

## PROBLEMAS DE CRITICA DE CINE

Luis E. Cécereu L.

Debido a su reciente data, en términos de gestación y desarrollo con respecto a otras manifestaciones del arte, la crítica de cine enfrenta una acusada problemática, aun más cuando los límites de su campo no han sido suficientemente perfilados, ni su historia clásicamente decantada.

Por ello se irán señalando notas que, sólo en la relación y trama de su conjunto, irán, subyacentemente, enfrentando circunstancias que, a mi juicio, informan las consideraciones, generales en el caso de este trabajo, con respecto a la crítica de cine.

### *El cine es un medio masivo de comunicación*

La convivencia casi omnipresente entre Cine e Industria o bien, Industria cinematográfica, puede significar que los objetivos últimos de sus productos están sujetos a la mecánica de circuitos comunicativos que no necesariamente funcionen sobre la base desinteresada de un mensaje estético, sino, por el contrario, mediante la eficacia y habilidad de la retórica, se imponga un producto de dicha cinematografía sobre diversos conglomerados sociales, asentados, obviamente, en la llamada "*Cultura de Masas*". Como se ha visto, (*Fromm, Eco*), dicha instancia cultural jamás se produce, porque una masa pasiva, adocenada, alienada, sólo está más bien preparada para el consumo.

El Cine es, entonces, un medio de comunicación de masas, en donde preferentemente operan intereses económicos y, por consecuencia lógica, ideológicos, rasgo bastante perceptible en importantes momentos de la cinematografía norteamericana.

Al entrar en juego los problemas ya señalados y entendiendo el importante y complejo problema de la cinematografía, podemos ir detectando posibilidades de asedio a las obras, lógicamente en lo que a rela-

ciones de referentes particulares y generales se entiende, para insinuar críticas sociológicas, psicológicas, tematólogicas o contenidistas, semióticas, etc.

*Bettetini*, en su ensayo "*Producción, significante y puesta en escena*", entendía, por ejemplo, la *cinefilia* como "un consumo práctico e intensivo de la producción cinematográfica en la totalidad de sus autores, escuelas, líneas estéticas e ideológicas..." (1). Se reprochaba, decía, al cinéfilo su carencia de método, su pasiva subordinación a las vicisitudes del flujo productivo, su constante disposición a la acumulación memorística y a las oscilaciones de un gusto incontrolado. Los problemas del cinéfilo eran, entonces, su empirismo. De inmediato resalta la lógica interrogante: ¿no habría, en un amplio sector de la crítica chilena, por ejemplo, un gran número de nuevos cinéfilos? los trabajos de investigación del *Seminario de Crítica de Cine, Depto de Estética, 2º Semestre de 1987*, detectaron con mucha precisión esta realidad.

Cuando *Bettetini* oponía la cinefilia a la semiótica, también lo hace con respecto a la filmología señalando que se opone a ella, entendida como aplicación al "objeto cine" de técnicas de análisis propias de ámbitos de estudio, tales como la psicología experimental, la ensayística literaria y figurativa. Se reprochaba al filmólogo la gradual reducción de su estudio al más riguroso experimentalismo y, sobre todo, se le reprochaba que concibiese su práctica científica como un discurso sobre el cine, entendiéndolo como uno más de los muchos objetos susceptibles de ser sometidos a los métodos y teorías de otras disciplinas.

Vemos, entonces, como *Bettetini* coordina la relación entre la teoría del Cine o de la historia de las teorías del Cine con el trabajo de la semiótica, asumiendo asimismo

el rigor de los proyectos semióticos y en bases sémicas de éstos, por su carácter involucrados en el ámbito del lenguaje y, por consecuencia, de la cultura.

El círculo Cine-Industria se expande en asedios interdisciplinarios pero se contrae eficazmente en el plano teórico, desde el momento en que se articulan los distintos procesos de análisis e interpretación sobre lecturas pertinentes, vale decir sobre la especificidad del signo, en la autonomía de su lenguaje.

### *De la lingüística al signo específico*

Está claro que los problemas del signo parten con la lingüística, desde el curso de *Lingüística General*, de Ferdinand de Saussure, desarrollándose en un frondoso árbol, en donde cada proyecto semiótico y sus consiguientes aportes a la dinámica signífera entraba, si se quiere, en la rápida caducidad de los "papers" o de las sucesivas ediciones notoriamente corregidas. Umberto Eco, en "*La Estructura Ausente*", iniciaba su discurso teórico delimitando el campo semiótico, advirtiendo sus implicancias filosóficas o metodológicas. Por ello, decía: "...ante todo hemos de tomar en consideración el campo semiótico tal como se presenta actualmente, en toda su variedad y desorden. A continuación hemos de proponer un modelo de investigación en apariencia simplificador. Y por último, hemos de contradecir continuamente este modelo individualizando en el campo semiótico todos los fenómenos y los métodos que no se adecúan al mismo y que nos obligan a reestructurarlo, ampliarlo, corregirlo". (2)

La semiótica, específicamente considerada, como veíamos con Bettetini, en una "teoría", con Eco se reitera en su compleja naturaleza. Inevitablemente la función del crítico, cuyo fundamento está en la semiótica, comienza a enriquecerse en postulaciones filosóficas y perspectivas de carácter epistemológico que, de alguna manera, vayan avalando sus métodos y sus conclusiones, sobre la base de un marco teórico dinámico, flexible, cuestionador y cuestionante, como la crítica al modelo o pregunta heideggeriana. Es decir, para que la respuesta sea satisfactoria, habremos de formular el qué y el cómo adecuados a la pregunta (modelo).

Cuestionamiento y respuestas comenzarán, así, a hacerse pertinentes y no aberrantes. Heidegger (3), por ejemplo, al desarrollar la estructura formal de la pregunta que interroga al ser, intuía filosóficamente los modelos de descodificación poética de Umberto Eco, como también los empirismos de los cinéfilos de Bettetini.

Pues bien, Umberto Eco, en el citado estudio, apuntaba a explicar fundamentalmente las estructuras de signos y códigos que posibilitaban una adecuada aprehensión o descodificación de ellos.

Eco hace referencia a los mensajes estéticos, en su doble condición de ambiguos y autorreflexivos. Estos son caracteres que, de partida, implican la presencia de un lenguaje, considerado también en la binariedad de su naturaleza. Esa ambigüedad era motivadora de cierta atención, exigiendo así un esfuerzo de interpretación, permitiendo líneas o direcciones de lecturas.

Así, más allá de las interacciones contextuales y de los distintos niveles de existencia o realidad de las obras, se hace perentorio el conocimiento y familiaridad con ese lenguaje, a fin de ir "leyendo" cinematográficamente un film, desde la trabazón lógica de sus signos. La crítica de cine comienza con una lectura cinematográfica del objeto con las lógicas interacciones de inmanencia y trascendencia, que señalaremos posteriormente.

Umberto Eco realiza en "*La Estructura Ausente*" lo que él llama algunas comprobaciones. Así aborda problemas en torno al cine contemporáneo, desde los códigos visuales. Eco desarrolla la idea de código cibatográfico a partir de la comunicación fílmica, proyectando a su vez los conceptos hacia la denotación cinematográfica y la connotación fílmica, que Christian Metz y Pier Paolo Pasolini plantean en torno a la semiótica del cine. Es decir, a partir de las ideas de Bettetini, vamos encontrando en los conceptos señalados un camino coherente, sin los problemas de juicio epidérmico y dispersión conceptual que afecta a no pocos sectores de la crítica, como consecuencia de insalvables problemas metodológicos.

Aún más, Franco Pecori, en una lúcida síntesis desarrolla una serie de alcances en torno a la secuencia determinada por el eje "El Cine: desde las estéticas normativas has-

ta el análisis semiótico". Las primeras proposiciones de carácter estético no desbordaban los meros marcos normativos, obviando muchas veces la perentoria conciencia de la esencia del cine como proceso de comunicación y, consecuentemente inmerso en un lenguaje, siendo por tanto un producto cultural de aquella cultura a la que se accede por la semiótica, a través de sus lindes específicos, pero también en la acción humana de cambio y desarrollo, que el nexo hombre-cultura permanentemente impulsa. La función de la crítica comprenderá también un factor de cambio, mutación, progreso, renovación y creación.

*Pecori* señalaba que insistir todavía, como hacen muchos, en la defensa de un cierto antisemitismo, acaba hoy por resultar una actitud extremadamente equívoca. "La adopción de una metodología científica, no comporta, de hecho, a no ser que intervengan toscas alteraciones, confusiones de orden objetual. El alcance político de tal punto de vista será claro para quien sienta la exigencia de salir de la dimensión mezquinamente empírica de la prescriptividad poética para verificar en un plano teórico la incidencia de un acto".(4)

#### *Barthes, sobre Cine: ¿Por dónde empezar?*

A principios de la década del setenta Roland Barthes para "Cahiers de Cinema 3" una comprobación, de o modelo de análisis estructural que él llama "El Tercer Sentido" (notas de investigación sobre algunos fotogramas de S.M. Eisenstein). En efecto, sobre imágenes de *Iván el Terrible*, de los No.s 217 y 218 de Cahiers de cinema. Barthes compone una escena en que distingue tres niveles de sentido, obviamente detalladamente descritos, que en este trabajo no es pertinente sintetizar. Los niveles de sentido de Barthes eran: 1.— Un nivel informativo, correspondiente a la comunicación; 2.— Un nivel simbólico, cuya correspondencia es la significación; 3.— El nivel de significancia. Pues bien, Barthes ha desplazado el nivel comunicativo —que es aquél en el que se reúne todo el conocimiento aportado por los personajes, trajes, decorados, anécdota— al terreno de la semiótica del mensaje. De alguna manera, esta concepción precariamente, es el método del contenidismo, o cinefilia, si éstos lo tu-

vieran no sólo intuído, sino desarrollado como el proyecto de Barthes. Vemos así una limitante más hacia tales opciones críticas.

Barthes manifiesta, entonces: "sólo la significación y significancia —no la comunicación— me interesan aquí" (6). Debo señalar que para Barthes, la significación puede ser concebida como un proceso; es el acto que une el significado y el significante, acto cuyo producto es el signo. Mientras que por significancia, entendía el volumen significante de la obra.

En el seguimiento del modelo Barthes —que, dicho sea de paso, cuestionaba la eficacia de los modelos de análisis estructural, el cual "no es ciertamente una ciencia, ni siquiera una disciplina, (no se enseña) pero en el cuadro de la naciente semiología es una investigación que empieza a ser bien conocida..." (7) —podemos así apreciar un camino que empieza por un asedio a la forma, hasta agotarla, para de ahí, comenzar las segundas lecturas en otros niveles de ella. Barthes propone un método detectable y comprobable. Su marco teórico ilumina por ellos, muchas opciones para la crítica. Barthes jamás sería ni formalista, ni contenidista, ni menos, impresionista. Sus lecturas no son, por ello, impertinentes. En Barthes, mucho, y con toda propiedad, aparece la simbología. Pero ella tiene una lógica, es creíble, porque se sostiene en los referentes. Es el sentido que transita sólidamente entre autor y destinatario, desde orientaciones tanto obvias, como obtusas.

A la dificultad, tantas veces encontrada y pocas, solucionadas, del ¿Por dónde empezar? Barthes se respondió: "Bajo su apariencia práctica y de encanto gestual, podríamos decir que esta dificultad es la misma que ha fundado la lingüística moderna: sofocado al principio por lo heteróclito del lenguaje humano, Saussure, para poner fin a esta opresión que en definitiva, es la del comienzo posible, decidió escoger un hilo, una pertinencia (la del sentido) y devanar este hilo: así se construyó un sistema de la lengua" (8). Del sistema de la lengua, a los códigos, al discurso, al nombre, al texto, etc.

Así, Barthes cierra, en su proyecto, el aporte de Saussure, sin clausurarlo. El eje Saussure-Barthes es otra opción en la crítica del cine, en general.

De partida, André Bazin reformula toda una visión de la crítica, llamada formativa, de suyo ligada a pensamientos teóricos vinculados con otras expresiones del arte, especialmente de la pintura. (*Arnheim, Malraux, Balazs*). El historiador de las teorías del cine, *J. Dudley Andrews*, ha dicho que "los textos" de *André Bazin* son indiscutiblemente los más importantes de la teoría formativa." (9) De partida, y desde no necesariamente la semiótica, la teoría prevalece en el campo de la crítica. Teoría o Marco teórico aparecen nuevamente como aspectos esenciales de ella.

En las ideas de *Bazin* fluye un sistema u orden, de trabada lógica y de fuertes resonancias de carácter cultural, como se aprecia, por ejemplo, en su indagatoria al Neorrealismo italiano. *André Bazin*, como se ha dicho fue el crítico que efectivamente desafió a la tradición formativa. "Era sin discusión la voz más importante e inteligente que haya propuesto una teoría y una tradición cinematográfica basadas en la creencia en el poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente y no en el poder adquirido del control artístico sobre tales imágenes". (10)

Recordemos que *Bazin* impulsa vigorosamente la revista especializada "Cahiers de Cinema", a la postre, la publicación más importante e influyente, en el plano de la crítica cinematográfica.

El método de *Bazin*, partía fundamentalmente de la experiencia del film, desnudo, frente a sus ojos. De ahí iniciaba un largo proceso analítico y reflexivo que permitía, con su rigor, visualizar el ser del objeto desde y, en función de las mecánicas reticulares de sus elementos de estructura interna, haciéndose externa, en su más ligada reciprocidad.

De subjetiva y objetiva, con inspiraciones, diríase "bergsonianas", *Bazin* captura tempo-espacialidades apariencialmente objetivas, hacia la percepción de distintos niveles de realidad. Conforme a ontología y lenguaje, es decir, captando un ser y en un sistema o estructura señala: "Creemos espontáneamente en los hechos, pero la crítica moderna ha establecido suficientemente que no tienen otro sentido que el que les da el espíritu hu-

mano.

Hasta la fotografía, el "hecho histórico" era reconstruido a partir de los documentos, y el espíritu y el lenguaje intervenían dos veces: en la reconstrucción misma del acontecimiento y en la tesis histórica en la que se insertaba. Con el cine podemos citar los hechos, diría que en carne y hueso. Pero... ¿pueden testimoniar sobre otra cosa que ellos mismos; sobre algo distinto de su propia historia: creo que lejos de proporcionar a las ciencias históricas un progreso hacia la objetividad, el cine les da, precisamente por su realismo, un suplementario poder de ilusión... (11). Son estas partes medulares de la teoría de *Bazin*. De un cine que en su realismo devela otras realidades (ilusión); de obras que, en ese realismo y merced a la naturaleza de su lenguaje, particularmente a nivel de montajes, promoverán lo que llama nuevos "cuentos de hadas".

*Bazin* se preocupa, particularmente, de la realidad, explicándola y sintetizándola desde todo lo que ésta tiene de complejo y controvertido, desbordando muchas controversias (*Krakauer*). Con ello pretende ligar estrechamente al cine con la realidad. Sus fundamentos están en la naturaleza de la fotografía, soporte primario del filme y sus ligazones con los factores de tiempo y espacio que, posteriormente, la obra cinematográfica modifica y sublima: "...el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad cinematográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante, sino que libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio". (12)

Impugnado por los semióticos, *Bazin* permanece vigente, sin embargo, a través de una teoría formulada desde el interior de la obra, la especificidad de la imagen cinematográfica y la potencialidad del montaje. *Bazin*, más que nadie, ha sabido vivir la crítica, haciendo, diríase, un encadenamiento micro, medio y macroestructural entre la obra, la totalidad de la obra del autor, el cine, el arte y la cultura, que muchos de sus detractores no han sabido captar, ni siquiera a nivel de las sutilezas filosóficas que avalan su obra, más allá de la enorme familiaridad con el material que ostenta.

Diría que un marco teórico crítico que obvie el método de *Bazin* se resiente, entendiéndose aun que la metodología y la teoría de *Bazin* requieren de acucioso y largo seguimiento.

### *Hacia la semiología del cine*

Tras el gigantesco tratado de *Jean Mitry*, "*Estética y Psicología del Cine*", extenso y profundo estudio sobre los problemas teóricos y, no pocas veces, filosóficos que se habían debatido en torno a la expresión cinematográfica, con importantes aportes sobre el espacio y el tiempo cinematográfico, asuntos de estructuras, temas, etc., *Metz* llega a la conclusión que el pensamiento teórico en torno al cine debe, imperiosamente, ser reformulado.

Estimaba que ya era tiempo de referirse a cosas menos generales y abordar temas más concretos. En sus "*Ensayos sobre la significación en el Cine*", vuelve, por ejemplo, a los problemas en torno a la realidad, formulados ya por *Arnheim*, *Bazin* y *Mitry*. *Metz* comienza señalando las múltiples confusiones que ofrece la palabra "real", especialmente en su genérico sentido para distinguir, a partir de formas más concretas, "la impresión de realidad provocada por la diégesis, por el universo de ficción, por lo "representado" característico de cada arte y, por la otra, la realidad del material empleado en cada arte en vistas a la representación". (13) Se sitúa así en una doble dimensión dada por la impresión de realidad y la percepción de ella. Es decir, la irrealidad del material fílmico, como gestor de la realidad diegética.

Por otro lado, *Metz* busca una justificación del cine como lenguaje, partiendo de la hipótesis de un lenguaje. Sus conceptos básicos parten desde el código, mensaje, sistema, texto, paradigma y sintagma, como elementos comunes a toda forma de comunicación, como ya veíamos con *Umberto Eco*, susceptibles a la aplicación de todo material de carácter expresivo.

Las fundamentaciones del carácter lingüístico del cine se sustentan en *Metz* sobre métodos lingüísticos —connotación, corte, significante y significado, sustancia y forma, lo pertinente y lo irrelevante. Problemas que para el propio *Metz*, como buen semiólogo, generan unidades toscas, susceptibles de

afinarse progresivamente. Vale decir, su proyecto está en una dinámica, renovadora como el campo exploratorio así lo requiere.

Cuando *Emilio Garroni* escribe su proyecto de semiótica, declara la superación del discurso de *Metz*, con una data de diez años. Como precisiones teóricas y ejemplificativas, *Garroni* desarrolla un capítulo llamado "*Del mensaje fílmico a sus componentes formales*". Su objetivo apunta hacia "en qué sentido es lícito hablar de lengua" (o modelo o código, etc.) como de algo que es específico en relación a lo que materialmente se designa como "lenguaje" (por ejemplo, lenguaje arquitectónico, pictórico, cinematográfico, etc.) De ahí su discurso apunta a lo que llama una "teoría" del film sonoro.

*Garroni* asume ciertos cuestionamientos en torno a problemas tales como normatividad, especificidad, específico fílmico, para ir apuntando de manera más concreta al asunto de los "niveles", señalando de ellos lo unitario y lo específico, como, por ejemplo, propone en las relaciones de crítico de cine y cineasta: "Con todo, si es un "crítico" y no inmediatamente un productor de mensajes cinematográficos, si verdaderamente se mueve en el nivel de la problematización explícita y verbal y no en el implícito, aunque sólo sea explícita en parte, y sólo tangencialmente verbal, que es el nivel propio del productor, propondrá estas preferencias suyas en proposiciones analizables o aislables en su autonomía". (14)

A través de un preciso metalenguaje, *Garroni* va dando cuenta de la función de la crítica, su ubicación y zonas en cuanto involucradas con su "teoría".

Fundamental es, también, la revisión de *Garroni*: ¿El Cine es un lenguaje? a las concepciones de *Metz* que, como decía, señala largamente superadas, y las llama los equívocos de la semiología de las grandes unidades significantes.

El Proyecto *Garroni* informa los espasmódicos cambios de la semiótica y la riqueza de sus postulaciones en la búsqueda de los marcos teóricos para los críticos de cine.

### *Una realidad*

De *Bettetini* a *Garroni* se ha esbozado la trayectoria de una teoría como opción crítica. De partida, se advertirá que el cami-

no es tortuoso, muchas veces contradictorio, luminoso y también sombrío. Se ha intentado orientar hacia la búsqueda de una metodología. Si se encontrase, ésta no será pragmática, ni tiene por qué serlo, aun mas, cuando su campo está en el arte y la cultura.

De más estará señalar que esta opción es la más compleja. Muchas veces inaccesible, por variados factores (carencia de originales, limitaciones de todo orden, ausencia de campos de reflexión y discusión, etc.).

¿Será, como dice *Souriau*, la invitación al fácil camino del diletante, del no especializado? Sin la aspereza y el rigor metodológico de una teoría, sólo queda la blanduzca opción de lo superfluo y la banalidad; del desecho y el consumo, como la mencionada directriz, de una cultura de masas o subcultura.

A nivel de la crítica en Chile, *José Román* señala: "Algunas tentativas de apro-

ximación crítica a la luz de la lingüística o de referencia, basadas en la antropología cultural, se han estrellado frecuentemente con las deficiencias endémicas de la cultura cinematográfica chilena". (14)

Hace ya muchos años, verano de 1972, *Hvalimir Balić*, al hacer un diagnóstico sobre la crítica cinematográfica y los críticos en Chile, escribía: "Hasta aquí nuestro juicio. Triste balance. Pero tendremos que seguir haciendo tristes balances toda vez que se mantenga una situación que perjudica a la cultura cinematográfica y al cine chileno, porque la crítica de cine, como la de arte en general, no puede estar en manos de ignorantes con pretensiones de sabios, ni de novelistas o cuentistas de moda con ingenio, ni de frívolos rematados que se revisten con el oropel de "una cultura general". (16)

Las conclusiones y los "porqué" se han insinuado.

## NOTAS

1. BETTETINI, Gianfranco: *Producción, significativa y puesta en escena*. Gili Gaya, Barcelona, 1977, 9. 10.
2. ECO, Umberto: *La Estructura Ausente*. Lumen, Barcelona, 1968.
3. HEIDEGGER, Martin: *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 14.
4. E. ZANONI, B. BARBABALATO, F. PECORI y otros: *Comunicación de Masas: Perspectivas y Métodos*, Gustavo Gili, Roma, 1978, p. 124.
5. *Ibidem*, p. 120.
6. BARTHES, Roland: Rev. *Cahiers de Cinema*, N° 222. Paris, *Le Troisième Sens*, 1970, p. 31.
7. BARTHES, Roland: *Analyse structurale et analyse biblique*. Delachaux et Niestlé, Menchatel, 1971, p. 63.
8. BARTHES, Roland: *Par où Commencer?* Poétique N° 1, 1970, p. 12.
9. DUDLEY, Andrew J.: *Las principales teorías cinematográficas*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 156.
10. *Ibidem*, p. 170.
11. BAZIN, André: *¿Qué es el cine?* Pialg, Madrid, 1966, p. 29.
12. *Ibidem*, p. 16.
13. METZ, Cristian: *Ensayos sobre la significación en el Cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968, p. 31.
14. GARRONI, Emilio: *Proyecto de Semiótica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 322.
15. ROMAN JOSE: *La Crítica de Cine. Un ejercicio impune*. En AISTHESIS N° 13, Santiago de Chile, 1980, p. 81.
16. BALIC, Hvalimir: *Caída sin decadencia*. En Rev. Primer Plano, N° 1, 1972, p. 56.