

DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE ANÁLISIS FÍLMICO

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 día se llama crítico de cine a quien enuncia su juicio mediático a cerca de las películas de reciente estreno en las salas 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 la evolución del cinematógrafo en sus diversas vertientes; a saber, económica, sociológica, ideológica, estética, etc. En fin, que por costumbre, inercia, pereza o desconocimiento el crítico cinematográfico, el analista fílmico y el historiador 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 las tres disciplinas aún siendo ontológicamente autónomas, son limítrofes y comparten, hasta rozarse en un intercambio a veces fructífero, espacios comunes; 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 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 teórico puesto que no es concebible crítico solvente al que le sean ajenos los rudimentos del análisis fílmico o carezca de fundados conocimientos de historia 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 ambos 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 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 filmografía, 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 el caso antológico de “Dickens, Griffith y nosotros”) 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 histórica¹. Y qué decir del virtuosismo teórico de Andre 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 hierba² y el historiador del derrotero estético del cine que, apoyado en minuciosos análisis de las formas fílmicas, 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 como da buena fe, por ejemplo, el texto que escribió para el número inaugural de *Cahiers du Cinéma* hoy al alcance de todos los lectores en castellano gracias a la feliz idea de exhumarlo con ocasión del reciente estreno, en mayo de 2007, de la versión española de la revista que el mismo Bazin fundó, en comandita con Jacques Doniol-Valcroce y Joseph-Marie Lo Duca, allá por 1951.

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 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.

*

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

¹ El argumento tutor es impecable: si al capitalismo le corresponde una plástica del montaje afin 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.

² Nos referimos, sin lugar a dudas, al zahorí fílmico 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 o sus escritos a propósito de la primera oleada fílmica de lo que luego se conocería como neorrealismo italiano y que, a primerísima hora, él denominó escuela italiana de la liberación.

Pero amén 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 historiada 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); otros muchos han abordado los filmes en tanto que reflejo cifrado del momento socio-histórico en el que surgen (no se me ocurre, pese a sus peligrosas generalizaciones, mejor ejemplo que *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* de Sigfried Cracauer); 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), etc. La variedad y casuística es, insisto, muy amplia y llega hasta el retruécano de la historiografía de las teorías cinematográficas (Dudley Andrew, Francesco Cassetti, Robert Stam o Jacques Aumont 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 de la metahistoriografía del cine.

Como quiera que sea la ciencia histórica aplicada al cine en sus diversas manifestaciones marca distancias respecto a las otras dos 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.

*

A diferencia de la historiografía y el análisis fílmico, disciplinas que desenvueltas mayoritariamente al arrimo de la Cátedra en el perímetro universitario viven a merced de discusiones teóricas de largo alcance, la crítica de 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), 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. *La mies es mucha, y el tiempo escaso*, dicho en tono bíblico; 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 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.”

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 “expertos” cuanto en lo tocante a su presunta autonomía de criterio), la crítica es la antítesis de la publicidad, 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 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 Steiner 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 fílmico) 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 cuestiones³, 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. Más arriba leíamos a Harold Bloom invocar la *doxa* o el canon como salvaguarda de la ecuanimidad del juicio del gusto, pero si algo caracteriza a la crítica de cine es precisamente su apología del *contracanon* y la heterodoxia dada su secular propensión a ensalzar ciertas películas que, para aborrecimiento u olímpico desdén del público mayoritario, contravienen lo establecido mediante nuevas vías de expresión. 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 dictamen de la crítica?

Me temo que, aunque suene duro reconocerlo, la *razón crítica* descansa fundamentalmente 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.

*

En ese 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 (factor, 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.

³ Laurent Jullier, *¿Qué es una buena película?*, Barcelona, Paidós, 2006.

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 contrapone el rigor metodológico, la fidelidad empírica y la verificación experimental constitutivas del conocimiento científico. En lo que atañe a su horizonte posible, el análisis fílmico⁴ (*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 las prestaciones de las modernas técnicas quirúrgicas cometen tropelías en la mesa de operaciones. 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 importante 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 escollo intelectual 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 tocomochito 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

⁴ Siempre y cuando 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 proponiendo lecturas estrambóticas no previstas por el texto.

elucidar los vínculos que se establecen entre mismos. El análisis fílmico, o es parcial o no es nada (inteligible).

El análisis, para ir acabando que ya va siendo hora, supone 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 Marie, 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 novedad⁵) 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 pacientemente 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*. Así debería entenderlo al menos la dirección de esta revista cibernética.

⁵ Novedad en este caso medible 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 ontológicamente apriorísticos.