

- Santos Zunzunegui
Bilbao

Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas

The state of things: two or three things I know about film analysis

El presente artículo¹ ofrece una reflexión sobre la naturaleza del análisis fílmico, actividad habitual en el ámbito de la enseñanza del cine. Para ello, se muestran los principales riesgos del análisis fílmico: el fetichismo del dato empírico, el fetichismo del contexto y el retorno del biografismo. Nuestra propuesta reivindica el reconocimiento de la materialidad del texto fílmico y la necesidad de centrarse en cómo dicen las películas lo que dicen.

This paper offers a reflection on film analysis nature, a regular activity in cinema teaching. In order to understand this perspective, we show the main risk factors: the empirical data fetishism, the context fetishism and the biographism return. Our proposal reinvokes the relevance of film form and the necessity for pointing out how films communicate.

DESCRIPTORES/KEY WORDS

Análisis fílmico, cine, medios audiovisuales, enseñanza audiovisual, docencia audiovisual, metodología didáctica.

Film analysis, cinema, audiovisual media, audiovisual education, audiovisual teaching, methodology of audiovisual pedagogy.

Puede sostenerse, sin incurrir en grave error, que el origen de la moderna manera de entender el cine se sitúa en la

confluencia de los años finales de la década de los cincuenta con los primeros de los sesenta del pasado siglo. Los años que van entre 1958 y 1960 suponen uno de los momentos nodales de la articulación de la historia del cine en la medida en que en este periodo se producen cuatro películas, dos a cada lado del Atlántico, que cambian radicalmente el futuro del cine, al menos entendido éste como arte y, en buena parte también, como industria.

❖ Dr. Santos Zunzunegui Díez es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (santos.zunzu@euskalnet.net).

Las dos películas europeas son «À bout de souffle» (entre nosotros titulada «Al final de la escapada»), primer largometraje de Jean-Luc Godard, rodado en el verano de 1959 en París, y en el año 1960, «La aventura» de Michelangelo Antonioni, incomprendida en su presentación en el Festival de Cannes, aunque, sin embargo, hoy en día, todo el mundo reconoce la trascendencia de esta película que en su día fue denostada por la crítica convencional. Mientras tanto, al otro lado del Atlántico, en 1959, un joven actor, John Cassavettes filmaba en Nueva York, «Shadows», su primera película como director independiente, aplicando principios de improvisación y obviando de forma manifiesta el guión convencional. Casi al mismo tiempo, en el Hollywood donde se agostaba el viejo Studio System, un veterano cineasta rodaba en el interior del sistema, una modesta película en blanco y negro, con un equipo proveniente de la televisión. Por supuesto estoy haciendo referencia nada más y nada menos que a «Psicosis» de Alfred Hitchcock. Estas cuatro películas, por razones que en sí mismo merecerían un largo desarrollo, marcan un antes y un después en la historia del cine.

En paralelo con este punto de no retorno en que se había embarcado la cinematografía, hay que tomar buena nota de que por aquellos días comienza a abrirse camino en Francia la reflexión que desembocará, en 1964, con la publicación del texto de Christian Metz que llevó por título «Le cinéma: langue ou langage?»², auténtico pistoletazo de salida de la semiología fílmica. Aproximación al mundo de la imagen cinematográfica que se basaba sobre la preeminencia que se proponía conceder a una de las dos vertientes del análisis que hasta entonces había venido practicándose a la hora de estudiar el complejo campo de la cinematografía. De hecho, la posición de Metz ponía el énfasis en lo que, con una expresión que se tomaba del filmólogo francés Gilbert Cohen-Seat, se denominaba «hecho fílmico», en tanto que contrapuesto al «hecho cinematográfico». Conviene recordar que el hecho fílmico era descrito por aquel entonces como integrado por «todos esos elementos que pueden encontrarse como tales en la película como objeto terminado» y el hecho cinematográfico, por su parte, estaría constituido por todos esos hechos que rodean a la producción de la película, lo que suele denominarse comúnmente «elementos contextuales»³.

Pero lo relevante para nuestros intereses tiene que ver con que esta aproximación permite distinguir toda una serie de cosas que suceden antes de la exhibición de la película, es decir, todo ese mundo que va desde la infraestructura económica que hace posible que la

película exista como producto industrial (no hay que perder de vista que el cine no es un producto artístico, antes bien estamos ante una industria que, a veces y por azar, produce obras de arte), pero también, la estructura empresarial y financiera en sentido amplio o el mundo de la legislación que, dependiendo de los países, tiene notable importancia como testimonio el hecho de que la supervivencia de ciertas cinematografías en la era de la globalización no es indiferente –sino todo lo contrario– al marco legal en el que se desenvuelve la competencia con los productos multinacionales.

En el mismo orden de problemas cabría incluir todo lo que tiene que ver con la dimensión tecnológica de la cinematografía, es decir, los estudios, los equipos de filmación, y, por supuesto, la incorporación creciente e imparable de las nuevas tecnologías. Una película muda o una película sonora afrontan su ser película de una manera distinta en función de las tecnologías. Lo mismo sucede con las películas en color, en pantalla ancha, con las que aplican creativamente las nuevas tecnologías, etc. Todo esto, que determina de manera sustancial la forma del producto terminado, está ubicado antes de la exhibición de la película. Además, esa exhibición se produce en un marco conceptualmente anterior. Tiene lugar en un contexto sociocultural que se enmarcaría en las pautas de ocio y consumo que afectan al espectador cinematográfico. Este tema es trascendental ya que el espectador cinematográfico tiene que distribuir su dinero y tiempo de ocio entre diferentes alternativas que compiten entre sí. Así, el tiempo que se dedica a ver una película, no se dedica a jugar a la Playstation o, el dinero que se gasta en cine es dinero que se retira de otras cosas, de diferentes alternativas de consumo.

Durante la exhibición del film también suceden cosas. Es habitual hacer referencia a la dimensión de rito social que ha tenido, hasta hace muy poco, la asistencia al cine, la asistencia a esa sala oscura donde el consumo es individual, pero al mismo tiempo colectivo. Basta pensar en la diferencia que hay entre ver una película en esa oscuridad aterciopelada de la gran sala oscura a la visión de ésta en casa en un televisor con esa atención flotante con la que normalmente se ven los programas. Estas modificaciones del ritual social afectan al fenómeno de la exhibición del film. En este campo, todo parece indicar que nos encontramos a las puertas –si no ya metidos de lleno– de una revolución propiciada por las nuevas formas de consumo cinematográfico ligada a la irrupción del DVD y, sobre todo a las nuevas formas de distribución y fruición provocadas por la presencia creciente de Internet.

Por otra parte es necesario no perder de vista que el cine coexiste con otros espectáculos. Por eso, si queremos, por ejemplo, estudiar adecuadamente el cine de los inicios no podemos dejar de estudiar cómo en aquel entonces el cine compartía espacio y tiempo con otros espectáculos peculiares: la magia, el «vaudeville», el circo, la canción... Lo que durante una cierta época condicionó –y cómo!– la forma que las películas adoptaban, en la medida en que los filmes se contaminaban con todo ese tipo de prácticas. Hoy en día también sucede algo similar en la medida en que nuevas formas de arte que se «rozan» con las que hasta ahora hemos venido considerando específicamente filmicas. Se habla sin parar en ciertos círculos del postcine y de la museificación del cine ya que, cada vez más, el cine se exhibe en los museos y es utilizado como mecanismo artístico en combinación con otras prácticas no cinematográficas. De hecho existe todo un tipo de pintura no pintada que utiliza el cine o mecanismos cinematográficos para integrarlos en ese espectáculo que suele denominarse multimedia. Por tanto, el cine sale de las salas y se instaura en los museos y se contamina e hibrida con otras formas diversas de hacer arte.

Antes, por tanto, y durante, pero también después de la exhibición se producen hechos importantes. En este último sentido es típico hablar y estudiar las reacciones del público y el uso que se hace de las películas. Hecho que algunos han llamado la «dimensión performativa de los filmes»: en otras palabras, ¿cuál pudiera ser la supuesta influencia social, política, económica... de las películas?, ¿tienen las películas esas supuestas capacidades de influencia que se les atribuyen? Y si las tienen, ¿cómo medirlas? No hace falta decir que estamos ante un tema de una notable trascendencia del que sabemos menos de lo que creemos.

Otro aspecto relacionado con el anterior tiene que ver con la modelización del imaginario social a través de las mitologías. El funcionamiento del cine como productor de mitologías es muy evidente en el período de hegemonía del cine clásico. Sin embargo, esa función se cumple cada vez menos por los filmes. Hoy en día el cine no es el principal acondicionador del imaginario social, por más que muchos estudiosos finjan ignorarlo. Pero hay que saber que el cine no ocupa un lugar central en la actualidad ni en la constitución de

los imaginarios de los espectadores, ni en el ordenamiento del ocio. El cine, por tanto, es un elemento más –y ya no el decisivo– de las maneras de conformar el imaginario.

Con todo el problema radica en que esta manera de ver las cosas, de atender a lo que sucede antes, durante y después del momento de la exhibición no nos habla –o sólo de manera indirecta– de ese objeto indescriptible que es la película. Se estudia lo que pasa antes, durante y después, pero no se hace referencia a lo que sucede en la película como tal. Ocurre que la película como tal es difícilmente describible y en buena medida lo que suele llamarse, de forma un tanto apresurada, análisis filmico no suele ocuparse de la película en sí. Se agota muchas veces en una mera exploración del antes, durante y del después y deja en una nebulosa lo que la película en sí pueda ser. Por eso, sin desdeñar lo que estos trabajos pueden tener de iluminador, mi posición es la de reivindicar que el análisis fil-

Estas modificaciones del ritual social afectan al fenómeno de la exhibición del film. En este campo, todo parece indicar que nos encontramos a las puertas –si no ya metidos de lleno– de una revolución propiciada por las nuevas formas de consumo cinematográfico ligada a la irrupción del DVD y, sobre todo a las nuevas formas de distribución y fruición provocadas por la presencia creciente de Internet.

mico tiene que hacer cuentas con este objeto indescriptible y de alguna manera tratarlo como describible aún siendo conscientes de la dificultad de la tarea. Pero para ello, para poder acercarnos rentablemente al análisis propiamente dicho del filme es necesario despejar algunas incógnitas y afrontar algunos obstáculos que se oponen a su toma en consideración. No deja de ser significativo que en el panorama de la reflexión crítica actual en torno al cine emerjan con fuerza tres síntomas que organizan buena parte de nuestra reflexión en torno al cine y que todos ellos oculten y sirvan de pantalla a la necesidad imperiosa de interrogar los mecanismos formales que constituyen a un film en un objeto significativo.

El primer síntoma es ese creciente fetichismo del dato empírico que afecta a buena parte de los trabajos analíticos e historiográficos más recientes. En segundo lugar, situaríamos el que podríamos denominar el fetichismo

chismo del contexto. Y en tercer lugar, el retorno del biografismo como método explicativo que está emergiendo con nueva fuerza en el campo de los estudios fílmicos. Así, en las librerías ya se pueden encontrar biografías de muchos autores: J. Ford, B. Wilder, F. Truffaut, J.L. Godard, etc.

Explicemos cada uno de estos elementos para plantear algunos temas de debate. El fetichismo del dato empírico es un tema con el que, cuando uno se enfrenta a un trabajo del tipo historiográfico sobre todo, tiene que hacer necesariamente cuentas. Si repasamos lo que se hace en la mayoría de los llamados estudios cinematográficos observamos como éstos siguen todavía prisioneros de lo que llamaré el fetichismo del dato o del hecho. Y ello pese a que en los años sesenta y setenta del pasado siglo una de las grandes adquisiciones de las metodologías estructurales fue la

«Filosofía analítica de la historia», sólo parcialmente traducido al castellano, por una de esas ignotas (o no tanto) razones editoriales, que está en la base de lo que han sido luego algunos desarrollos de la historia entendida como narración, tal y como han desarrollado autores como White (1992) o Ricoeur (1987) en su obra magna «Tiempo y narración».

La posición fundamental de Danto ajusta cuentas, de una vez por todas, con el fetichismo del dato empírico, con la idea de que es posible producir del pasado una descripción acabada y cerrada. Danto explica cómo la historia es una escritura retroactiva del pasado, escribimos del pasado desde el presente para que el pasado nos dé guías para el futuro. La idea interesante de Danto tiene que ver con el hecho de que el pasado no está nunca fijo porque el futuro está abierto. En el mundo empírico todos sabemos que las causas preceden a los efectos. En

el mundo de la historia no es seguro que las causas precedan a los efectos; es decir, una causa puede producirse en tiempo posterior a un efecto. Por ejemplo, cuando los historiadores de cine reivindican la importancia precursora de una película es porque han observado en una película actual elementos que se pueden reencontrar en otras películas que habían precedido a aquella. Película aquella que antes quizás había pasado desapercibida porque, hasta que no aparece ahora esta nueva película, nada

Toda obra da, por tanto, instrucciones sobre su propio contexto de comprensión. Se trata de lo que los semiólogos denominan el «contexto pertinente de la interpretación». No hace falta agotarse en extraordinarias y laboriosas reconstrucciones de un contexto inabarcable, lo que habrá que reconstruir es la parte del contexto que la película me demande que actualice. Otra cosa es que cada uno de nosotros tenga sus antenas suficientemente bien orientadas para captar y procesar de forma adecuada esas instrucciones.

de poner entre paréntesis la distinción entre hechos y descripción de los hechos o lo que es lo mismo distinción entre crónica e historia. Así, en los sesenta, ya se aclaró que esa distinción no conducía a ningún lugar porque, al fin y al cabo, lo único que tenemos de los hechos son las descripciones de los mismos y que, por tanto, en cierta medida, hablar de hechos es hablar de descripciones de hechos.

La idea de que es posible producir una descripción perfecta, global y definitiva, de lo que sucedió en el pasado está retornando con fuerza entre algunos modernos historiadores. Como siempre pasa, no hemos atendido lo suficiente a algunas consideraciones que nos han llegado de refilón y que, sin embargo, de alguna manera, permiten zanjar de una vez por todas este tema. Danto (1989), hoy en día bien conocido como crítico de arte, publicó en 1965, un libro llamado

nos ha hecho pensar en que dicha vieja película tuviera alguna importancia; es decir, la historia del cine es la continua reescritura del pasado en función de lo que está pasando ahora. Por tanto, dependiendo de con qué ojos miramos lo actual nos obligamos a observar el pasado y a recolocar piezas del viejo rompecabezas para alumbrar un nuevo diseño que antes no se podía prever.

Segundo problema, el problema del contexto. Una cosa que todo el mundo sostiene es que para hacer un análisis adecuado de una determinada obra —cinematográfica o no— hay que llevar a cabo un análisis del contexto en el que esa obra ha aparecido. Pero, ¿qué quiere decir «análisis del contexto»? Los análisis de películas suelen dedicar en sus trabajos un buen número de páginas a explicarnos, con profusión de datos, el marco histórico, social, económico, político, biográ-

fico, etc., en el cual la obra se ha producido y, muchas veces, apenas añaden unas pocas líneas dirigidas a hablar en concreto de la obra misma; es decir, se sostiene, con razón, que toda obra es fruto de un contexto, verdad vulgar donde las haya y que, por tanto, para entender la obra tenemos que reconstruir adecuadamente el contexto de la producción, sociológico, económico, histórico de ese momento en el que se produce el film.

Quisiera plantear el problema de manera directa. Una vez dicho y admitido –¿quién lo negaría?– que el contexto influye en el texto, la reflexión sería: si es verdad que el contexto influye en el texto será porque el contexto deja huellas indelebles en el texto. Es decir, existen dos posibilidades: si el contexto marca el texto, sus huellas deberán estar en el texto y si no el contexto no marca el texto. Por tanto, la obra deberá ser portadora de esas marcas contextuales. Ese problema se resuelve por la crítica convencional proyectando el tema al exterior, es decir, poniendo el énfasis en la descripción del contexto histórico aunque sea en detrimento del estudio del texto y la identificación de las citadas marcas. Pero hay otra posibilidad: la que consiste en viajar al revés, del texto al contexto. Considero que el contexto es importante a condición de que sepamos definirlo adecuadamente. Mi propuesta consiste en afirmar que toda película da instrucciones al lector acerca de cuál es el contexto pertinente que debe ser activado y reconstruido para su adecuada comprensión. Un ejemplo banal: cuando yo me siento a ver «Centauros del desierto» de John Ford lo primero que aparece en la pantalla tras los títulos de crédito es un letrero que pone «Texas, 1868». Ese letrero es una información y una instrucción. Es una información que nos dice que la acción sucede en Texas en un año determinado pero es a su vez una instrucción puesto que al espectador se le indica: si quieres entender algunas de las cosas que vienen después debes preguntarte dos cosas: ¿por qué Texas y no, por ejemplo, Vermont o Massachusetts?), ¿por qué 1868 y no 1830? Por tanto, el filme está indicando al espectador que si busca información sobre estos datos puede entender una serie de claves de la película. Por tanto, una banalidad como esa me está reclamando que actualice varias cosas: ¿Dónde y cómo se ubicaba Texas en la composición de la América fronteriza en torno a ese año y por qué esa fecha puede ser significativa en la historia americana?

Toda obra da, por tanto, instrucciones sobre su propio contexto de comprensión. Se trata de lo que los semiólogos denominan el «contexto pertinente de la interpretación». No hace falta agotarse en extraordi-

narias y laboriosas reconstrucciones de un contexto inabarcable, lo que habrá que reconstruir es la parte del contexto que la película me demande que actualice. Otra cosa es que cada uno de nosotros tenga sus antenas suficientemente bien orientadas para captar y procesar de forma adecuada esas instrucciones.

En un voluminoso y apasionante libro escrito por un científico cognitivo que se llama Hofstadter (1987) se dan algunas pistas útiles para navegar por estas procelosas aguas. En este libro se nos enseña cómo funciona la inteligencia humana y en el capítulo sexto, que se titula «La localización de la significación», se discute con extraordinaria profundidad, claridad y sentido del humor la manera en la que funcionan los mensajes y la manera en que los seres humanos los comprendemos y de qué manera la mente humana hace cuentas con los objetos de significación. El autor sostiene la idea de que todo objeto significativo funciona como un disparador que da instrucciones sobre cómo reconstruir su contexto interpretativo; y para eso, él explica cómo en todo discurso conviven, sin confundirse, tres niveles: el mensaje interior, cuya comprensión supone extraer la información que ese objeto porta. Ese mensaje coexiste con un mensaje exterior que consiste en la información transportada por los modelos simbólicos y las estructuras del mensaje, estructuras y modelos que señalarán cómo decodificar el mensaje interior. Por tanto, comprender el mensaje exterior consiste nada más y nada menos que en saber cómo construir el mecanismo descodificador que nos va a permitir extraer el mensaje interior. Y por último, está el mensaje marco, es decir, para afrontar el mensaje tengo primero que saber que se trata de un mensaje. Tomo el ejemplo de Hofstadter: la NASA manda sondas al espacio en las que incluye unos discos en los que se han almacenado ciertas «informaciones» sobre la civilización humana, de tal manera que si otra civilización encuentra este disco pueda saber algo de nosotros. La pregunta primera es: ¿cómo sabrán esas supuestas civilizaciones extraterrestres que ese disco es un mensaje? Puesto que si esa inteligencia está construida bajo principios estructurales distintos a los que fundan la nuestra, probablemente no será capaz de reconocer el mensaje marco. Cuando yo estoy en un playa y a esa playa llega a un botella con un papel dentro, yo sé que ahí hay un mensaje –aunque luego esté escrito en una lengua que no conozco y no pueda descodificar su sentido– porque mi inteligencia funciona de la misma manera que la que metió ese papel en la botella. O el contraejemplo: durante mucho tiempo el contenido del texto de la «Piedra Rosetta» fue un arcano. Sabíamos que ahí había información, pero no sabíamos qué

decía puesto que nos faltaba el mensaje exterior que nos permitiera interpretar la información. Ahora ya hemos encontrado los disparadores y es ahora cuando podemos captar la significación contenida en su interior (significación que, conviene insistir en ello, siempre estuvo allí).

Esa última idea es extraordinariamente fuerte ya que, como dice Hofstadter, la información reside en los objetos. Hoy en día está de moda decir que la significación es una cosa que el espectador negocia con el texto, lo que en parte es verdad puesto que no todo está en el texto. Es cierto que el sentido es una negociación entre texto y lector pero lo que podemos negociar depende de cómo sea el texto. Dicho en otras palabras, y como insiste Eco (1990), es verdad que una obra puede significar más de una sola cosa. Por tanto, no se trata de predicar un solo sentido de las cosas, pero se trata de ponerle puertas al campo de tal manera que el sentido común nos diga qué es lo que puede decir acerca de una obra. De afirmar que los sentidos pueden ser plurales a sostener que pueden ser infinitos y equiprobables hay un paso que algunos nos resistimos a dar.

El último síntoma a que hacía referencia más arriba apunta hacia el retorno del biografismo en los estudios actuales cinematográficos, pero también en los pictóricos o literarios; es decir, asistimos a una emergencia de la figura del autor empírico como explicación final de la obra. Desde que el año 1961 se publicó «La retórica de la ficción», de W. Booth, parecía que habíamos terminado el debate en torno al autor empírico y que nos habíamos situado en un terreno en el que, aún teniendo en cuenta la existencia del autor empírico, el estudio de las obras hacía aflorar esa figura que algunos han llamado el autor modelo y que es una figura que se sitúa después del texto. El autor modelo, es decir, la imagen del autor que el texto proyecta se sitúa después del texto. Digamos que esto que parecía estar firmemente asentado está nuevamente en crisis por ese retorno del autor empírico al que he hecho referencia.

El problema no está en escribir o estudiar la biografía del autor sino en tomar el parámetro biográfico como elemento explicatorio de la obra. ¿Por qué ahora este «revival» del autor de carne y hueso si lo que había hecho avanzar la teoría del discurso era, precisamente, el separar la figura del autor empírico de la del autor modelo de la obra?

Podemos pensar que hay algunas razones que tienen que ver con ese retorno actual de la biografía. La posición clásica sobre el tema puede resumirse diciendo que la vida de los grandes artistas tenía una dimen-

sión ejemplar que se plasmaba directamente en sus obras y que, por tanto, explicar, por ejemplo, la vida de Miguel Ángel, equivalía a explicar la obra y que las enseñanzas biográficas se volcaban automáticamente en el saber que nosotros podíamos obtener sobre el texto: saber de la biografía nos explicaba la clave de comprensión de la obra.

Esta posición fue sustituida por la sospecha moderna de que la obra y autor empíricos eran independientes. Porque pensar que una obra tiene que ver con las intenciones del autor es dar un salto conceptual que no podemos probar puesto que una obra puede reflejar las intenciones del autor o puede no reflejarlas en la medida en que el autor puede –o no– fracasar en su intento de plasmarlas. Por tanto, la única manera razonable de afrontar el análisis es estudiar la obra y no las intenciones del autor porque la obra no nos garantiza que las intenciones del autor empírico estén contenidas en la obra tal y como aparece ante nuestros ojos. Una cosa es lo que el autor quiso decir y otras es lo que dijo. Por tanto, debemos estudiar lo que dijo a través de la obra y no al revés, ya que aunque el autor sostenga que su obra significa algo, habrá que compulsar esa afirmación con la obra para ver si dijo eso o dijo otra cosa.

Posición que a su vez ha dejado paso a la fórmula postmoderna que sostiene que la vida de cualquier persona es realmente interesante. Como prueba tomemos el fenómeno de los «reality show», en televisión que sostienen de manera implícita –e incluso explícita– que la vida de esos descerebrados que comparten casa en Guadalix tiene un interés extraordinario, como prueba el hecho de con sus andanzas se llenan abundante horas de la programación ante la mirada satisfecha de las amplias masas. Hoy en día cualquiera tiene una biografía y cualquiera es merecedor a sus «quince minutos de gloria», como dijo A. Warhol. Ya no son los grandes hombres de Vassar los que se nos proponen como modelos, ahora es mi vecina, o el amigo de mi vecina que conoce a una concursante de «Gran Hermano» y va a la televisión a contar lo que vio o no vio. ¿Debemos sorprendernos de que en este «revival» de la biografía del «uomo qualunque» se vea acompañada de un revival de la biografía de los artistas? Cuando la industria editorial se lanza a publicar biografías de cineastas, el fenómeno tiene algo que ver con esta «moda» de que todo el mundo tiene una biografía interesante. Pero, ¿es lo mismo la biografía de un gran artista que la de un patán? Quizás en el fondo las diferencias sean menos de las que puede parecer a primera vista, puesto que socialmente no es absurdo pensar que sea más conocida alguna de esas personas

que pululan en las televisiones contando procacidades que muchos de los artistas cuya obra admiramos.

Como muestra de ese biografismo que acecha a los estudios cinematográficos, un botón —de hecho son dos—: dos de las últimas biografías aparecidas en el mercado sobre dos grandes cineastas de la Nouvelle Vague, por un lado la de F. Truffaut, escrita por Toubiana y Baecque (2005), por otro la biografía de MacCabe (2005) sobre J.L. Godard. La lectura de estas biografías nos permite darnos de bruces con los problemas de este fetichismo biográfico.

La biografía de Truffaut se compone de centenares de páginas en las que apenas se dice algo relevante de sus películas pero se describen con todo lujo de detalles los problemas personales, los amores, etc., del cineasta, con lo cual se nos está diciendo que las claves para interpretar las películas de Truffaut residen en su biografía. Todavía es más sorprendente la biografía de Godard, porque su «vida» no tiene ningún interés. Por si cupieran dudas el propio Godard lo ha dejado claro al afirmar que «yo soy una imagen, existo más en tanto que imágenes que como ser real, porque mi vida consiste en hacerlas». Por tanto, el retorno del fetichismo del dato empírico, esa especie de fe ciega que parte de que la reconstrucción del contexto nos va a dar el saber adecuado sobre la obra y el retorno del biografismo, son tres síntomas de los tiempos que corren y anuncian la presencia creciente de una teoría débil en los foros de los estudios artísticos.

Para terminar, quisiera añadir que hay tres cosas que conviene distinguir. Por un lado, la comprensión; por otro, la interpretación; y por último, la aplicación. La comprensión, en términos hermenéuticos, tiene que ver con eso que llamaríamos la «emoción estética». El análisis no se ocupa de esto ni tampoco se ocupa de explicarle a alguien qué dice una obra, aunque sólo sea porque resultaría de muy mala educación decirle a alguien qué dice una obra. Todo el mundo sabe qué dice una película y los analistas no deberían ocuparse de eso. Los analistas se ocupan de cómo dicen las películas lo que dicen, que es una cosa bien distinta. Bien es verdad, que entre el cómo y el qué no hay una muralla china que separe una cosa de la otra, pero el punto de vista analítico no consiste en interpretar la obra sino en poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene, sentido que todo el mundo ya sabe cuál es (suponer lo contrario sería, ya lo he señalado, una descortesía intolerable).

A veces se piensa que los analistas son gente que se dedica a buscar sentidos ocultos en las obras. En el cine todo está a la vista —y al oído—, por eso hay que

reivindicar los análisis superficiales. En una película no hay más que imágenes y porque la materialidad de la película no está formada sino de imágenes y sonidos. El problema reside en que esas imágenes y sonidos adoptan una forma y esa forma crea sentido. Pero el primer e ineludible paso es reconocer la materialidad del objeto porque si no corremos el riesgo de perderlos en elucubraciones extraordinariamente vagas. Por tanto, al final se trata de construir lo que algún autor ha llamado un «sentido plausible» que no es más que un sentido que pueda ser puesto a debate, que pueda ser asumido por los oyentes o los lectores en la medida en que parezca razonable. Por tanto, tengámoslo claro, en nuestro terreno no hay nunca últimas palabras, pero hay palabras más argumentadas que otras, lo cual no quiere decir que mañana no venga alguien que nos enmiende la plana. Pero mientras eso sucede —y puede apostarse que siempre sucede— puede afirmarse, sin rubor, que de todas las palabras posibles hay unas más plausibles, más razonables, más argumentadas que otras.

En un mundo en el que se instaura de manera creciente la idea de que vale todo, deberíamos restaurar un cierto imperio del sentido común, de la racionalidad y de la argumentación sopesada. Porque, contra lo que hoy en día es de recibo afirmar, no todos los argumentos son igualmente razonables. Un conocido político de nuestro país tiene la costumbre de repetir un mantra: «todas las ideas son iguales y pueden ser discutidas». Idea curiosa que apunta hacia la sustitución del imperio de la razón y el debate argumentado por la supuesta igualdad de cualquier afirmación por muy traída por los pelos que sea. Contra este tipo de cosas es contra las que el analista consciente de su tarea se rebela de manera radical.

Notas

¹ Este artículo fue inicialmente presentado como ponencia en el I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico, celebrado en Madrid en noviembre de 2005, organizado por el Ciclo de Comunicación de la Fundación Complutense y la Universitat Jaume I de Castellón.

² Luego recogido en Metz, C. (1968): *Essais sur la signification au cinéma*. París, Klincksieck.

³ De hecho estas nociones tal y como las formula Cohen-Seat (véase su *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale*. París, PUF, 1946) recubren campos semánticos un tanto diferentes a los que luego pasaron al acervo común. Cohen-Seat define el hecho fílmico como «la expresión de una vida, vida del mundo o del espíritu, de la imaginación o de los seres, mediante un sistema de combinaciones de imágenes (imágenes visivas: naturales o convencionales; y auditivas: sonoras o verbales)». El hecho cinematográfico consiste en «poner en circulación en grupos humanos un fondo de documentos, de sensaciones, de ideas, de sentimientos, materiales ofrecidos por la vida y formalizados a su manera por el cine».

Referencias

- COHEN-SEAT, N. (1946): *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale*. París, PUF.
 DANTO, A. (1989): *Historia y narración*. Barcelona, Paidós.
 ECO, U. (1992): *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
 HOFFSTADTER, D. (1987): *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets.
 MACCABE, C. (2005): *Godard. Retrato del artista a los setenta*.

Barcelona, Seix-Barral.

- METZ, C. (1968): *Essais sur la signification au cinéma*. París, Klincksieck.
 PAUL, R. (1987): *Tiempo y narración*. Madrid, Cristiandad.
 TOUBIANA, S. y BAECQUE, A. de (2005): *François Truffaut*. Madrid, Plot.
 WHITE, H. (1992): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.

Reflexiones desde el butacón

Mami, la tele te entontece y aliena, la falta de ejercicio hará que aumente tu colesterol ¿por qué no te vas al cine y me dejas sentarme un ratito?



ENRIQUE 2007

Enrique Martínez-Salarova 2007 para Comunicar