

La complicada fenomenología del metatexto cinematográfico

Imanol Zumalde Arregi

Universidad del País Vasco

Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

imanol.zumalde@ehu.es

Data de recepció: 30/9/2008

Data d'acceptació: 23/3/2009

Resumen

El llamado séptimo arte produce ingentes derivaciones metatextuales, textos que se refieren al cine y/o a las películas de muy diversas maneras. Las páginas que siguen pretenden poner cierto orden en ese abigarrado archipiélago discursivo en el que conviven la crítica de películas, la teoría cinematográfica, la historiografía del cine y el análisis fílmico. Y lo hacen poniendo el énfasis en las diferencias que median entre la crítica y el análisis, discursos de tono, perspectiva, metodología, amplitud de miras y factura manifiestamente divergentes que pese a toda evidencia constituyen una misma cosa para el despistado cinéfilo de a pie.

Palabras clave: cine, fílmico, crítica, análisis, historiografía, teoría, metatextualidad.

Abstract. *The Complicated Phenomenology of Film Metatext*

From its very beginnings, cinema has produced an impressive body of literature covering every possible aspect of the art of film. The following pages try to put some order to this complex archipelago of criticism, theory, historiography and analysis of film. This is done by emphasizing the differences that separate criticism and analysis and such divergent aspects as essays on tone, point of view, methodology, scope and origin of film (although the average film goer does not usually make these distinctions).

Key words: cinema, film, criticism, historiography, theory, metatextuality.

Sumario

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. Hacia una cartografía posible de la metatextualidad cinematográfica | 4. Crítica <i>vs.</i> análisis |
| 2. Las particularidades de la historiografía del cine | 5. La teoría entra en liza |
| 3. La curiosa idiosincrasia de la crítica cinematográfica | Bibliografía |

1. Hacia una cartografía posible de la metatextualidad cinematográfica

De lo mucho que debemos a Gérard Genette no es lo menor que haya puesto orden y criterio balizando el vastísimo terreno que cubre ese fenómeno, variado y diverso donde los haya, que él denomina *transtextualidad* o trascendencia textual del texto; léase «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». Su seminal *Palimpsestos*¹ se ocupa directamente de la *hipertextualidad*, una de sus más prolifas manifestaciones; pero echa a andar señalando los otros cuatro tipos de relaciones transtextuales que deja en el tintero, entre los que se cuenta el que me interesa destacar: la *metatextualidad*, o lo que es lo mismo, «la relación —generalmente denominada “comentario”— que une un texto a otro texto que habla de él». Un poco más adelante Genette añade que «la metatextualidad es por excelencia la relación crítica» y deja a un lado el asunto no sin advertir que:

Naturalmente, se ha estudiado mucho (metametatexto) ciertos metatextos críticos, y la historia de la crítica como género, pero no estoy seguro de que se haya considerado con toda la atención que merece el hecho mismo y el estatuto de la relación metatextual. Esta tarea debe desarrollarse en el futuro².

Recojamos, pues, el guante lanzado por Genette y centremos el foco en el llamado séptimo arte, porque si cierto es que el fenómeno de la metatextualidad afecta por igual a todas las disciplinas artísticas, no lo es menos que en el abigarrado ámbito del cine incorpora matices, claroscuros y peculiaridades de subido interés que nos permitirán observar el fenómeno desde una perspectiva heurísticamente rentable.

No debería serlo, pero la de «crítica cinematográfica» es una denominación o etiqueta polisémica, ambigua y, en consecuencia, desencadenante de algunos equívocos que por muy inofensivos que sean no dejan de llamar la atención. De hecho, hoy en día se llama crítico de cine a quien enuncia su juicio mediático acerca de las películas de reciente estreno en las salas y video-clubs o se pronuncia a salto de mata sobre los filmes repescados por las distintas ventanas televisivas; pero también se considera crítico a quienes se toman su debido tiempo para escrutar sosegadamente los vericuetos temático-formales de los textos fílmicos, así como al que se ocupa de dilucidar desde un prisma historiográfico y/o teórico la evolución del cinematógrafo en sus diversas vertientes; a saber, económica, sociológica, ideológica, estética, etc. En fin, que por costumbre, inercia, pereza o mala fe el crítico cinematográfico, el analista fílmico, el historiador y el teórico del cine comparten en promiscuo amontonamiento el mismo cajón de sastre para despiste de la cinefilia.

Estos inocentes deslices etimológicos se derivan mayormente del hecho de que estas disciplinas, aún siendo ontológicamente autónomas, son limítrofes y comparten, hasta rozarse en un intercambio a veces fructífero, espacios comu-

1. GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

2. GENETTE, G. *Op. cit.*, p. 13.

nes; así como por influjo de las versátiles rutinas de trabajo de los escritores sobre cine que ahora ejercen de críticos y poco después lo hacen sin solución de continuidad como analistas, teóricos e/o historiadores con el mismo desparpajo y análogas herramientas de trabajo.

Totum revolutum que se agrava a consecuencia de la transversalidad epistemológica inherente a este archipiélago heurístico puesto que no es concebible crítico solvente al que le sean ajenos los rudimentos del análisis fílmico o carezca de fundados conocimientos de historia y teoría del cine, de la misma manera que no existe analista puro o inasequible que haga oídos sordos a la lectura crítica e historiográfica padecida por el filme que coloca en su mesa de disección, como tampoco es posible abordaje historiográfico sensato que no atienda a la manera en la que los discursos fílmicos dicen lo que dicen o se deje en el tintero la recepción crítica de la que fueron objeto el día de su estreno.

Es por ello que una de las maneras de tomar el pulso a la crítica cinematográfica consista en mirar hacia los lados, dado que las oscilaciones que padece periódicamente el análisis fílmico al calor de las diatribas teóricas (y hoy en día vivimos bajo la férula de los *Cultural Studies*, radiación a su vez tardía y crepuscular de la deconstrucción pujante en los años ochenta), así como los hallazgos de la historiografía del cine terminan tarde o temprano condicionando la vara de medir de los críticos y demás plumíferos del séptimo arte que se fajan en el día a día de los estrenos fílmicos.

Cierto es que determinados escritores de cine, entre los que no por azar se cuentan algunos esenciales, han situado con plena conciencia su campo de actuación en ese espacio intercostal a caballo entre historiografía de las formas cinematográficas, la teoría del cine y el análisis fílmico: por ejemplo, no hay que ir muy lejos, puesto que se encuentran entre la inestimable producción teórica que desarrolló en paralelo a su filmografía³, para dar con los más perspicaces análisis que han propiciado las películas de Sergei M. Eisenstein (y hablamos, probablemente, del cineasta más, que no mejor, estudiado de todos los tiempos); lo que no obsta para que el supremo valor intrínseco de estos pormenorizados (auto)escrutinios formales alcance su verdadera dimensión con el fermento de esos otros escritos que también dio a la imprenta (valga

3. El 12 de mayo de 1928, pasados dos meses desde el estreno de *Octubre* y en plena gestación ya de *Generalnaia Linia/Staroe i novoe* (*La línea general/Lo viejo y lo nuevo*, 1929), Eisenstein fue nombrado profesor de la GTK o Escuela Técnica de Cinematografía del Estado. En el año 1933 publicó en la revista *Sovetskoe Kino* la primera versión de su «Programa de enseñanza de la teoría y de la técnica de la realización», cuya versión definitiva apareció tres años más tarde en *Iskousstvo Kino*. El 17 de enero de 1937 fue nombrado profesor de la «Facultad de puesta en escena de la VGIK», y en 1939 logra el título de doctor en Ciencias Artísticas. En resumidas cuentas, durante 14 años (los que van de 1932 a 1946, año en el que el 1 de marzo sufrió una grave crisis cardíaca) la enseñanza de cine parece ser, pese a las diversas interrupciones, la actividad mayoritaria de Eisenstein. Amén de lugar de formación para futuros profesionales del medio, sus clases funcionaron a modo de laboratorio de reflexión teórico-práctica como atestiguan los apuntes que Vladimir Nijny tomó *in situ* y publicó en forma de libro. Disponemos de una vieja versión castellana: Nijny, V.; EISENSTEIN, S. M. (1964). *Lecciones de cine con Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral.

el caso antológico de «Dickens, Griffith y nosotros»⁴), donde los problemas estilísticos nucleares de su cine (aquellos íntimamente involucrados con un uso *revolucionario*, y entiéndase el término incluso en su sentido político, del montaje) son evaluados en su debida perspectiva teórico-histórica⁵. Y qué decir del virtuosismo normativo de André Bazin, que eleva esa *epistemología combinada* al cubo toda vez que en su prodigiosa pluma se dan cita el crítico perspicaz que ve crecer la hierba⁶ y el historiador del derrotero estético del cine que, apoyado en minuciosos análisis de las formas filmicas, establece clarividentes conexiones entre ciertos avances técnicos (películas más sensibles, mejoras en la óptica que posibilitan mayor profundidad de campo, diafragmas más versátiles...) y cambios sustanciales en el ámbito de la puesta en escena tendentes a minimizar el uso del montaje; firmes argumentos historiográficos que se retroalimentaron con sus canónicas propuestas doctrinales a propósito de la *ontología de la imagen fotoquímica*, hito incontestable de la teoría del cine⁷.

Pero la ingente literatura cinematográfica demuestra sin lugar a dudas que la habilidad combinatoria y la capacidad para interfecundar distintos enfoques teóricos exhibido por estos maestros es un bien muy escaso (más excepcional, me atrevería a decir, que las buenas películas). Así que no caerá en saco roto que hagamos un pequeño esfuerzo por parcelar y poner cierto orden en ese espacio colindante y comunal que comparten la crítica, el análisis, la teoría y la historiografía del cine, maniobra que sólo llegará a buen puerto a condición de que consigamos adjudicar con cierta diligencia a cada cual lo suyo.

2. Las particularidades de la historiografía del cine

Empecemos por la historiografía del cine, la disciplina de perfil epistemológico más inequívoco y que menor índice de fricción presenta con las demás. Como salta a la vista, es una de las ramas de la historia del arte, subdivisión a su vez del tronco central de la ciencia histórica. De ésta toma la metodología de trabajo (primordialmente todo lo referido a la fase de estudio de campo o recogida de datos —léase tarea de hemerografía, etc.— así como a la de escrutinio e interpretación de los mismos), sus presupuestos fundacionales (la con-

4. EISENSTEIN, S. M. (1970). «Dickens, Griffith y nosotros». *Reflexiones de un cineasta*. Madrid: Artiach, p. 180-236.
5. El argumento tutor es impecable: si al capitalismo le corresponde una plástica del montaje afín o en consonancia con las contradicciones de la lucha de clases —léase el montaje paralelo ejemplificado en David W. Griffith—, la sociedad comunista surgida de la superación de todos los antagonismos viene de la mano de nuevas formas *dialécticas* de montaje de las que dan fe su praxis filmica y la de sus correligionarios soviéticos.
6. Nos referimos, sin lugar a dudas, al zahorí filmico mejor dotado para avizorar lo sustancial en la ganga de todos los días que ha contado la crítica de cine como atestiguan, por ejemplo, sus crónicas de las películas tempranas de Robert Bresson y Jacques Tati perfectamente opacas para la mayoría en aquellos días o sus escritos a propósito de la primera oleada filmica de lo que luego se conocería como neorrealismo italiano y que, a primerísima hora, él denominó escuela italiana de la liberación.
7. BAZIN, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, p. 13-20.

ciencia de que los acontecimientos no preexisten a la lectura que se haga de ellos) y la disposición narrativa o diacrónica de sus resultados.

Pero amén de unos protocolos de actuación heurística considerablemente dispares, la escisión respecto a la crítica y el análisis se deriva del hecho de que el interés de la historiografía no se centra en los textos fílmicos propiamente dichos, sino en una suerte de narratividad subyacente a los mismos que el historiador pretende sacar a la luz con su pesquisa. En otras palabras, la finalidad de la historiografía del cine estriba en explicar una lógica causal de orden superior mediante una serie de rastros o huellas del pasado cinematográfico entre las que, en estatuto de paridad con otros muchos vestigios de toda índole, se encuentran las películas.

Como el cinematográfico es un fenómeno poliédrico y heterogéneo donde los haya, esa suerte de causalidad implícita (también) en las películas hacia la que el historiador dirige sus armas metodológicas puede ser de muy diversa naturaleza: amén de los abordajes más rutinarios que no van más allá de la glosa historizada de las edades del invento, son legión los historiadores apercebidos de que el negocio del cine es una actividad eminentemente económica que han cifrado sus esfuerzos en describir el surgimiento, desarrollo y transformación de los sucesivos modelos de producción de películas (es el caso modélico de las dos secciones firmadas por Janet Staiger en *El cine clásico de Hollywood*, encomiable trabajo escrito junto a David Bordwell y Kristin Thompson)⁸; otros muchos han abordado los filmes en tanto que reflejo cifrado del momento sociohistórico en el que surgen (no se me ocurre, pese a sus peligrosas generalizaciones, mejor ejemplo que el clásico *De Caligari a Hitler* de Sigfried Kracauer)⁹; no escasean tampoco quienes sopesan las películas con la vista puesta en la evolución estética de las formas fílmicas (pongamos como botón de muestra *El tragaluz del infinito*, pesquisa casi filológica que Noël Burch realizó acerca del cine de los primeros años)¹⁰, etc. La variedad y casuística es, insisto, muy amplia y llega hasta el retruécano de la historiografía de las teorías cinematográficas (Dudley Andrew¹¹, Francesco Casetti¹², Robert Stam¹³, o Jacques Aumont¹⁴, se cuentan entre el sinnúmero de estudiosos que han publicado compilaciones de esta naturaleza en las que, por razones obvias, los filmes particulares quedan *fuera de foco*) o, rizando el rizo, al punto de no retorno

8. STAIGER, J. (1997). «El modo de producción de Hollywood hasta 1930» y «El modo de producción de Hollywood, 1930-1960». BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, p. 97-168 y 347-377.
9. KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
10. BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
11. ANDREW, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.
12. CASETTI, F. (1994). *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
13. STAM, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
14. AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.

de la metahistoriografía del cine (Juan Delgado Casado¹⁵ y, aunque esté feo decirlo, yo mismo¹⁶, hemos hecho, con manifiestas divergencias de toda índole, nuestros pinitos en lo que hace referencia a la lectura histórica de la que ha sido objeto el cine hispano).

Como quiera que sea, la ciencia histórica aplicada al cine en sus diversas manifestaciones marca distancias respecto a las otras disciplinas colindantes a consecuencia de esa suerte de *mirada más allá* que atraviesa las películas sin detenerse en ellas dejándolas al margen del pie de página en sus recapitulaciones narrativas. La crítica y el análisis, por contra, son discursos ensimismados en las películas, si bien postulan dos maneras muy diferenciadas de poner el filme en primer término. Atendámoslas sin más dilación.

3. La curiosa idiosincrasia de la crítica cinematográfica

A diferencia de la historiografía y el análisis filmico, disciplinas que desenvueltas mayoritariamente al arrimo de la cátedra en el perímetro universitario viven a merced de discusiones teóricas de largo alcance, la crítica cinematográfica es una actividad palpitante, pegada al orden del día, que se solventa en caliente (a la estela, valga la expresión, de la puesta de largo comercial de la película de marras) y a bote pronto (plasmado en textos de media o corta extensión, a veces telegráficos) sin grandes apoyaturas metodológicas ni aparato teórico. Porque, para decirlo de una vez, la crítica posee una labor muy precisa que, amén de aportar información general acerca de las películas, consiste en señalar y valorar los filmes que el espectador debería ver. Es por ello que antes de cualquier otra eventualidad la crítica lleva a cabo una tarea de zapa, debe elegir lo interesante o valioso entre la morralla de lo accesorio, separar el grano de la paja, limpiar la hojarasca y desbrozar el terreno con objeto de que el espectador ahorre tiempo (y dinero) en su consumo cinematográfico.

La crítica, en definitiva, expone un juicio de valor más o menos razonado sobre la calidad estética o artística, pero también moral o ética, de determinada película (un *dictamen pericial de carácter artístico* afirma perifrásticamente Laurent Jullier)¹⁷, con vistas a facilitar al espectador una *hoja de ruta* o itinerario modélico que le permita desenvolverse con criterio selectivo y cierta *garantía de goce* en el marasmo de una oferta audiovisual materialmente inabarcable. Toda vez que, dicho en tono bíblico, *La mies es mucha, y el tiempo escaso*, al crítico compete dilucidar al ciudadano medio aquellas pautas que le posibiliten maximizar en términos de satisfacción el tiempo que dedica al consumo cinematográfico¹⁸.

15. DELGADO CASADO, J. (1993). *La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*. Madrid: Arco/libros.
16. ZUMALDE, I. (2005). «Asignatura pendiente. Pequeño brevariario de la historiografía del cine español». CASTRO DE PAZ, J. L.; PÉREZ PERUCHA, J.; ZUNZUNEGUI, S. (dirs.). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, p. 420-486.
17. JULLIER, L. (2006). *¿Qué es una buena película?*. Barcelona: Paidós, p. 18.
18. Harold Bloom, legislador de obviedades de abusivo éxito, lo expone a su peculiar manera a propósito de la vigencia del canon en la crítica literaria: «Poseemos el canon porque somos

En la medida en que se trata de un veredicto de expertos imparciales (aunque de todo hay en la viña del señor tanto en lo que hace a lo de «experto» cuanto en lo tocante a su presunta autonomía de criterio), la crítica es la antítesis de la publicidad, otra de las metástasis discursivas del cine, y en no pocos casos (aquellos en los que contradice las «falsas» bondades del producto puestas, con exclusivo afán de lucro, de relieve por la productora) se erige en su némesis. Quiere decirse que la crítica es (así debe serlo) una actividad personal e intransferible sujeta exclusivamente al criterio y a las veleidades del gusto del abajo firmante. Es, si se prefiere, un discurso autárquico y autosuficiente, que discurre al margen de la coyuntura comercial (por mencionar de algún modo el totalitarismo de las *majors* imperante en el cine de nuestros días) y que, a pesar de que de ciento en viento el criterio de todos los agentes en liza coincide como en un eclipse, discurre al margen tanto del gusto del público mayoritario instigado por la publicidad, cuanto de los profesionales del cine que viven mayoritariamente agraviados por unos críticos tras quienes ven, con razón, la sombra del cineasta frustrado (George Steiner¹⁹ habla de «la sombra del eunuco»).

El crítico, en suma, sale a la palestra de la opinión pública (lo que quiere decir que su *target* o público objetivo es mucho más amplio y generalista que el del historiador y el analista filmico) arrogándose el papel de implacable *fiscal del buen gusto*. Pero, ¿quién le da vela en este entierro?, ¿de qué autoridad se inviste este fiscal?, ¿qué tipo de leyes invoca a la hora de emitir sus edictos?, ¿en qué consisten, si puede saberse, sus patrones de peritación?, ¿cuál es su vara de medir?

Es evidente que los *profesionales del juicio del gusto*, como denomina Laurent Jullier a los críticos cinematográficos, manejan métodos de evaluación artística cuando menos débiles. El propio Jullier, en una aproximación modélica a estas cuestiones²⁰, los extracta en seis, a cada cual más voluble y antojadizo: el éxito de la película, su valía técnica, su carácter edificante, su poder emocionante, su originalidad y su coherencia. Harold Bloom²¹ ha sido quien, en estos tiempos de impugnación multiculturalista, ha invocado con mayor ahínco la *doxa* o el canon como salvaguarda de la ecuanimidad del juicio del gusto en literatura; pero si algo caracteriza a la crítica de cine es precisamente su apología del *contracanon* y la heterodoxia dada su secular pensión a ensalzar ciertas pelí-

mortales y nuestro tiempo es limitado. Cada día nuestra vida se acorta y hay más cosas que leer... si fuéramos literalmente inmortales, o si nuestra vida doblara su duración hasta alcanzar ciento cuarenta años, podríamos abandonar toda discusión acerca de los cánones. Pero sólo poseemos un intervalo y a continuación dejamos de ocupar nuestro lugar en el mundo; y no me parece que la responsabilidad del crítico literario sea llenar el intervalo con malos textos en nombre de cualquier justicia social.» (*El canon occidental*. Barcelona: Anagrama).

19. STEINER, G. (1994). «La cultura y lo humano». *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, p. 17-27.

20. JULLIER, L. (2006). *Op. cit.*

21. BLOOM, H. (1995). *Op. cit.*

culas que, para aborrecimiento u olímpico desdén del público mayoritario, contravienen lo establecido mediante nuevas vías de expresión²². Así pues, ante la fragilidad manifiesta (cuando no inexistencia o carencia congénita) del instrumental de medición de la calidad artística de las películas ¿dónde recae, por defecto, el peso de la prueba del fulminante dictamen de la crítica?

Me temo que, aunque provoque cierto vértigo reconocerlo, la *razón crítica* descansa prioritariamente sobre la credibilidad del interfecto, sobre la confianza que sus veredictos precedentes le han granjeado entre unos interlocutores que, por las más peregrinas razones habida cuenta que los caminos que desembocan en el *crédito del crítico de cabecera* son tan procelosos como los que conducen a Dios, lo consideran una *persona de buen gusto* depositaria de un sexto sentido (la imagen del zahorí citada anteriormente a propósito de Bazin no es gratuita) que le faculta para discernir con antelación *aquello que les debe gustar*. Lo que nos revela que el juego de la crítica es, limpio de polvo y paja, un acto de fe apto sólo para catecúmenos.

4. Crítica vs. análisis

En este extremo estriba el nudo gordiano de la crítica y el factor discordante que permite trazar una bisectriz (aunque para este asunto no cabe una topografía precisa) que le disocia del análisis fílmico, discurso aledaño, casi siamés, que se ocupa del mismo objeto (la película) pero, como vengo diciendo, con un protocolo de actuación diametralmente opuesto. Porque, para empezar, el analista fílmico no emite un juicio o veredicto sobre la valía estética de una película (sobre su capacidad de producir gozo), sino que la desmenuza quirúrgicamente con el propósito de dilucidar *cómo dice lo que dice*. A este respecto, el analista está más próximo del filólogo o del historiador, a los que *a priori* les interesa indiscriminadamente toda suerte de texto fílmico con independencia de su cotización en el mercado de valores estético (indicador, dicho sea entre paréntesis, coyuntural e indeciso donde los haya). Porque la legitimidad epistemológica (lo que antes denominaba el *peso de la prueba*) del análisis fílmico reside en su metodología, en el instrumental y en las técnicas de exploración; en un lugar, en cualquier caso, externo al artefacto fílmico pese a que su misión estriba paradójicamente en sacar a la luz la lógica que subyace en sus peculiares mecanismos de significación. Si el crítico actúa sobre el texto como un chamán investido de ciencia infusa, el analista opera el discurso como un cirujano pertrechado de un utillaje conceptual y unas técnicas concretas que le permiten auscultar los mecanismos internos de funcionamiento de ese organismo.

22. Valga de ejemplo límite el del número 14 (julio-agosto de 2008) de *Cahiers du Cinéma/España* de elocuente título «Cine invisible», que en su sección estrella, Gran Angular, repara en las películas «que no tienen acceso a las salas españolas y que, por no tener, ni siquiera tienen distribución en nuestro país». Este rastreo concluye con un «Diccionario de (In)visibles», nada menos que cincuenta títulos en los que osifica todo un canon alternativo al de los circuitos comerciales.

En el análisis, por consiguiente, no hay espacio (no debería haberlo) para el impresionismo, la subjetividad y la opinión singular, piedras angulares del discurso crítico a los que el analista contraponen el rigor metodológico, la fidelidad empírica y la verificación experimental constitutivas del conocimiento científico. En lo que atañe a su horizonte posible, el análisis fílmico²³ (*discurso del Ser* que emplea una determinada metodología para poner al descubierto la *inmanencia* de un artefacto estético) es la inversión perfecta de la crítica (*discurso del Parecer* que se apoya en la contingencia del gusto personal para exponer una conjetura).

Esto no quiere decir, ni por asomo, que el análisis fílmico sea una actividad rutinaria, mecánica e infalible que se desarrolla impávida al margen de las capacidades de un analista sometido, cual autómatas u operarios en la cadena de montaje, a los dictados de hierro del método. El análisis fílmico también es, a su manera, un enunciado en primera persona, el discurso de una *voz* donde vibra el timbre de una sensibilidad particular e intransferible, el sedimento, en suma, de una pericia y destreza irrepetibles. Hay cirujanos más hábiles que otros en el manejo del bisturí, como hay negligentes que pese a los avances de la ciencia médica y a las prestaciones de las modernas técnicas quirúrgicas convierten la mesa de operaciones en una carnicería. Hay, en fin, facultativos fílmicos con una capacidad de diagnóstico semejante a la del televisivo doctor House, y torpes sin remedio que desprestigian con su supina incompetencia la disciplina del análisis fílmico.

Las posibilidades del éxito de la pertinencia del análisis son tan variables porque la discrecionalidad o el margen de elección del analista es considerable y atañe a los fundamentos de su escrutinio. Un análisis estudia un objeto (un filme o varios) valiéndose de determinados instrumentos, y al analista compete elegir uno(s) y otros. No hablamos de elecciones autónomas, sino de una secuencia de decisiones interdependientes y sobrevenidas: así es, cuando focaliza su mirada en una película (y a este respecto tiene potestad absoluta a diferencia de la crítica cuyo *corpus* viene prefijado por la actualidad de los estrenos, de ahí que abunden los análisis de viejas películas) el analista no elige tanto *un objeto* concreto, cuanto *un(os) problema(s) que en él trasluce(n)*. En otras palabras, el *corpus* del análisis fílmico es, dicho en singular, el sincretismo entre un determinado objeto (una película) y un enfoque (lo que el analista *pretende saber* sobre esa película). Elecciones de base que vienen (deberían venir) de la mano de una tercera que las completa: la que atañe al instrumento (léase herramienta metodológica y conceptual) que le permita acceder con garantías a lo que quiere saber acerca de ese corpus.

Una película (como cualquier otro discurso) es un pozo semántico sin fondo; el objeto del análisis fílmico, muy al contrario, es un *scollo intelectual*

23. Siempre que no se lleve a la práctica según lo predicado por la deconstrucción y todos sus sucedáneos que entienden el ejercicio del análisis como un acto de sabotaje perpetrado por un cazador furtivo que se opone al orden semántico del discurso postulando lecturas estrambóticas no previstas por el texto.

singular que cobra virtualidad en una configuración precisa de imágenes y sonidos cuando es explorada con el prisma conceptual de una metodología. Convendría no olvidarlo, sobre todo en este tiempo en el que en nombre del análisis fílmico abunda el tocomochó de los *abordajes picaflor* que, en un ejercicio cercano al *turmix metodológico*, pasan sin ton ni son de un aspecto a otro de los filmes sin entrar a concretar ninguno, ni detenerse a elucidar los vínculos que se establecen entre los mismos. El análisis fílmico, o es parcial o no es nada (inteligible).

El análisis supone, en definitiva, una intervención fría, reflexiva y pausada inasequible a la inmediatez y la urgencia consustanciales a la crítica. Hablamos de una reflexión destilada con su debido tiempo que propone una hipótesis sobre el funcionamiento de los mecanismos internos de un filme. Esa hipótesis, como sugieren Jacques Aumont y Michel Marie²⁴, debe tener *coherencia interna* (ha de asentarse sobre un razonamiento que avance progresivamente y sin contradicciones), poseer *fidelidad empírica* (sus aserciones deben venir avaladas por datos reales extraídos del filme) y disponer de *relevancia cognoscitiva* (debe de ir más allá de la evidencia aportando un conocimiento novedoso respecto al filme). Pero a mí me gustaría reivindicar la idea de que cuanto más elegante sea esa hipótesis (apostura que tiene que ver con la economía de su razonamiento, su profundidad y amplitud así como con su novedad²⁵) tanto mejor será el ejercicio analítico.

El análisis también es (debería serlo) un argumento para el disfrute, el espacio de un intercambio cognoscitivo encaminado al goce. Frente al discurso chamánico del crítico que promete placer (o sufrimiento) en la dosis cinematográfica de todos los días, el analista desmenuza con paciencia los artefactos fílmicos para arrojar luz sobre la *relojería audiovisual que nos hace pensar y sentir*. En ese sentido, el análisis fílmico no sólo es el itinerario más corto hacia un Saber novedoso, sino un dispositivo que funciona al unísono como *potenciador de placer*.

Se me ocurre que un símil enológico podría servirnos para elucidar estas cuestiones habida cuenta que entre la jerga de sumilleres y catadores de vino se cuenta el fascinante concepto de *retrosabor*, suerte de efecto retardado en el paladar posterior a la ingesta en la que el noble caldo saca a relucir con cierta demora su más recóndita y esencial anatomía gustativa. Pues bien, siendo como es una lectura ontológicamente retrospectiva, el análisis nos provee de un *retrosaber* inalcanzable para la crítica, que ha de empeñar sus armas, y no es tarea fácil, en el enjuiciamiento del paladar inmediato de los caldos cinematográficos.

24. AUMONT, J.; MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, p. 59-61.

25. Novedad en este caso mensurable en términos de renovación respecto al catálogo estándar de resultados predecibles por el uso de la metodología concreta: analizar un filme desde el prisma del psicoanálisis freudiano pronostica el descubrimiento, por ejemplo, de traumas vinculados a los complejos de Edipo y Electra. En ese sentido tanto más elegante será una lectura psicoanalítica de un filme cuanto menos incurra en esos vaticinios metodológicos intrínsecamente apriorísticos.

Existen, por fortuna, muchos ejemplos en la ingente bibliografía en otros idiomas, pero en el de Cervantes no hay mejor exponente de las virtudes del análisis filmico que los rubricados por Santos Zunzunegui, entre los que me permito destacar los que contiene *La mirada cercana. Microanálisis filmico*²⁶.

5. La teoría entra en liza

Discrepancias de otra índole discriminan la teoría y el análisis por mucho que dislates epistemológicos como la asignatura Teoría y Análisis Fílmico tengan cabida hoy en los planes de estudio de la universidad española. De hecho, hablamos de metatextos correlativos pero de diferente naturaleza aunque sólo fuera porque dimanen del fenómeno cinematográfico de manera considerablemente distinta. En efecto, la teoría no se ciñe a los filmes sino que aborda *macroscópicamente* el fenómeno del cine en su conjunto, en tanto que la praxis analítica, concebida para *auscultar lo concreto filmico*, se atiene a la *microscópica*, prolija e irreplicable casuística semántico-formal de las películas singulares. Así las cosas, la nomenclatura adecuada contemplaría una pluralidad de teorías del cine (toda vez que existen diferentes modos, algunos de ellos irreconciliables, de entender el cinematógrafo) y una práctica singular, el análisis filmico, conjugable, cada cual a su manera, desde diversas perspectivas metodológicas. *Teorías del cine y análisis filmico* sería, en suma, la denominación más adecuada y sensata para una asignatura de estas características y perfil epistemológico.

Pero amén de por la escala de observación (la teoría, como digo, se caracteriza por su vocación omnicomprendiva en tanto que el análisis implica un abordaje netamente selectivo que centra su foco en unos aspectos concretos de un filme singular), estos metatextos difieren por la naturaleza de sus respectivos abordajes al objeto cinematográfico. Sabemos que genéricamente la teoría es «un conjunto de supuestos, más o menos organizado, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión». A lo que hemos de añadir que rara vez la teoría del cine se ha manifestado químicamente pura, puesto que la mayoría de las veces ha venido acompañada de crítica literaria, especulación filosófica, impostación metodológica, crítica social y, de un tiempo a esta parte, agitación política.

Por si fuera poco, todas las ciencias humanas han aplicado, tanto a películas singulares cuanto al fenómeno cinematográfico *in extenso*, sus respectivos puntos de vista teóricos con objeto de demostrar su pretendida validez y aplicabilidad universal. Sirva de ejemplo el de la teoría psicoanalítica que desde Edgar Morin y Jean-Louis Baudry hasta Slavoj Žižek, pasando por Christian Metz, ha encontrado en el *dispositivo cinematográfico* un espacio privilegiado donde auscultar, entre otros, los mecanismos del inconsciente descritos por Sigmund Freud y sus continuadores. A tenor de lo cual, pese a sus sagaces con-

26. ZUNZUNEGUI, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós.

tribuciones, no parece de recibo atribuir estas maniobras de importación dogmática (que corresponden a lo que Francesco Casetti denomina *teorías metodológicas*) al haber de la reflexión cinematográfica, máxime cuando la mayoría de ellas han sido llevadas a la práctica con altísimo grado de conformidad respecto a una teoría exógena surgida originalmente con la vista puesta en arrojar luz sobre unos problemas muy distintos a los cinematográficos.

La reflexión cinematográfica propiamente dicha correspondería a esa categoría, de rostros diversos, que Casetti denomina *teoría ontológica*²⁷ y que alude a esa interrogación global y genérica sobre el fenómeno cinematográfico que no se detiene en una de sus facetas, que surge en su propio seno (de la mano de *gente de cine*: críticos, académicos y/o cineastas) con una perspectiva que se agota en sí misma (es inexportable puesto que sólo sirve, y a veces ni siquiera eso, para explicar el cine), y que apunta a su esencia (pretende, como afirma Casetti, describir su *ser verdadero*).

Los que tienen cierta familiaridad con la praxis teórica a propósito del séptimo arte saben, sin embargo, que estos diagnósticos han sido mayoritariamente vertidos *no tanto sobre lo que es de facto el cine, cuanto sobre lo que debe(ría) ser*. Dicho en otras palabras, la reflexión cinematográfica ha manifestado históricamente un *deslizamiento del ámbito de la ontología al de la deontología*, dado que en lugar de describir objetivamente las especificidades del medio esta suerte de teóricos se han ocupado, por añadidura, de esbozar su futura hoja de ruta imponiendo al séptimo arte obligaciones, responsabilidades y deberes, convencidos de que así aseguraban su futura plenitud estética. A esta categoría pertenecen metáforas orientadoras tales como el *cine-ojo*, el *cine-puño*, la *cámara-stylo* o el *cinematógrafo* según Bresson, aunque nada es más esclarecedor sobre lo que estamos hablando que la discrepancia radical que enfrenta a las teorías de horizonte realista de un André Bazin (*Op. cit.*, p. 13-20) —que ve en el carácter inicial de la imagen fotoquímica una suerte de determinismo que propulsaría al cine en pos de mayores cotas de *mimesis* con la realidad (para lo que propone la conocida *fórmula-llave* del «plano secuencia en profundidad de campo»)— a las de Rudolf Arnheim (*El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1996), que aprecia en las diferencias que esa misma imagen cinematográfica acredita respecto al mundo real la cifra de un medio de expresión destinado al camino inverso del formalismo antirreferencial.

Dicho de forma polémica, la teoría del cine es, en gran medida, *deontología en acto* toda vez que cada teórico esboza un *mundo posible* para el artefacto de sus amores. Nada, pues, más lejos del análisis textual que se atiende a la materialidad de la forma fílmica y al escrutinio cabal de sus efectos de sentido con independencia de los gustos, veleidades y preferencias del analista. Aunque de todo hay en la viña del señor.

27. CASETTI, F. *Op. cit.*, p. 22-25.

Bibliografía

- ANDREW, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- ARNHEIM, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J.; MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- BLOOM, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F. (1994). *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- DELGADO CASADO, J. (1993). *La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*. Madrid: Arco/libros.
- EISENSTEIN, S. M. (1970). «Dickens, Griffith y nosotros». *Reflexiones de un cineasta*. Madrid: Artiach, p. 180-236.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- JULLIER, L. (2006). *¿Qué es una buena película?*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, S. (1985). *De Caligary a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- NIJNY, V.; EISENSTEIN, S. M. (1964). *Lecciones de cine con Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- STEINER, G. (1994). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- ZUMALDE, I. (2005). «Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español». CASTRO DE PAZ, J. L.; PÉREZ PERUCHA, J.; ZUNZUNEGUI, S. (dirs.). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, p. 420-486.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós.

Imanol Zumalde. Doctor en Comunicación Audiovisual y profesor titular de la Universidad del País Vasco, ha publicado artículos en torno al cine en la mayoría de las revistas especializadas de nuestro ámbito. Es uno de los redactores de la *Antología crítica del cine español, 1905-1995* (Madrid: Cátedra, 1997); de *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España* (Málaga Festival de Cine/Ocho y medio, 2001), y de *La nueva memoria. Historia(s) del cine español. 1939-2000* (A Coruña: Vía Láctea, 2005), y autor, entre otros textos, de *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002) y de *La materialidad de la forma filmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista* (Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006).
