hagan una reacción agresiva. Eso puede ser productivo porque puedes estar tocando defensas que te ayudan incluso a avanzar. En cualquier caso, obviamente, no es que el análisis haga mejor la obra de lo que es, pero lo que sí hace el análisis, si es bueno, es que aflore a la conciencia la experiencia emocional que se ha vivido a escala inconsciente. Cuando eso aflora en la conciencia se vive con más intensidad.

—Hay mucha gente interesada en hacer análisis cinematográfico e incluso en dedicarse a eso. Qué les puedes decir sobre el valor, para el análisis, de que el analista se encuentre, se identifique, se refleje en el texto que analiza. Para la transmisión del análisis, porque el análisis también es una práctica textual.

—Si trabajamos en las condiciones de esa *academia del texto* de la que te hablaba, no sólo es tu subjetividad o tu experiencia personal la que se moviliza, sino la de todos los que están ahí. Entonces, tú oyes lo que dices a través de cómo lo oyen los otros, y eso es una guía poderosa. En cualquier caso, recuerda que la consigna número uno es sólo analizar un texto que te afecte profundamente, de modo que el análisis se atraviesa con tu propia experiencia y, por eso, analizar una obra es, en cierto modo, analizarte a ti mismo.

»Los de *subjetividad* y *objetividad* son términos que habitualmente manejamos mal, creemos que lo subjetivo es lo erróneo, lo que es sólo de cada uno, y lo objetivo sería lo

opuesto. Pero no es así, los procesos subjetivos tienen mucho de colectivos y, sobre todo, son objetivables.

»La primera guía del análisis es tu propia experiencia del texto. Todo lo que tiene que ver con los puntos de quemadura del texto. Eso siempre es objetivable. En el campo del análisis de las obras de arte podemos probar el funcionamiento de mecanismos inconscientes, precisamente, porque tenemos la obra. La obra es pública, y si trabajamos con datos del artista, son datos que él ha hecho públicos o que se han hecho públicos detrás de su muerte. Todo eso son huellas de la subjetividad. La obra y los datos biográficos son huellas de la subjetividad de alguien, pero no por eso dejan de ser datos objetivos. Es decir, en el texto la subjetividad se hace objetiva, se encuentra cristalizada.

—¿Por qué es valioso para nosotros que se realicen y publiquen análisis que parten de esta subjetividad objetivable?

—Por lo mismo que es valiosa la cultura en general. El ideal no es: yo hago un análisis y luego lo comunico. Inevitablemente esto lo tienes que hacer cuando das una conferencia o un seminario breve. Pero yo, básicamente, lo que hago es iniciar un análisis en directo con la gente que está ahí. De hecho, casi toda mi vida he escogido la película que iba a analizar ese año, a uno o dos días de comenzar el curso, ¿sabes?, al principio me daba miedo que el análisis no pudiera avanzar, pero enseguida me di cuenta de que, si se trataba de una película que me había gustado lo suficiente, estaba convencido, de una manera totalmente intuitiva, que el análisis iba a ser un éxito. Y así lo era. El asunto es que es mucho más rico ese proceso cuando lo haces con gente que está ahí, aunque no digan nada, muchas veces las sesiones más productivas se perciben no por las aportaciones activas de participantes, sino por un silencio tan denso que casi puede tocarse. Cuando se produce ese silencio es que está sucediendo algo. O sea que la gente está ahí conectada, que eso está resonando. Bueno, eso es útil para todos y para aumentar la consciencia de sí del ser humano: eso es la cultura. Si el arte es en sí mismo algo valioso, pues... enriquecer las formas de aproximación a él es también algo valioso.

»Es una lástima que, en nuestro entorno universitario actual, cada vez hay menos espacio para esto. Siempre he pensado que hacer una tesis sobre una película o sobre una novela es un proceso formativo para el que la hace. Un proceso de enriquecimiento tanto teórico

  
 **REVISTA MEXICANA DE COMUNICACIÓN**

EXPERIENCIAS Y ESCENARIOS DE LA ENSEÑANZA Y FORMACIÓN Y  
COMUNICACIÓN

---

ISSN 2683-2631 / NO. 151-152 / ENERO-DICIEMBRE 2023 / ENTREVISTA

---

como estético. Pero también un proceso de maduración personal: es pensar tu propia experiencia.