



Laurent Jullier ¿Qué es una buena película?

Lectulandia

Basándose en numerosas opiniones de espectadores —profanos, aficionados, cinéfilos o críticos— sobre distintas películas de la historia del cine, este libro intenta estructurar la existencia de distintos criterios al respecto, a veces muy recurrentes.

Bajo máscaras infinitamente variadas, de la más ingenua a la más sofisticada, Laurent Jullier descubre seis criterios para el juicio del gusto en materia cinematográfica; el éxito, la técnica, La edificación, la emoción, la originalidad y la coherencia. A partir de numerosos ejemplos extraídos de La actividad crítica o las conversaciones cotidianas, el autor investiga la utilización, el sentido y las condiciones de validez de esos criterios. También pone en entredicho muchos de nuestros tópicos, ideas recibidas e incluso rituales inconscientes. Después de leer este libro, seguramente ya no diremos las mismas cosas ni entablaremos las mismas conversaciones al salir de una sala de cine. Y, sin embargo, el texto no sólo concierne al mundo del cine, sino que constituye, más ampliamente, una especie de introducción al uso razonado del juicio y del gusto.

Laurent Jullier, que enseña Estética del Cine en la Facultad de Letras de Metz, es también autor de *L'écran post-moderne*, *Les images de synthèse*, *Cinéma et cognition* o *L'analyse de séquences*.

Lectulandia

Laurent Jullier

¿Qué es una buena película?

ePub r1.0
minicaja 10.12.13

Título original: *Qu'est-ce qu'un bon film?*

Laurent Jullier, 2002

Traducción: Miguel Rubio

Editor digital: minicaja

ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a Olivier Mongin y Marc-Olivier Padis, respectivamente director y redactor jefe de la revista *Esprit*, por haberme permitido utilizar para este libro el título de un artículo que publiqué en su revista en el número de octubre del año 2000.

El deseo de abordar este tema surgió a consecuencia de ciertas discusiones mantenidas con Jean-Mark Leveratto y posteriormente con Fabrice Montebello, con quienes sucesivamente he compartido el mismo despacho durante estos últimos cinco años. Quiero ofrecerles mi reconocimiento por la ayuda conceptual que me han aportado: el primero, gracias a su experiencia como sociólogo, y el segundo, como historiador de cine. Ambos abordaron ante mí ciertos aspectos del tema que se me habían escapado.

Todo el mundo sabe contestar a la pregunta que plantea este libro. Basta con empezar con lo que los lingüistas llaman un «iniciador»:^[1] «*Para mí*, una buena película es...», y entonces el juego comienza. Las razones más extravagantes del gusto personal, al abrigo de esta última precaución que es todo iniciador, serán acogidas por el interlocutor con un movimiento de cabeza divertido o complaciente; *para mí*, es una película que acaba bien, *para mí*, una película que me hace pensar en alguna cosa, una película que interpreta Bruce Willis, una película que veo en compañía de alguien a quien quiero, una película que ha recibido cuatro estrellas en mi revista favorita... El cine, por otra parte, ha acabado por convertirse en un medio tan extendido, un arte tan popular, que muy pocas personas vacilan antes de exponer sus preferencias en la materia, y así se ha citado, en muchas ocasiones, la célebre ocurrencia sarcástica de François Truffaut: «Los franceses tienen dos profesiones, la suya propia y la de crítico de cine». Hace mucho tiempo que el cine ha dejado de ser «el pasatiempo de iletrados» cuya vulgaridad fustigaba Georges Duhamel en *L'Humanisme et l'automate*, y que ha llegado a interesar a todos los grupos que conforman la sociedad. Salvavidas de algunas conversaciones amenazadas ante la aparición de un silencio molesto, desde los patios de recreo a las barras de los bares, y de esta manera es como en cualquier momento surge floreciente la crítica salvaje de las películas. Pero ¿se trata realmente de crítica? Utilizar un iniciador se convierte menos en «someter a un juicio de valorización artística» a una película que en hablar de uno mismo, en hacer público el agrado (o el desagrado) que se experimenta ante ciertas calidades artísticas, dicho brevemente, *en contar uno su vida*.

Fuera de la precaución del iniciador, las categorías se aclaran; dar su opinión no es un acto gratuito. Es entonces cuando cierta incomodidad social amenaza a los interlocutores: decir de una determinada película que es *mala* o calificarla como *obra maestra*, significa también anunciar una pretensión, una voluntad de dominar, y exponerse uno mismo a que no vuelva a ser invitado a participar. ¿De dónde saca, se preguntarán los comensales, este poder de decir la verdad del que dispensa el uso del iniciador? Este tipo de declaraciones de guerra coloca al resto de los comensales ante

el desafío de intervenir; señala el territorio y asienta o constata un dominio en el grupito de personas en el que se enuncian. A través de un iniciador, y mediante precauciones oratorias o no, siempre se presenta ante nosotros una *apuesta* desde el mismo momento en que se hace el enunciado público del gusto. Enumerar las películas que a uno le gustan significa dar a leer los posos del café a un vidente de altos vueltos, ducho en asociar a los títulos enunciados toda suerte de presupuestos sobre la personalidad de quien habla, la clase de grupos sociales que frecuenta y lo que espera de la existencia. De manera inversa, declarar en primer lugar la profesión de uno, o incluso su edad, dejar oír en primer lugar un acento concreto o presentarse vestido de una manera determinada, significa provocar uno en sus interlocutores la formación de un horizonte de esperas cinefílicas. Pierre Bourdieu lo demuestra ampliamente en *La Distinction*: nada *clasifica* tanto como las *clasificaciones*, y ya lo decía el Nuevo Testamento; «Porque vuestros juicios servirán para que seáis juzgados». (Mateo, VII, 2).

LA PELÍCULA DE CABECERA

Ciertas gratificaciones o, en caso contrario, castigos, esperan siempre a aquel que se arriesga a hacer públicas sus preferencias. El protagonista de la comedia fantástica de Harold Ramis *Atrapado en el tiempo* (Groundhog Day, 1993), condenado a revivir miles de veces la misma jornada, con todo el tiempo a su disposición para poder intentar diferentes estrategias con el fin de seducir a la mujer de la que está enamorado y que le rechaza, pues la primera estrategia que pone en marcha —la primera que se le debió ocurrir al guionista probablemente— es la que consiste en proclamar unos gustos artísticos, que él conoce por habérselos arrancados con anterioridad, que se corresponden con los de la mujer amada. Evidentemente, en esta película hollywoodiense cien por cien, compartir ciertas preferencias artísticas no asegura la reciprocidad del flechazo (acabará por caer en sus brazos por otras razones), pero muchas otras películas, de *Amor a quemarropa* (True Romance, Tony Scott, 1993) a *Amélie* (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001), promueven esa manera atenuada de narcisismo que constituyen las parejas que se forman, porque sus miembros se parecen y encuentran *buenas* las mismas obras de arte.

De la misma forma que la gratificación afectiva, la gratificación social baraja las cartas del enunciado del gusto. Si por ventura me hacen la tópica pregunta sobre cuál es mi *película de cabecera*, planteada por alguien a quien conozco poco, tengo tendencia a adaptar mi respuesta a mi interlocutor: fuera de esos días en los que, como decía Georges Perec, uno está tan cansado que dice la verdad a todo el mundo.

El cinéfilo responde en raras ocasiones de manera frontal a la pregunta sobre su película favorita; con frecuencia, trata de escabullirse. Sin embargo, encontramos ahí una de esas preguntas en las que la forma que utilizamos de mentir para contestarlas es tal vez más instructiva que una reacción franca y sincera. Si existe una prueba de seriedad, de representatividad o de prestigio, si no me encuentro muy a gusto, contestaré *La palabra* (Ondet, Carl Theodor Dreyer, 1954), pues se trata de la clase de título que considero que se espera por parte de un universitario. Si no experimento la necesidad de defender mi identidad socioprofesional, si el ambiente es distendido, yo diría *Doce del patíbulo* (The Dirty Dozen, Robert Aldrich, 1966) o *La casa nº 322* (Pushover, Richard Quine, 1954), especialmente por temor a la jactancia que connota una película como *La palabra*, que no tiene ninguna posibilidad de que se proyecte en televisión una tarde a las ocho y media. A veces se trata de una pura patraña: el interlocutor hubiera preferido *La palabra* o, en todo caso, una respuesta más *distinguida* que *Doce del patíbulo*, y puede pensar que yo le desprecio o que deseo cambiar de tema (y, sin embargo, me gusta sinceramente *Doce del patíbulo*).

Por otra parte, yo nunca he visto *La palabra*; elegir una película de cabecera en función únicamente del valor simbólico que le otorgamos (y no en función de las relaciones íntimas que mantenemos con ella) sirve para prevenir radicalmente — como en la historia de Ulises pidiendo que lo encadenen al mástil para resistir al canto de las sirenas— el hecho de que nos encontremos ante el riesgo de ver cómo la discusión acaba por transformarse en interrogatorio o en confesión. Las razones para que nos guste una película no pueden exponerse siempre en su totalidad, en todo caso, no al primero que llega: muchos transportamos con nosotros una pequeña *filmoteca inconfesable*. Además, estas clasificaciones, si por ventura nos vemos obligados a hacerlas, fluctúan a menudo a lo largo de la vida, y a veces incluso dependiendo del momento del día. Únicamente en nosotros oscila la inconstancia, decía Michel de Montaigne en 1580, y los personajes de las películas de Jean-Pierre Jeunet, que saben de una vez por todas lo que les gusta y lo que no les gusta, no dejan de ser verdaderamente excepciones a la regla.

LAS PERSONAS DE GUSTO

¿Qué es una buena película? La pregunta no se plantea para un gran número de personas, pues, por un lado, están las que piensan, con un gesto del que veremos más adelante que es completamente kantiano, que la respuesta es *evidente*; por el otro, las que dejan a *cada uno que tenga sus gustos*, y a quienes los filósofos de la estética califican como *hipersubjetivistas*. Si el juicio del gusto procede únicamente del jardín secreto más íntimo, existen entonces realmente tantas respuestas a «¿Qué es una

buena película?» como individuos susceptibles de que se les pueda hacer la pregunta, y los únicos instrumentos capaces de inyectar un poco de orden y de sentido científico en dicha diversidad tienen que ver con la sociología. Por ejemplo, se tratará de establecer ciertas correlaciones entre este jardín secreto (si es que nos resulta posible acceder a él), y el nivel de estudios, la profesión y el origen social, como hace Pierre Bourdieu. Al no estar calificado para practicar la sociología, sino la estética del cine, yo debería, según la opinión dominante, la *doxa*, inclinarme hacia la otra orilla, la posición kantiana, y este libro debería consistir, en el mejor de los casos, en variaciones impresionistas sobre la Belleza fílmica, y, en el peor de los casos, en la enumeración de criterios perennes, muy cerca de ser considerados como universales, que hacen que una película sea buena o no sea buena. Ello debería poder demostrar con toda seguridad la superioridad de *La regla del juego* (La Règle du Jeu, Jean Renoir, 1939) sobre *On se calme et on boît frais à Saint-Tropez* (Max Pécas, 1987), y proporcionar a las *personas de buen gusto* la confirmación de lo que ya pensaban. Ahora bien, éste no es el caso.

Encontrar un poco de absoluto —es decir, llevar al extremo un movimiento *inmanentista*— es mucho más fácil de lo que parece. Por ejemplo, el sustantivo «película» en «¿Qué es una buena película?» apunta implícitamente al largometraje de ficción, excluyendo los cortometrajes y el cine documental; en 1900, el presupuesto hubiera sido diferente... La pregunta, por otra parte, otorga un valor excesivo a la unidad-película, la sobrevalora, trazando una línea divisoria entre dos dimensiones: por una parte, una en la que las películas son buenas en su totalidad, y, por la otra, una en la que son malas en su totalidad. ¿Qué ha sido de los instantes mágicos, del pasaje asombroso perdido en medio de un océano de ineptitudes? Jean-Luc Godard declaraba esto, en *Cahiers du Cinéma*, en el año 2001: «Hay bellos planos en algunas de mis películas, pero eso es todo, las películas como tales son muy malas».

A pesar de ello, el sentido común ha integrado esta vieja querrela de la estética filosófica, la que opone, por un lado, el juicio del gusto como operación *privada* y, por el otro, la existencia de un *buen gusto* más o menos universal, independiente de los humores personales, que hace que quienquiera que bostece ante *La regla del juego* o *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1940) será considerado como un tipo grosero. La *deriva del tema*, en esta fase, es comente: ¿quién de nosotros no ha admitido alguna vez que era legítimo sostener determinada obra como un ineludible monumento del arte cinematográfico, pero que, por lo demás, nos habíamos aburrido a muerte con ella, o que nos habíamos reído hasta rompemos la mandíbula con una película a la que estamos totalmente dispuestos en este momento, sin que nos cueste la mínima dificultad, a calificar como una bufonada vulgar? Y es que también el cuerpo, por su parte, para citar la fórmula del sociólogo Jean-Marc

Leveratto, puede tener la pretensión de servir como *instrumento de medida de la calidad artística*... Jugando con las palabras, o bien admitimos que la película puede estar *bien*, pero no ser *buena* (lo que consiste en reconocer su valor, su calidad artística o su importancia histórica, pero igualmente confesar que nos aburrimos mortalmente viéndola), o bien nos planteamos que una película *bien* es forzosamente *buena*. ¿Y quién, en el espacio público, puede considerarse realmente autorizado para legislar en esta materia?

La regla del juego fue torpedeada en su estreno, no consiguió atraer más que a un pequeño número de espectadores y continúa siendo aplastada en los sondeos por *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1943-1945); ¿en virtud de qué poderes una minoría «poseedora de buen gusto» podría imponer su ley a la mayoría? La respuesta que se impone espontáneamente al espíritu es la siguiente: en virtud del crédito que se le concede, de la autoridad moral que se le delega, de la competencia que se le presta. Amplia cuestión ésta la de la influencia del Otro. ¿En qué condiciones nos podemos atrever a decir como Lord Byron, ante un espectáculo que es considerado soberbio por la mayoría: «Dígame lo que debo pensar»? Un perfecto desconocido que destroce ante nosotros la película que proyectamos ir a ver esa misma tarde tiene muy pocas posibilidades de influir en nuestra decisión. Un viejo amigo de quien conocemos las manías, los defectos y lo que motiva normalmente sus entusiasmos y sus desencantos ejercerá mucho más poder sobre nosotros. El número es un factor importante: como suele señalar la publicidad, cinco millones de espectadores no pueden equivocarse. Las personalidades que poseen el poder de discernir trofeos y recompensas cuentan también por su parte con alguna posibilidad de soplarnos al oído aquello que nos debe gustar. Los críticos profesionales, como es natural, la tienen igualmente. Pero todos estos grupos, cuyos límites aparecen de manera tan difusa y fluctuante, poseen un punto común: *no exponen nunca los criterios* de que se valen para someter a un verdadero juicio de peritos artísticos las obras que ellos eligen o que ellos rechazan; como en Cannes y en los tribunales, el debate de los jurados tiene siempre lugar a puerta cerrada, y solamente de esta manera secreta nos es entregado el resultado bruto, único, de su decisión. Por nuestra parte, la decisión que debemos tomar sobre hacerles caso y seguirles o no, no puede tomarse en relación con el *método* de dictamen de evaluación artística utilizado por los que nos preceden en la valoración de la obra, sino en relación con el crédito que nosotros les concedemos *a priori*. Ésta es la razón por la cual importan tanto el arte como la manera de expresar el juicio.

Un fantasma corriente, habitual, entre los expertos aficionados tanto como entre los profesionales, es que tanto unos como otros se encuentren en estado de juzgar las películas de una manera que John Austin llamó *performativa*. Cuando el sacerdote dice al niño «Yo te bautizo», su juicio *confiere* la calidad de bautizado a ese niño; ha

realizado un discurso performativo. Pero cuando el crítico dice «Esta película es buena», esa alquimia lingüística y social de la performatividad no se cumple. Algunas personas, sus amigos, sus lectores más fervientes, creen en ello, pero el poder de sus palabras no posee la misma medida que la de la frase del sacerdote; el niño estará bautizado para siempre, mientras que la película podrá ser destruida por el periódico rival o por la generación siguiente: ninguna calidad especial le habrá sido conferida por la simple pronunciación de un juicio del gusto.

CRITERIOS CONTRA LA EVIDENCIA

Explicar las razones por las cuales se coloca una película en el pináculo no es siempre fácil. Ya hemos citado el temor a entregarse; añadamos el miedo a ser pedantes, el hecho de no disponer del vocabulario adecuado, la perspectiva de destruir la magia de lo que nos ha gustado añadiendo a ello una explicación racional... Más que la causa, es la manera lo que importa aquí: ciertos rechazos a interrogar la génesis del gusto están ocultos bajo la evidencia, sobre todo cuando se trata de autores a los que varias décadas de inciensos sistemáticos han hecho que la sola mención del nombre se transformara en garantía de *distinción* inmediata (en Francia: Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer...). Debo confesar que durante mucho tiempo yo fui muy sensible a este aspecto de la cuestión, ya que venía de un medio en el que literalmente no se daba por hecho que Eric Rohmer fuera un genio; las críticas que yo escribía para mi propio placer, adolescente, demuestran retrospectivamente que no me atrevía a oponerme a aquellas elecciones que habían sido expresadas con la mayor autoridad y vehemencia por las revistas cinefílicas que yo leía en aquella época. Y después, en la universidad, tuvieron que pasar bastantes años antes de que llegara a confesar hasta qué punto la visión de las películas de Eric Rohmer resultaban un verdadero suplicio para mí, sólo porque una vez más era cosa hecha, entre la gente que me rodeaba entonces, que experimentaran un inmenso placer viendo las películas de este cineasta, y porque la seguridad de las alusiones que hacían referencia a su obra daba a entender qué clase de *paleto* sería cualquiera que estuviera dispuesto a rechazarlas.

Para el *conocedor*, la ideología del gusto natural, explica Pierre Bourdieu, consiste en camuflar sus *estrategias de distinción* bajo la máscara de la evidencia lógica, del buen sentido, de la facilidad... Este libro intenta ir contra este camuflaje. Contra la supuesta evidencia que rodea a las entregas de medallas y a las críticas mordaces o a los vapuleos, y contra la *omertá* que golpea a los criterios del juicio del gusto en el ejercicio, a veces incluso salvaje, de la crítica de películas. Puesto que, cuando se trata de escribir sobre el arte, manteniendo ocultos todos los criterios en que nos basamos, una opinión que sea diametralmente opuesta a quien la ha

formulado es tan *válida* como la anterior: por más que se haga con la mayor seguridad en sí mismo y por mucha ironía que se quiera poner en la empresa, no es *evidente* que *Senderos de gloria* (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1958) patentice una superioridad manifiesta sobre *Arrête ton char bidasse* (Michel Gérard, 1977), es necesario demostrarlo. Ésta es la razón por la cual, incluso si no consiste en otra cosa que exponer lo que *yo entiendo* como una buena película, sino lo que *se acostumbra* a considerar como una buena película (mi opinión no es ni más ni menos importante que la de cualquier otro), esta obra contiene cierto número de frases en primera persona del singular. Hablar del gusto *sin comprometerse* se ha convertido en algo inaceptable. «Usted me dice que es bueno, pero me lo tiene que demostrar, pues *a priori*, yo no le creo», explicaba Jean-Luc Godard en el año 2000 en *Cahiers du cinéma*; o, como explica Serge Daney en sus entrevistas testamentarias, «demostrar demuestra» (igual que clasificar clasifica).

El precio que hay que pagar para intentar describir *cómo* los aficionados y los profesionales del juicio del gusto consideran una película *buena*, será, por consiguiente, algo que tendrá un carácter un tanto escolar y libresco: precisamente lo que las personas de gusto detestan por encima de todo. Alinear ciertos *criterios* a partir de los cuales determinamos una elección artística aparecerá como algo eminentemente *pesado* a los ojos de los portadores de la ideología del gusto natural, y perfectamente *vano* a los de los hipersubjetivistas; tanto peor entonces. Estos criterios forman legión, y no es posible pretender que sea posible que exponamos la lista exhaustiva. Este libro presentará seis de ellos, pero muy bien se podrían haber tenido en cuenta algunos otros más... El objetivo consiste en elevar a la luz *unos* criterios con el fin de luchar contra la ideología de la evidencia, y no de redactar la lista completa (éste sería el tema de otra obra, basándose, por ejemplo, en la historia de las prácticas culturales). Dos de estos seis criterios son tradicionalmente propios del ejercicio salvaje de la crítica (una buena película tiene éxito y consiste en un logro técnico), dos poseen más bien los favores de las tribus de expertos (es original y coherente), y los otros dos son utilizados por todos (es edificante y emocionante).

La elección ha sido realizada de manera empírica: hemos tenido en cuenta los criterios más utilizados, en sentido estadístico pero sin el rigor del método estadístico, a la vez por los profesionales de la crítica y por los espectadores, críticos ellos también, para recordar la ingeniosa frase de Truffaut, aunque críticos benévolo. Tal rigor estaba de cualquier manera fuera de lugar: el «gusto natural», como indican las comillas, progresa enmascarado, y a menudo es necesario que juguemos a ser adivinos para extraer de una crítica o de un discurso de la vida cotidiana todo aquello que *traiciona* la aplicación implícita de un instrumento de valoración artística o de un simple instrumento de apreciación. Desde luego, este ejercicio de adivinación abre la puerta a toda clase de interpretaciones tendenciosas; podrán fácilmente sospechar

que, por mi parte, haya destacado y privilegiado ciertas connotaciones perteneciente a algunos textos, por el único motivo de que éstos están relacionados con unos criterios que particularmente tienen mucho que ver conmigo. He tratado de defenderme de ello, pero soy incapaz de jurar que lo haya conseguido siempre.

1. Antes de evaluar una película

Sería más que presuntuoso por mi parte atacar en su misma base el aspecto vivo del tema, y comenzar a enumerar tranquilamente los criterios que pueden hacer que una película sea *buena* o no lo sea. La cuestión del *valor* de las obras de arte es, evidentemente, un tema clásico de la estética, pero ya no estamos en el tiempo en que, completamente armado de presupuestos de carácter inmanente y de costumbres de clase incuestionables, el estético podía disertar sobre el arte y sus obras, situándose soberbiamente distanciado del mundo. Las cosas han cambiado. Han aparecido algunas disciplinas nuevas, como la sociología y las ciencias cognitivas, en el curso de los dos siglos y medio de existencia de la estética tal y como fue etiquetada. Algunos textos recientes profetizan —cuando no lo reclaman vivamente— la *disolución* de esta estética por considerarla demasiado etérea en determinadas disciplinas un poco más pragmáticas, como la antropología o la historia cultural. Otros textos, bajo la influencia postuma de Ludwig Wittgenstein, no ven en la estética más que un juego lingüístico, excesivamente distanciado éste también, por su parte, del mundo. Estaría mal ignorar estas amenazas y estas advertencias, pero el comienzo de este capítulo estará consagrado a una rápida descripción de algunas respuestas posibles, con objeto de defender una *estética informada*. Informada, por una parte, por la sociología en el sentido que le da Pierre Bourdieu como instrumento de vigilancia (y ello nos será útil para acosar a los fantasmas inmanentistas), informada, por otra parte, por las ciencias cognitivas, irremplazables fuentes de información desde el momento en que el *cuerpo del espectador* entra en juego en relación con la obra.

Pero esto no será suficiente para comenzar la enumeración prometida en la introducción. La gran mayoría de los textos que se refieren a la cuestión del valor y del juicio del gusto no tienen en cuenta el cine; son la literatura, la pintura y la música las que les sirven de patrones más o menos implícitos. Ahora bien, el cine se halla, de manera mucho más profunda todavía que esas artes mayores, enraizado e inscrito en un verdadero circuito de influencias y de circulación de bienes tan inextricable que la posibilidad de que el autor pueda hallarse solo frente a su obra, en el silencio y la

soledad de su habitación o de su taller, constituye una posición indefendible en el campo que nos interesa. Productores, técnicos, distribuidores, público que paga, empresas multinacionales y organizaciones institucionales, una miríada de agentes y de instancias, se entremezclan y se confunden en la relación triangular entre el autor, su obra y el espectador, multiplicando las posibilidades de que una película sea *buena para* una parte de dichos agentes y dichas instancias, y *buena para desempeñar el papel* que le asignan en el seno de dicho circuito. ¿Qué debe hacer el estético para tener esto en cuenta? Ante todo, es necesario que se deshaga de los tópicos que sobrevuelan por encima de su tiempo y que celebran la obsolescencia de la idea de *calidad artística*, ese espíritu del tiempo que se llama —a escoger, pues llegado a este estadio valen todos los neologismos— Posmodernidad, Gran Mercado, Pensamiento Único, Fin de la Historia, Derrota del Pensamiento... «Todo vale, todo se convierte en irrisorio», y otras fórmulas como «lo real se ha ausentado», esa clase de fórmulas cónicas que tanto proliferan actualmente en las revistas son, con toda seguridad, más simples juegos de palabras que sirenas que hacen resonar el fin de la estética del juicio del gusto.

EL JUICIO DEL GUSTO EN LA ERA POSMODERNA

La cuestión de saber qué es un buena película plantea, por lo tanto, en el momento en que nos encontramos, una problemática que parece un tanto desusada y anticuada. Llegado a una edad venerable, el gran teórico del cine Rudolph Arheim lamentaba que «no se distinga ya verdaderamente alta calidad y éxito en el *box-office*». Como haciéndose eco de esta constatación escrita en 1983, un informe encargado en 1988 por el Congreso de Estados Unidos, relacionado con el tema de la enseñanza de las ciencias humanas,^[1] constató que «valor, belleza y excelencia son considerados como parámetros irrelevantes», y que, en su lugar, «género, raza y clase se han convertido en las cuestiones clave en materia de cultura». ¿Por qué razón obstinarse entonces en hablar de criterios de evaluación artística? ¿No estamos acaso ante la supervivencia de un espíritu elitista kantiano que ya no tiene nada que hacer en estos inicios del tercer milenio, marcado por diferentes formas de escepticismo?

Thomas Mitchell cita en su *Picture theory* algunos extractos de este informe del Congreso con el fin de demostrar su pusilánime conservadurismo. Él es más bien partidario —como innumerables émulos de los *gender y cultural studies*—^[2] de asumir la actitud que consiste en estudiar en las obras de arte otros parámetros que no sean su exclusivo valor estético. Reprocha su sociocentrismo a los pensadores más mediatizados por el concepto de *representación*, como Walter Benjamin, Michel Foucault, Theodor W. Adorno, Jean Baudrillard, Guy Debord o Gilles Deleuze, todos

ellos culpables, como Kant antes, de aplicar a una época entera una *manera de ver* que ya no es otra cosa que la de un grupo, de una tribu o, en el peor de los casos, de su propia tribu. Al intentar saber lo que hace que una película sea «en sentido absoluto» buena o no, yo me dejaré extraviar, por tanto, por los mismos caminos trillados que recorrieron estos ilustres pensadores, que han construido un modelo dominante de mirada para aplicarlo a un terreno homogéneo, en lugar de realizar estudios empíricos que hubieran podido iluminar la extraordinaria diversidad de los comportamientos de los individuos frente al espectáculo del mundo y de las obras de arte.

Estos estudios empíricos pueden asumir varios aspectos. La mayor parte del tiempo nos traen a la mente una especie de aplicación a la *recepción* de lo que Erwin Panofsky reservaba a la *producción* de la obra de arte, y que él definió como la *iconología*: cartografiar —quizá radiografiar— el mundo en un instante *t*, de manera que sepamos cómo la obra es apreciada en él. Pero el verdadero mapa, puesto que cada espectador difiere de su vecino, es el mundo mismo... Todo lo que puede hacer el esteta, una vez más, consiste en ponerse una chaqueta de sociólogo con objeto de mostrar, a modo de consolación, que se esbozan determinados grupos con preferencias comunes. Una actitud híbrida que lleva a menudo al *multiculturalismo*: la película es *buena para* cierta categoría de personas, y yo únicamente la evalúo a condición de ser uno de ellos; en caso negativo, me niego a ejercer como experto. No existen buenas películas ni fallidas, únicamente películas *adaptadas* o no a la *manera de ver* de un grupo más o menos amplio, a su *manera de pensar el arte* (lo que Aloïs Riegl, aunque él lo reservase para una época entera y no para una simple tribu, llamaba el *Kunstwollen*). Pero si, por el contrario, nos mantenemos dentro del inmanentismo, no nos encontramos ante nada mejor; la estética del juicio del gusto se convierte en una siniestra y reaccionaria ceremonia de distribución de medallas.

Este cuadro entristecedor y sombrío, que mezcla callejón sin salida conceptual con elecciones obligadas, sólo puede, sin embargo, esbozarse a condición de que nos olvidemos de cierto número de puntos a tener en cuenta. No es en realidad tan *evidente* que toda escala de valor artístico rime con una regresión del pensamiento, como tampoco es tan *evidente* que el multiculturalismo sea la única actitud razonable. Hay otras posibilidades de elección más allá de la que consiste en zanjar la cuestión con un triste *todo vale* y con otra tan triste como la de la *medida económica del éxito*, la única escala de valor susceptible de resistir perfectamente la deconstrucción culturalista o sociológica del juicio de valor.

Los tres regímenes de la mirada

Mitchell tiene razón: hablar *del* espectador o *de las* imágenes es distanciar el discurso de un mundo que pretende describir o explicar, para conducirlo a otras esferas, a los juegos del lenguaje o a la autobiografía. No somos *todos iguales* ante la imagen. Hablar del espectador en general, como sujeto de modelo desencamado, sería como volver a interpretar, sin tomar las debidas precauciones, una partitura neokantiana, entonar el estribillo inmanentista de la *philosophia perennis* de la estética, que otras corrientes —de la sociología a la estética analítica— han hecho demasiado frágil para que volvamos así como así a retomarla. En el contexto posmoderno que es el nuestro, comenzaremos por distinguir tres grandes regímenes de recepción de las imágenes, tres regímenes de *creencia*, y por nombrarlos de acuerdo con los nombres de célebres pensadores —que no han tratado sobre la cuestión del cine, pero que han reflexionado sobre las relaciones que rigen los signos y el mundo—: Gottlob Frege, Ferdinand de Saussure y Ludwig Wittgenstein.^[3]

1. El régimen *fregeano* designará la *creencia* en las imágenes-huellas o, dicho de manera algo peyorativa, la iconolatría. Para Gottlob Frege, en líneas generales, el lenguaje tiene sentido por cuanto se refiere a la realidad; si reemplazamos «lenguaje» por «imagen», el giro está dado. Este régimen puede aplicarse al contenido de la imagen —*hay verdaderamente cosas, en el mundo, que se parecen mucho a lo que yo veo ahí en dos dimensiones en la pantalla*— o, de manera simétrica, al punto en el que no vemos nada más que lo que designa en general la imagen perspectivista, el lugar del que hace el encuadre —*ha estado verdaderamente allí, en ese lugar, en el corazón de la acción, alguien, en ese mismo instante, para hacer que la máquina ruede*—. Marcel Proust, André Bazin, Roland Barthes o Serge Daney, en diversos grados, han otorgado sus cartas de nobleza a este régimen.
2. El régimen *saussuriano* designará la incredulidad. Donde el fregeano ve un reflejo del mundo, el saussuriano percibe un conjunto sabiamente construido de puntos coloreados sobre una pantalla o una hoja de papel. En Saussure, es el carácter autorreferencial del lenguaje lo que se halla puesto por delante, lo que precede a todo: «Puesto que las palabras no significan nada más que relacionadas unas con otras, el lenguaje no nos devuelve a otra cosa que a sí mismo», resume Jacques Bouveresse; reemplacemos «palabras» por «imágenes», y obtendremos un modelo de recepción «relativista» (con sus subgrupos: convencionalistas, simples adversarios de la iconolatría...). Charles Baudelaire, a propósito de la fotografía, muy pronto formó parte de este grupo. Aquellos que son partidarios de la circularidad ven las imágenes devolviéndose unas a otras en un mundo paralelo, una gigantesca y hormigueante fotocopia en incesante expansión en la que, según una famosa fórmula de Nelson Goodman, *todo puede valer para no importa qué*

otra cosa. La polémica en torno a la película de Jean-Pierre Jeunet *Amélie* ha visto oponerse claramente a los defensores de la indicialidad fregeana, para quienes la película debe hacerse cargo de representar el mundo, frente a los defensores de la circularidad saussuriana, indiferentes a la desaparición de los *graffiti* en las paredes de París y a la desaparición de la Torre Montpamasse.^[4]

Para estos últimos, las imágenes mantienen sobre todo una relación *simbólica* con la realidad, incluso aunque se disfracen de *huellas o señales*. El hecho de que *Cahiers du cinéma* ponga en portada una fotografía del acero retorcido de las Torres Gemelas derribadas, o la moda que consiste en contratar para producciones del circuito ordinario a actores procedentes del cine pornográfico para que copulen de verdad ante la cámara, todos estos signos pueden leerse como tentativas fregeanas de resistir, poniendo en juego toda su voluntad, a la generalización de la incrédula mirada saussuriana.

3. El régimen *wittgensteiniano* designará la mirada olímpica y desapasionada del observador de los *usos* de la imagen. Desde el estricto punto de vista de las calidades plásticas y del tipo de belleza de los «modelos», por ejemplo, no hay estrictamente ninguna diferencia entre una publicidad de los perfumes Calvin Klein, el cartel publicitario de *Roberto Zucco* (Roberto Zucco, Cédric Khan, 2001), y la fotografía que *Télérama* puso en la portada para anunciar una exposición de fotografías tomadas en un campo de concentración (enero del año 2001). En cada caso, el rostro aparece demacrado, pero resulta bello, la expresión seria, la iluminación sobria. Conferir a la primera una virtud prescriptiva («Yo soy bella, sea usted bella igualmente comprando este perfume, o, por el contrario, únase a la tribu que me encuentra bella»), y a la segunda, un funcionamiento ficcionalizante («Yo soy un actor que interpreta el papel de un asesino»), y a la tercera un funcionamiento documentalizador y denunciador («Yo he existido realmente, yo me encontraba en ese lugar, no permita jamás que se vuelva a producir algo parecido»), todo ello obedece a prácticas sociales íntegramente *exteriores* a las imágenes consideradas únicamente como tales. En este caso, la significación es el *uso*.

Estos tres *regímenes de creencia* de la mirada, si los tomamos literalmente, constituyen proposiciones científicamente falsas. No hay imágenes planas totalmente verdaderas (régimen fregeano), ni enteramente separadas del mundo (saussuriano), de la misma manera que no existe una total libertad de uso (wittgensteiniano). La primera mirada sobre una imagen está tomada de acuerdo con automatismos que nos preparan y nos disponen a su lectura en términos de *simulación*: no tenemos siempre la posibilidad de creer o no en ella, y en cualquier caso jamás una imagen mimética resbala enteramente sobre nosotros como el agua sobre las plumas de un pájaro. Sólo

posteriormente el ser humano extrae algún tipo de verdad de esas imágenes, aunque únicamente hasta cierto grado (puede, por ejemplo, contentarse con la exactitud de las proporciones o de la reproducción biomecánica), pero nunca es totalmente engañado. Más que verdades científicas, estos tres regímenes definen *actitudes*, que se encuentran desigualmente distribuidas en el espacio público y en las clases sociales. Y así, las imágenes no están *muertas* o son *polisémicas* (miradas saussurianas o wittgensteinianas) únicamente para una franja de privilegiados hastiados y aburridos, de intelectuales ataráxicos; la mayor parte de las gentes siguen riendo todavía cuando contemplan una pantalla en la que alguien recibe en la cara una tarta de crema, creen lo que ven en el diario televisado y experimentan una leve punzada en el corazón al desenvolver, en el momento de salir de la tienda, el paquete de fotos que tomaron en el aniversario del más pequeño de la familia. Hay incluso personas solitarias que hablan, ciertos domingos de lluvia, a las efigies enmarcadas de un niño muerto o de un amor desaparecido, de la misma forma que los creyentes rezan a un icono de la Virgen que *para ellos equivale* a la misma Virgen.

Ninguna teoría de la representación y de sus recepciones posibles podría hacer que nos olvidáramos de la existencia de ese *triple* régimen; mientras que muchos de los sistemas de la estética llamada *especulativa* o *inmanentista* se han erigido basándose casi exclusivamente en los preceptos de la modernidad en arte, es decir, más o menos, en el modelo que aquí hemos llamado saussuriano. La estética del cine se encuentra tal vez un poco mejor equipada, en Francia sobre todo, porque se forjó mediante el establecimiento de una dialéctica fregeana-saussuriana, por la oposición entre cinematógrafo (el que se consideraba que decía la verdad) y cinema (el que se consideraba que conseguía encantar a base de trucos). En el curso del siglo xx, podemos observar también un balanceo teórico entre concepciones fregeanas como las de André Bazin o de Serge Daney, que insisten en la importancia epifánica del mundo (Bazin) o en la belleza del gesto (Daney), y concepciones saussurianas como las de los impresionistas (Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein) y, más formalistas que estéticas, las de los investigadores estructuralistas (el más célebre de los cuales fue Christian Metz). No obstante, estos últimos años, la importancia asumida por el régimen wittgensteiniano en la experiencia práctica de las imágenes no ha sido aún tratada por la estética del cine, que la ha dejado muy cercana a la inspiración «cultural». En efecto, aplicar literalmente el régimen wittgensteiniano consiste en pensar la película como *forzosamente buena para* una categoría de agentes sociales, por lo tanto —si nos contentamos con esta descripción caricaturesca del multiculturalismo—, significa que no hacemos con ello otra cosa que segar la hierba bajo los pies de la estética.

Particularismos y universales

Una película para los negros, para los jóvenes, para las mujeres, para el país, para las amas de casa de más de cincuenta años... A este neotribalismo, que se supone que deja en el paro al estético, la industria cinematográfica tiene dos formas de responder.

La primera consiste en ignorarlo, basándose en el modelo del cine americano clásico, que se proponía reunir a individuos diferentes (el *melting pot*) en la celebración de valores comunes (*America: love it or leave it*). Hollywood vuelve a jugar así la carta federadora del *entertainment*, pero de otra manera, más individual (puesto que *entertainment* significa etimológicamente «mantener juntos», es decir, constituir un grupo) y más *cool* —es decir, posmoderno—, gracias a las *películas-conciertos* que procuran sensaciones *fuertes* (en su sentido igualmente cuantitativo). La extraordinaria acumulación de imágenes que vomitan día y noche las pantallas del mundo contribuye a que se promueva la *lectura en el estómago*, condenando a sus productores a una alocada carrera en busca del efecto, del impacto, de la promesa de una felicidad por minuto contenida en cada comienzo de plano. Muy lejos de nivelar cualquier veleidad de valoración artística cualitativa en el espectador, esta estrategia valoriza y destaca la función del cuerpo y, por lo tanto, a menudo resulta fácil decir si la película nos *ha producido el efecto pretendido* o no.

La segunda estrategia consiste en tener en cuenta escrupulosamente el mosaico tribal, por consiguiente, en producir películas que funcionen como *spots* publicitarios, es decir, películas que lleven en sí mismas determinados signos que no tenemos más remedio que reconocer, sin los cuales uno está excluido (de la película y del grupo que la plebiscita). El *salad bowl* reemplaza al *melting pot* (los ingredientes de una ensalada siguen siendo los mismos, no se funden como los de una sopa). *Magnolia* (Magnolia, Paul Thomas Anderson, 1999) o *American Beauty* (American Beauty, Sam Mendes, 1999) halagan a la generación más *rentable* del mercado cinematográfico occidental, a los espectadores de quince a veinticinco años... El sistema de halago puede ser directo (los personajes del corte de edad concerniente son agradables, sencillos, forzosamente *cools* y eventualmente víctimas de la generación que les precede), o indirecto (la película multiplica las alusiones a películas recientes recibidas con entusiasmo por ese público, en las que se siente reconocido, arrojando al mismo tiempo a los más viejos, incultos, a la expectativa). Esta operación montada en tres tiempos aparece como una caricatura del concepto del querer artístico (*Kunstwollen*), puesto que la obra está concebida como un objeto *adaptado*, condenada a inscribirse en las expectativas de su tiempo. Theodor W. Adorno^[5] y también Herbert Marcuse describieron este fenómeno de adaptación hace

ya mucho tiempo, anticipando así la existencia del cinismo de ciertas empresas como aquellas que se dedican, en la actualidad, a hacer películas que celebran unos modos de vidas «marginales», y el error que supondría ver en ello un fermento subversivo en la gran tradición romántica del arte considerado como una actividad capaz de mejorar el mundo.

Pero el desglose multiculturalista en tribus se supone que actúa igualmente desde el lado de la recepción, interesando por tanto más directamente al juicio de valor. ¿Qué validez posee el establecimiento de un desglose artístico basado en el modelo de la repartición social de los sexos, de las edades, de los colores de la piel o de las preferencias sociales...? «It's a black thing, you can't understand...».^[6] ¿Es esto verdad? Y si lo es, ¿me puede, a pesar de todo, gustar o puedo considerar como un logro una película de la que ni siquiera soy capaz de comprender todos los signos? Al lado de lo cual, por otra parte, ¿estoy condenado, a mi vez, a pasar por un ignorante? Y, además, ¿quién decide poner la etiqueta adecuada, en el caso de las películas realizadas para las *chicas*, para los *jóvenes*, para los *chinos*...? Por supuesto que no es el realizador quien lo decide: una vez lanzada al espacio público, la obra ya no está bajo su control. ¿Las asociaciones, grupos de presión, partidos, equipos de *lobbying*? ¿Qué sucede con la libertad de lectura?

Trataremos, para no alargarnos demasiado, un único punto de partida, aquel que se halla ligado a la identidad nacional: «Muchas películas tienen un acceso difícil para un público extranjero, especialmente cuando se apoyan en alusiones históricas nacionales de carácter muy preciso: de esta manera los críticos o analistas americanos deben realizar largas digresiones sobre el Risorgimento, la historia de la unidad italiana y el pensamiento de Gramsci antes de lanzarse a la evaluación de *Senso* (Senso, Luchino Visconti, 1954) o *El gatopardo* (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1962), y las dificultades se agravan en el momento en que se produce el abandono del “occidental-centrismo”: Fuera del continente africano, resulta más que arduo para los espectadores aprehender todo lo que se intenta expresar [...] Como Souleymane Cissé con su película *La luz* (Yeelen, 1987)».^[7]

Exponemos aquí, no obstante, tres problemas bastante diferentes.

1. El análisis de la película y su evaluación por un experto. 2. El embargo, por el experto o por el espectador (es algo que no tiene la menor importancia), de lo que ha querido decir el autor (la *intentio auctoris*). 3. La «comprensión» de la película por el espectador.

Primer punto, es innegable que la competencia que permite medir la desviación entre la verdad histórica y lo que hace la película de ella es necesaria para tratar en profundidad sobre su «valor» (la fidelidad a la historia no es la condición necesaria para que la película acceda al estatuto de obra maestra, pero, al menos, se puede juzgar sobre el interés de las alteraciones e infracciones infligidas a la verdad o sobre

su escrupuloso respeto). Con frecuencia, únicamente el contexto permite que deduzcamos el sentido: a menos que se sea un nipófilo consumado, el espectador francés no sabe que un niño japonés que forma una O con el pulgar y el índice quiere decir «¡un momento!» a sus compañeros de juego (y no «nulo» o «cero»); pero lo deduce fácilmente contemplando *Buenos días* (Ohayo, 1959), una película de Yasujiro Ozu. Sin embargo, ¿quién que no sea un crítico japonés puede decir que la escena de *Verano precoz* (Bakushu, Yasujiro Ozu, 1951) en la que Setsuko Hara decide casarse carece de sentido de lo natural? ¿O, en otro caso, observar que los niños que permanecen a la cabecera de su madre moribunda van vestidos como todos los días en *Viaje a Tokio* (Tokyo Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953)?^[8] Incluso, sin necesidad de irnos tan lejos, numerosos casos de falta de familiaridad pueden ser fatales para conseguir el placer mediante el cual el espectador puede sumergirse en una historia (la ilusión diegética). Por ejemplo, hermano y hermana o padre e hija, en una película clásica americana, pueden intercambiar un rápido beso en la boca sin que su público predilecto encuentre en esta acción nada criticable, lo que no es lo mismo en el caso de una película o un público franceses. Cuando el protagonista de *La historia de Eddy Duchin* (The Eddy Duchin Story, George Sidney, 1956) — Tyrone Power— anuncia a su madre que se casa, ésta lo besa en la boca bajo la plácida mirada de la futura esposa (Kim Novak). Raoul Walsh juega a sabiendas con esta ambigüedad en *Fiebre de venganza* (Gun Fury, 1953), en la que un hombre y una mujer, que han sido educados juntos, pasan de esta clase de besos fraternales a su equivalente amoroso.

El fenómeno es idéntico cuando el alejamiento ya no es geográfico sino temporal. Sin el contracampo que muestra los ojos en blanco del o de la que los contempla, la *pin-up* o el turbador seductor de una película de los años diez no serían identificados como tales por alguien que no fuera un especialista de la historia cultural de aquella época en concreto. Lo mismo ocurre en lo que se refiere al progreso técnico: el gran primer plano sobre el aparato de teléfono en *El cameraman* (The Cameraman, Edward Sedgwick, 1928) sería incomprensible fuera de su contexto, excepto para un especialista de las telecomunicaciones, que sería capaz de ver un teléfono en el extraño objeto cúbico que aparece en la pantalla. Convertida en caduca por el paso del tiempo, la última réplica en el diálogo de *El mago Merlín* (The Sword and the Stone, Walt Disney, 1963) (y ello a pesar de que los dibujos animados de Disney forman parte de las películas que más tardan en pasar de moda) suena hoy de manera muy extraña: nos informa sobre lo que fue el mundo al comienzo de los años sesenta:

«Merlín: ¡Se harán *películas* sobre ti!

Mosquito, futuro rey Arturo: ¿Qué es una película?

Merlín: ¡Es como la televisión, pero sin incidentes técnicos!».

En cuanto al segundo punto, la búsqueda de las intenciones del autor, se trata de una forma de *lectura genética* que solamente interesa al biógrafo o al psicoanalista. Que el autor haya conseguido o no decir lo que quería decir (suponiendo que este factor sea mensurable) aparece como un criterio marginal en el proceso del juicio del gusto. La interpretación a través de la biografía provoca frecuentemente una confusión entre el sujeto de la enunciación y la *persona real* del autor, tema al que volveremos con detalle cuando tratemos del criterio de la cohesión.

En lo que se refiere al tercer punto, es decir, a la comprensión de la historia, es cierto que algunos elementos históricos intervienen a veces en la lectura misma de los mecanismos causales que articulan el relato. De esta manera, en algunas ocasiones el enunciador deja al cuidado de ciertos esquemas culturales que sean ellos precisamente los que suministren el eslabón que falta entre dos planos o dos escenas, pero el caso suele ser más bien raro, y ello tanto, tal vez, por razones comerciales de posibilidades de exportación de la obra, como por tradición didáctica. Así Satyajit Ray se toma todo el cuidado necesario para explicarnos que un matrimonio hindú debe celebrarse aunque el novio se escabulla en el último momento: se toma al primer venido que está dispuesto a aceptarlo, mientras que, por su parte, Robert de Niro lo hace recordándonos que una muchacha americana de los años sesenta es alguien que actúa verdaderamente bien si se inclina para desbloquear la cerradura del lado del conductor, aunque su amiguito, cuando antes ha hecho que se montara ella primero, vuelve a sentarse al volante (respectivamente *El mundo de Apu* (Apu Sansar, 1959) y *Una historia del Bronx* (Bronx Tale, Robert de Niro, 1993).

¿Plantea tantos problemas la recepción generalizada de *El gatopardo* de Luchino Visconti? El «beocio», el que no sabe nada del Risorgimento, se encuentra, en un principio, liberado de la tentación de medir la conformidad de la película, si está de acuerdo o no con lo que él conoce del mundo descrito; que el galón de una chaqueta de uniforme esté cosido demasiado bajo, que el tafetán de un vestido sea demasiado brillante para la época, no ofrecen ninguna posibilidad de molestarle durante la proyección, pues en su caso el mundo diegético no consigue derrumbarse porque se produzca este tipo de anacronismo. Por lo demás, una película «clásica» como *El gatopardo* se cuida mucho de explicar las grandes líneas del contexto histórico. «¡Los piamonteses han desembarcado! ¡Estamos perdidos!»: el espectador más inculto ha comprendido lo que estaba pasando; se le informa incluso de que un tal Garibaldi los dirige; algo después, uno de los principales personajes, Tancredi, explica las razones de su toma de partido, y eso es todo. Saber si hay efectivamente aristócratas sicilianos que cambiaron de chaqueta en esa época de disturbios políticos es, ciertamente, interesante, pero de ninguna de las maneras necesario para la comprensión de la intriga, ni siquiera tampoco es necesario para experimentar un inmenso placer ante la visión de la película.

Por lo demás, numerosas informaciones transitan bajo forma de *metáforas estilísticas*, mucho más universalmente comprensibles que ciertas formas verbales: con objeto de hacernos sentir inmediatamente qué clase de lugar ocupan los aristócratas de *El gatopardo* en la escala social, la cámara se enfrenta desde los títulos de crédito con las paredes de la torre de marfil que los sustrae y los aleja del mundo —como la de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1940) pasando más allá del cartel que señala *No trespassing*—, y acaba por entrar por la ventana (la fuerza es el único medio para ser admitido en ese círculo muy restringido), anunciando, por otra parte, la secuencia que sigue (un soldado herido —es decir, un incrédulo, como el espectador— ha penetrado en la propiedad), y anticipando también así de forma hiperbólica una de las ideas maestras del guión: cada vez más gente del pueblo, a medida que los años pasan, franqueará esas paredes y entonces todo un mundo se derrumbará. Otra metáfora con pretensiones universales (y éstas se cuentan por docenas): en su primera aparición, Tancredi (Alain Delon) se muestra reflejado en el espejo en que se contempla, mientras el príncipe Fabrizio (Burt Lancaster), su tío-protector, se está afeitando: una manera de subrayar la semejanza, y de expresar la parte de fantasía y de lustre que incluso habita en alguien como el príncipe.

Asimismo, en los personajes actúan otros elementos en juego además del problema de la unidad italiana: «Me marchó a Palermo inmediatamente», declara Fabrizio al inicio de la película, cuando se entera de que la revolución está en marcha. Es cierto que se va a Palermo... pero por el placer de la carne. La unidad italiana les preocupa, pero no más que la huida del tiempo, la degradación del cuerpo y el problema de la descendencia, temas que suponen otros tantos conceptos universales para el más exótico de los espectadores. Todo el mundo es capaz de comprender las razones por las cuales Fabrizio casa a Angélica (la bien nombrada) con Tancredi, aun cuando ella no pertenece a *su género y clase*: «La frecuencia de los matrimonios entre primos no favorece la belleza de la raza... ¡Míralas (señalando un grupo de muchachas que ríen a carcajadas en una velada de baile), se diría que se trata de una banda de jóvenes simias dispuestas a saltar sobre las arañas, agarrándose por la cola y balanceándose sin dejar de mostrar sus traseros!». «¡No hay nada tan bello como nuestros dos muchachos!», exclamará más tarde, remachando el clavo frente al padre de Angélica, burgués inculto que apenas comprende que acaba de intercambiar belleza física por prestigio simbólico.

La idea según la cual comprendemos una película justamente por aquello por lo que ha sido concebida, connota la idea de *mensaje* dirigido a un *blanco*. Pero, la mayoría de las veces, la película se parece a un conglomerado de imágenes animadas polisémicas, con el cual cada uno establece un trato ventajoso según su *habitus* (variable) y sus precableados perceptivo-cognitivos (los mismos para todos los seres humanos). La noción de blanco posee en materia estética una eficacia heurística casi

nula. Gran número de productos mediáticos y de obras artísticas, que parecen o se anuncian como concebidos para el uso exclusivo de un blanco restringido, en realidad son recibidos y apreciados también por una franja de la población que lo excede ampliamente. Unos ancianos al borde de la tumba pueden divertirse con ciertas *teenage movies*, y el último Spike Lee puede emocionar a algún conservador del viejo Sur. Se producirá entonces, por su parte, un gesto de desvío, de reapropiación, y de esta manera el autor real no conseguirá reconocerse indudablemente en la manera en que ellos retorcerán su «mensaje», pero la libertad de lectura existe. La película es una co-construcción: sin nosotros que la vemos no es otra cosa que un vestido puesto en una percha. En *Aurora*, Nietzsche encontraba ya, por lo demás mucho, más gratificante para el receptor de una obra perderse a merced de los sentidos posibles que dedicarse a buscar la arqueología de su génesis; «Es necesario que su actualidad se disipe», escribía. Por lo tanto, se podría decir de las *buenas películas* lo que Proust dice de los *bellos libros*: están «escritos en una especie de lengua extranjera. Bajo cada palabra, cada uno de nosotros pone su sentido o al menos su imagen, que con frecuencia es un contrasentido. Pero en los bellos libros, todos los contrasentidos son bellos...».

Apreciar y comprender

La película clásica lucha contra el «peligro» de la proliferación de las interpretaciones (esa polisemia que acabamos de observar que a veces resulta gratificante a los ojos de Nietzsche y a los de Proust), a base de efectos de anticipación narrativos, de evocaciones y de metáforas estilísticas, presentándose cada una de ellas y en su conjunto como estrategias *limitativas*, mientras que otros estilos dejan la obra *abierta* a la interpretación. Ésta es la razón por la cual el cinéfilo hastiado acoge, como si se tratara de una bendición, ciertas obras llegadas de horizontes lejanos, ante las cuales puede dejarse abandonar a determinados placeres expansivos (si es que no resultan curativos) de la «doble pantalla» (una forma de proyectar sus propios demonios sobre lo que no es, en realidad, más que una *sombra eléctrica* proyectada sobre una pantalla). Todo llega a significar tanto, en las películas que pertenecen a una cultura próxima a la nuestra, que suele suceder que nos consolamos con filmes que se nos presentan como menos calculados, *bellos sin que nos demos cuenta*. El entusiasmo francés por *Deseando amar* (In the Mood for Love, Wong Kar-wai, 2000) puede interpretarse de esta forma (sin pretender, por otra parte, que esto lo explique totalmente). Bajar a la calle con un puchero para comprar una sopa de tallarines en el figón más próximo, asume en dicho caso algunos aspectos

rabiosamente poéticos —casi oníricos, con la utilización del ralenti y la música del bonito vals subrayando la escena—, cuando se trata del gesto más corriente que pueda imaginarse en el contexto espaciotemporal postulado por la diégesis. En este caso, descubriríamos el efecto que podríamos llamar *mata-pasiones* cinefílica si, en cambio, se hubiera tratado sencillamente de ir a buscar unos bocadillos de jamón y queso al mostrador del bar de la esquina... A todos estos planos difícilmente descodificables prestamos una profundidad cuyo silencio significativo nos lleva a considerar que poseen. Acogen los fantasmas, las asociaciones y los ensueños que los otros, los planos familiares, cuyos detalles los hacen aparecer ante nosotros como demasiado evidentemente legibles, los convierten en ruidosos, chillones, impidiéndolos que se decidan incluso a aflorar.

El único reproche de obediencia multicuralista que estaría justificado en este caso sería el desarrollo, entre los europeos que acogen con entusiasmo la obra de Wong Kar-wai o Hou Hsiao-sien, de una forma de universalismo que de hecho no haría otra cosa que encubrir un neocolonialismo cultural. Al decir que le *gustan* sus películas, el incompetente cultural subentiende que las *comprende* y, por tanto, con ello apunta dos soluciones, tan enojosa la una como la otra: planta sus propios esquemas de lectura en una historia que no es absolutamente la que comprende un especialista del sudeste asiático, y piensa que estos cineastas han retomado por su cuenta, en un gesto de *nueva inocencia*, ciertas maneras de contar muy occidentales (únicamente la superficie cambia, *mah-jong* y vestido de mangas cortas abotonado a los lados que funcionan como los equivalentes semánticos de los juegos de naipes, de las patatas fritas y del niqui). Quizá sea verdad, pero resulta fácil ver dónde falla el razonamiento: la noción de *comprensión*, ahora y siempre. Vincente Minnelli abordó en otro momento esta cuestión de forma graciosa en *Como un torrente* (*Some Come Running*, 1959), en la que Dave, el escritor (Frank Sinatra), lee una de sus novelas cortas a Ginny, la chica de *night-club* (Shirley McLane). Este diálogo puede tener evidentemente una lectura en segundo grado, como un diálogo entre el experto en materia de arte que utiliza «el terror teórico» ante al público de los «beocios»...

«—¿Se acabó?

—Sí. ¿Te ha gustado?

—Sí, me ha gustado, me ha gustado mucho.

—Eso quiere decir: no mucho.

—¡No, eso quiere decir verdaderamente mucho! ¡Dios mío, pensar que tú puedes utilizar las palabras de esta forma poniéndolas en el papel! Yo apenas sé utilizar los sustantivos. ¿Sabes? Tengo la impresión de ser toda una fracasada a tu lado.

—¿Qué te ha gustado de lo que has leído, Ginny?

—Todo.

—¿Qué, por ejemplo?

—Pues... yo... las gentes.

—Pero ¿*qué* gentes?

—Todas.

—¡Está bien, te han gustado todos los personajes! Pero en cuanto a la historia, ¿*qué* quería decir, para ti?

—Pues quería decir... muchas cosas.

—Pero ¿*de qué* habla?

—¡No te enfades conmigo! Cada vez que hablo, te pones furioso conmigo.

—¡No has comprendido *una sola palabra* de lo que te he leído!

—No, pero eso no quiere decir que no me haya gustado. Por ejemplo, yo no te comprendo, pero tú me gustas. Me gustas, pero no te comprendo: ¿dónde está el problema?».».

Estupefacto por el buen sentido del último argumento, Dave se casa con Ginny esa misma tarde... «It's a black thing...» se justifica solamente *en su sentido propio*: esta película que me viene de otra parte del mundo me puede gustar, puede hacerme sentir algo especial, hacerme llorar porque contiene los suficientes universales narrativos para suscitar en mí una identificación cognitivo-empática, puedo apropiármela e incluso blandiría como estandarte, también soy capaz de declararla *buena*, puesto que los criterios que se proclaman en este caso pueden proyectarse más allá de que estén estrechamente relacionados con el mundo real, pero no pretenderé jamás, sin un serio trabajo etnológico, haberlo *comprendido todo*, haber descodificado todos los signos culturales que dirige a los *happy few* que quizá constituyen su verdadero destino, ni explicar cómo ha sido recibida por cierta comunidad en una época determinada.

Ésta es una de las maneras posibles de interpretar la célebre frase irónica de Picasso: «¿El arte negro? No lo conozco». Es evidente que se había inspirado en él, que sin duda le había entusiasmado (con ello pone en juego unos universales de representación antropomórfica, por ejemplo), pero literalmente no lo *conocía*, especialmente bajo esa triste etiqueta neocolonialista. Un crítico que pretenda establecer un juicio de experto sobre películas llegadas de territorios lejanos sin ser un fino conocedor de sus costumbres, ni precisar que los pervierte o falsifica, cae siempre bajo la férula de la ideología del gusto natural: como a los hijos de la alta burguesía se les supone que saben *naturalmente* qué cubierto elegir para cortar el pescado, a este experto despreocupado, o poco precavido, se le supone *naturalmente* que sabe lo que es bueno o no lo es... Apreciar y comprender constituyen dos conceptos que poseen a veces ciertas cosas en común (puede gustarnos más aquello que se asemeja a nosotros o también podemos bajar los brazos al experimentar una extrañeza tan excesiva, que ni siquiera nuestra fantasía puede llegar a captar), pero no se confunden.

ESPECIFICIDAD DEL MEDIO CINEMATOGRAFICO

Si la medida de la adaptación de la película a las expectativas de una tribu resulta de poca utilidad en el procedimiento estético que es el nuestro, y si el ambiente del tiempo posmoderno no nos ayuda tampoco, ¿acaso no tendremos que recurrir a la especificidad del cine? La buena película sería entonces la que consigue sacar el mejor partido de las posibilidades expresivas del dispositivo cinematográfico. Precedente histórico célebre, el cine impresionista y de vanguardia de la Francia de los años 1920-1930 buscó apasionadamente esta especificidad que sus representantes, de Germaine Dulac a Henri Chomette, pasando por Abel Gance, René Clair o Jean Epstein, llamaban «pureza»... No se sabe muy bien si lo lograron o no. Las estelas luminosas que dejan las lámparas de los túneles del metro en la película *Jeux des reflets et de la vitesse* (Henri Chomette, 1923), con la cámara fijada delante de un tren lanzado a toda velocidad, ¿son más «puramente cinematográficas» (por lo tanto, «mejores») que una escena de melodrama? La pregunta no es fácil de contestar. Otro ejemplo, Marguerite Duras ha realizado varias películas en las cuales la cámara permanece fija: privarse de esta manera de una especificidad del medio (la movilidad del encuadre), ¿hace, sin embargo, de ellas objetos que sean menos puramente cinematográficos que otros?

Esta doctrina de la especificidad del medio, dice el filósofo americano Noël Carroll, ha servido con fines ideológicos: si la película es un medio expresivo que no comparte nada con los otros, requiere sus propios expertos, sus propios departamentos universitarios... La base del cine consiste en una cinta de celuloide flexible; ¿qué podemos deducir, a partir de esto, sobre lo que debería presentar o mostrar como prioridad? En realidad, solamente el uso dice lo que es en él «estéticamente pertinente», y de esta forma incluso el espectáculo del proyector girando puede resultar pertinente, por ejemplo, en una secuencia de cine experimental o familiar. Una estética que no estuviera informada por aquello que distingue *prácticamente* al cine de las otras artes se convertiría inmediatamente en un puro juego de lenguaje.

El cine como objeto híbrido

El solo uso práctico del término «cinema» desanima cualquier veleidad de carácter inmanentista. Es obligado constatar que en nuestros días se emplea como un *label* independiente del dispositivo de toma de vistas tanto como del dispositivo de

proyección, y la mayor parte del tiempo como una garantía de *beneficio simbólico*. Así, en un mismo número de *Cahiers du cinéma*, podemos leer: «Se trata de mal cine, pero de gran televisión» (a propósito de una proyección de la emisión televisada *Paris-Dernière*); «El plano que yo prefiero de estas últimas semanas (el rostro de Steffi Graff siguiendo desde las tribunas un partido de su *boy-friend*, André Agassi, retransmisión televisiva del torneo internacional de Australia de tenis)».^[9]

La utilización misma del término de película parece aislar el objeto del contexto de su consumo, sin distinguir ni siquiera los casos en los que nos encontramos solos ante un aparato de televisión de aquellos en los que el espectáculo se produce en la sala; ¿pero quién no se acuerda, sin embargo, cuando evoca una película del lugar en que la vio y de las personas que le acompañaban ese día? Esta amplitud del empleo terminológico refleja la realidad. En cuanto industria, el cine (tal y como es más visible en el espacio público) mantiene, en efecto, una relación altamente *imbricada* con la sociedad de la circulación de las técnicas y de los bienes. Al alejarnos lo más posible, podremos sacar prudentemente la conclusión de que en este caso se trata de *objetos* (que forman un primer eje) tomados en cierto número de *usos* (y este segundo eje se cruza con el primero). Estos objetos son *obras*, que pueden asumir diferentes colores según los *dispositivos* técnicos necesarios para su existencia; en cuanto a los usos, es corriente que se distingan aquellos que rigen las operaciones *de fabricación* de las obras de aquellos que rigen el *consumo*. Nos encontramos, por lo tanto, ante cuatro polos distintos, todos dependientes del contexto espaciotemporal en el que se lleva a cabo la observación. Cada uno de los cuatro polos entra en interacción con el otro, lo que supone doce relaciones posibles, imbricadas en un movimiento circular.^[10] Ahora bien, al juicio del gusto se le supone no tener en cuenta nada más que una sola de estas relaciones, la que va del polo de las obras al de su consumo.

Algunas de las cualidades objetivas que el evaluador se dispone a elogiar, o, por el contrario, a vilipendiar, tienen menos que ver con la libre elección artística que con imperativos prácticos o con influencias contextuales. En el caso de una aproximación *cualitativa* del cine de ficción narrativo, ¿deberíamos jerarquizar dichas limitaciones y coacciones? ¿Privilegiar las películas fabricadas libremente, sin preocuparnos aparentemente de su acogida? ¿Las películtitas fabricadas fuera de la industria o, por el contrario, las que contradicen y desvían los manás del gran capital con fines en los que no se tiene fundamentalmente en cuenta la rentabilidad? Esto es algo que se produce de vez en cuando: este criterio de evaluación fundamental que es, según Pierre Bourdieu, el rechazo de la adaptación a las expectativas del mayor número posible de espectadores, ha sido utilizado en los años setenta por los *Cahiers du cinéma*, por ejemplo, para valorar las películas de Jean-Luc Godard en una época en la que había acabado por alejarse de la lógica industrial correspondiente al circuito oficial de los largometrajes. Pero esta jerarquización es con frecuencia interesada: las

obras que deben *crearse su público* tienen ese algo superior a las obras *hechas para el público*^[11] que justifican la existencia social del grupo que las ayuda a encontrar dicho público... Sería, por tanto, más que imprudente volver a viejas dicotomías del estilo *movie* (entretenimiento) contra *film* (arte); por lo demás, la lógica industrial *obliga* a los largometrajes del circuito comercial a obtener un éxito público suficiente para pagar aunque sólo sean los salarios de los equipos de rodaje y de posproducción.

Como las otras artes y los demás medios de expresión y difusión, el cine está sometido al *Kunstwollen*, a las leyes y a las presiones políticas de una época determinada. El método de fabricación de las películas en el momento de la edad de oro de Hollywood, por ejemplo, estaba inspirado en el taylorismo, que ya había sido aplicado en otros sectores de la industria. Una definición inmanente de lo que sería un modo de producción *legítima* del cine se nos revela, por consiguiente, como no factible. Se comprende igualmente que el contexto sociocultural o históricopolítico puede legislar directamente sobre cuestiones estilísticas (el famoso código Hayes en vigor en Hollywood, aunque concebido esencialmente como negativo, sobre el modo de *he aquí lo que no queremos que se contemple en la pantalla*, dibujaba normativamente un estilo completo), o influir en los autores de forma subterránea, no formulada, llegando incluso a poder normalizarse o a «llegarse a realizar por añadidura y como por inadvertencia».^[12] Leyes y presiones implícitas pueden, por otra parte, orientar la recepción del producto: una prohibición que recaiga en una película puede acabar por nimbarla, por ejemplo, con un fascinante perfume de azufre, orientando el juicio de antemano, cuando no termina por determinarlo anticipadamente.

De manera más sutil que las leyes, los primos audiovisuales del cine, arte altamente *intermedial*, según el término utilizado por André Gaudreault, le insuflan corrientemente algunas ideas escenográficas y de carácter representacional, tras haber recibido de él una influencia que le aseguraban su prestigio y su ancianidad. La práctica *amateur*, por ejemplo, connota en gran número de espectadores la *verdad* de los gestos y de los sentimientos mostrados, pues todo largometraje que utilice una imagen sucia o pixelizada ganará simbólicamente en sinceridad. De manera más subterránea, el cine experimental y las instalaciones expuestas en los museos o galerías de arte originan también determinadas ideas. Se trata entonces de hacer que el gran público acceda a ciertos dispositivos alternativos; *Time Code* (Mike Figgis, 2001), película con estrellas estrenada el año 2001 en el circuito oficial, se presenta así como una variación basada en el dispositivo escenográfico de *The Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966), película vista por un puñado de *happy few* en la época de los años neoyorquinos del *pop*. La televisión, en primer lugar, contribuye ampliamente a modificar las costumbres de lectura, y orienta el juicio del espectador que se sienta en una sala. Las emisiones de plato, a fuerza de visiones repetidas, contribuyen al

abandono de las reglas de los 30 y 180 grados, reglas de emplazamiento de la cámara establecidas en el curso de la edad de oro de Hollywood.^[13] Los *clips* popularizan la figura del *raccord* en movimiento por encima del *raccord-objeto*;^[14] acostumbran igualmente a que el espectador acepte lo que no era, hace setenta y cinco años, nada más que un placer para vanguardistas distinguidos, una trama narrativa floja, cuando no a-causal. Finalmente, los *spots* publicitarios acostumbran a una gran velocidad de narración, por intermedio del recurso a imágenes-clichés rápidamente identificables para un espectador-diana definido y halagado a base de alusiones y de citas.

Pero esa gigantesca red de influencias recíprocas —que excluye, como demostró André Bazin hace más de medio siglo, todo recurso razonado a la idea de «pureza» cinematográfica— podría ponerse al día, con la misma facilidad, referido a la literatura, a la televisión, a las artes plásticas. Hay películas más ajustadas que otras al *Kunstwollen* de su tiempo; como último recurso, ¿hay que encontrarlas mejores o menos buenas que aquellas que no constituyen respuestas lógicas a su ambiente social e histórico? Mucho más que a un parámetro valorativo independiente, nos enfrentamos, en este caso, a una declinación de uno de los criterios que serán estudiados más adelante, al carácter *edificante*. Una película perfectamente ajustada, que refleje el mundo que la ha visto nacer, se carga (sobre todo cuando ha pasado el tiempo) con un valor edificante: nos enseña cosas sobre el pasado del que ha sabido concentrar sus características (aunque en este asunto del *Kunstwollen* como en el del huevo y la gallina, nunca se acaba de saber si la película es el *reflejo* de un mundo dado o más bien uno de los *motores* que han contribuido a dar forma a ese mundo). En consecuencia, no será conveniente que esperemos ninguna ayuda de la noción de «pureza» en el establecimiento del juicio del gusto. Y para terminar de fastidiar el trabajo de la estética clásica, vamos a ver cómo el cine se halla tradicionalmente asociado a lo que esta última considera la tumba del gusto, la *utilidad*.

Entre uso socioprofesional y matriz de preferencia

¿Por qué vemos películas? Es evidente que existe la fantasía de lo que Umberto Eco llama el *lector empírico*, es decir, la idiosincrasia: permanezco ante esta película a la espera de la hora de mi cita; porque me gusta el lugar donde ha sido rodada. Voy al cine para acompañar a mis amigos; para calentarme, etc. Pero, sobre todo, existe la voluntad de distraerse. «¡Eso es lo que tiene de bueno!», decía del cine Céline en *Viaje al fin de la noche*; «¡Qué animación nos produce!». El medio cinematográfico, como es bien sabido, está muy marcado por la industria de la diversión, de la que se puede decir que existe un contrato implícito que regula el trueque de una suma de

dinero a cambio de la promesa de pasar un *buen momento*. El uso dominante, en el espacio público a escala mundial, consiste en extraer de la película, por encima de todo, *placer*, de manera que consiga hacer «el universo menos horroroso y los instantes menos pesados» (Baudelaire). Este poder consolador —del que se burla Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, 1985), por medio del personaje de la *fan* cinematográfica interpretado por Mia Farrow— desconsuela, por supuesto, a toda una línea crítica que recorre, por lo menos, desde el platonismo hasta el marxismo. Pero igualmente valdría para un vestido de noche que fuera a la vez práctico y lavable a máquina: el cine, por su propensión a dar del mundo un avatar inmediatamente creíble, parece destinado a hacer que sus espectadores construyan agradables relatos en condicional (si yo fuera un héroe; si me hubiera encontrado en su lugar; si hubiera nacido en Beverly Hills, etc.).

Theodor W. Adorno ha explicado hasta qué punto este *mal aspecto*, esta complicidad del arte «gratificante» con los peores regímenes políticos conformaba una *herida*, lo hacía asemejarse a esa magia y esa religión consoladoras de las que ha costado siglos separarse. «Aquel que se sumerge en la obra de arte está por ello mismo dispensado de la miseria de una vida que se le aparece siempre como insuficiente». Adorno pulveriza ese equilibrio del que se aprovechan los poderosos por medio de una fórmula sarcástica y típicamente modernista. «El burgués desea que el arte sea voluptuoso y la vida ascética; lo contrario sería preferible».^[15] Sólo Dios sabe si el cine incurre en este reproche... Una sorprendente imagen de *A. I., Inteligencia artificial* (A. I. Artificial Intelligence, 2000), la película de Steven Spielberg, describe metafóricamente la situación del espectador de cine atrapado en esta *trampa de la consolación*: el protagonista se encuentra en una especie de prisión en la que intenta contemplar, hasta el fin de los tiempos, una *madonna* que él toma por un hada, cuando no es más que una estatua *kitsch*; ahora bien, en su caso, se trata de una gran noria de verbena, objeto típico de los dispositivos de *diversión*, la que lo mantiene prisionero en esa patética postura...

La psicología social propone algunas pistas para analizar el éxito del cine como distracción. Seguiremos a Nicole Lang^[16] para distinguir la *movilidad social* de la *relación con los ocios*. La movilidad social es «la disposición de un sujeto a pensar en su identidad social como evolutiva». Ir al cine, escribe Nicole Lang, posee para algunos un rendimiento tanto más importante por cuanto «le permite reducir simbólicamente la distancia entre una actividad profesional poco satisfactoria y la posesión de un capital cultural que le hubiera permitido alcanzar mayores expectativas». Este comportamiento forma parte de un subconjunto perteneciente a un fenómeno con frecuencia descrito por Pierre Bourdieu, la *dialéctica de las esperanzas subjetivas y de las posibilidades y oportunidades objetivas*. Y se descompone en tres motivaciones posibles:

- una *estrategia de compensación* (como acabamos de ver con Adorno), que permite olvidar las condiciones de vida reales (Rousseau lo escribió en 1758, asegurando que es «su pobreza misma» la que «fuerza al pobre a ir a los espectáculos»);
- una *estrategia de integración*: seguir las modas y las tendencias permite que sintamos que estamos *en el ajo*, no fuera de banda;
- una *estrategia de sustitución*: el espectador que tiene la sensación de ejercer una profesión que se halla por debajo de lo que, por su parte, se siente capaz de esperar de sí mismo, repara dicha injusticia practicando la cinefilia asidua como *principal razón de ser y de vivir*, ese público tiene una marcada tendencia a exhibir su predilección por los géneros marginales.

En cuanto a la *relación de los ocios*, se declina en dos variantes. En el *modelo funcional*, consumir la película debe producir algo durable, concretamente capitalizable; podremos situar aquí nuestros cuatro primeros criterios, desde la satisfacción de sentir que se pertenece a un grupo hasta la dimensión didáctica de la película. En el seno del modelo *simbólico*, además, la salida de casa para ir al cine se convierte en una inversión simbólica (para mí, por ejemplo, puesto que al día siguiente puedo citarlo como ejemplo durante una clase); en definitiva, a veces no resulta útil, en algunos casos, ir a ver la película, sólo con poder hablar de ella es suficiente (situaremos aquí nuestros dos últimos criterios, originalidad y cohesión).

Indudablemente esta evacuación radical de toda fantasía del momento en el sujeto, sobre todo por la importancia dada a la movilidad social, puede observarse estadísticamente, pero también puede muy bien, sin embargo, dejarnos helados. Y es la razón por la cual, por otra parte, ramas enteras de las ciencias cognitivas se han construido en contra de la psicología del *behaviourismo*. Contrariamente a lo que propone *Mi tío de América* (Mon oncle d'Amérique, Alain Resnais-Henri Laborit, 1980), nuestro comportamiento no es reducible a esquemas de *input-output* o *sí/entonces*, y todos somos susceptibles, en uno u otro momento, de hacer las cosas más absurdas o de inclinarnos a que nos gusten las obras hacia las que nada nos predispone para que nos gusten (preciso este punto a la espera de que otro famoso realizador haga con otro psicólogo brillante y fotogénico, pero un cognitivo de pura cepa esta vez, lo que Alain Resnais hizo con Henri Laborit), Recurrir a esta afectividad como guía y a esta fantasía no significa caer, me parece a mí, en ese defecto en que suelen caer los neófitos de la sociología, en la «falta de costumbre al modo del pensamiento estadístico, (el que) conduce a confundir lo probable [...] con lo cierto, con lo necesario»,^[17] Por ejemplo, no sería conveniente creer —pero quién podría hacerlo— que la mera situación socio-profesional pueda motivar la búsqueda de compensaciones simbólicas. Un psicoanalista seguiría otras pistas distintas a ésta... Más allá de las cuestiones de fantasía y de compensación, Nicole Lang

subestima quizá «nuestra conciencia de los problemas éticos que ocasionaría la sumisión integral de nuestra conducta a exigencias de racionalidad instrumental, y la pérdida de humanidad que arrastraría consigo un esfuerzo permanente para justificar socialmente todo lo que hacemos».^[18] Podemos ir al cine atraídos por la plástica de un actor, para matar el tiempo, o para permanecer sentados sin movernos al lado de alguien a quien amamos, Pascal pensaba, por lo demás, que la perspectiva de morir un día bastaba por sí misma para justificar nuestra propensión a divertirnos: «Incluso aunque todo vaya bien, incluso si uno es un rey, necesitamos diversión».

El ser humano puede obtener placer poco más o menos de cualquier cosa. Como señaló con otros términos Edgar Morin, en *El cine o el hombre imaginario*, los espectadores de cine que son capaces de cooperar con las películas que ven combinan *introyección* (empatía por los personajes) y *proyección* (experiencias más o menos vividas transplantadas en la historia que se desarrolla ante ellos). Pueden aportar tantas cosas durante la visión de una película mala que pueden salir tan enriquecidos como con la obra maestra ante la cual quizás, ese día concreto, habrían permanecido un tanto perezosos: como una prenda de vestir cualquiera puede encontrar una segunda vida llevada por alguien excepcional. ¿De qué forma el especialista puede librarse de ello *razonablemente*? La psicología evolucionista, que a menudo es aconsejable tener en cuenta porque es la más *distanciada* de las ciencias humanas, explica de buen grado nuestras estrategias de comportamiento en términos de voluntad de transmisión de los genes, puesto que cada individuo está precableado de tal manera para (ser capaz de) sentirla. La búsqueda del consentimiento por medio del espectáculo, ¿está basada en este tipo de estrategia? Si consideramos el cine, nos sorprende la semejanza del dispositivo con una situación de vida privilegiada durante el período del pleistoceno (en el curso del cual se llegó a conformar nuestra manera de percibir el mundo y de actuar interactivamente con él), y que es la *exploración abrigada* de un nuevo paisaje. Este examen distal (visual y auditivo) es tanto más apreciado por cuanto se hace desde un abrigo (entrada de cavidad rocosa, agujero en la vegetación, puerta de choza o de tienda), y ofrece unos bordes cortantes a un campo visual que no tiene nada de habitual. Este marco funciona como signo de protección, y es entonces cuando puede tener lugar la exploración. Por lo tanto, adaptaremos al cine este instrumento de la psicología evolucionista, que se conoce con el nombre de *matriz de preferencia*.^[19] Las películas, a escala del plano o de la escena, son también consideradas como entornos que descubrir. Algunas juegan explícitamente con esta particularidad, mediante efectos de encuadre dentro del encuadre: *Una historia verdadera* (The Straight Story, David Lynch, 1999) contiene en su caso un plano emblemático en el que el protagonista se abriga bajo un hangar para contemplar la lluvia (el plano final de *Centauros del desierto* [The Searchers, John Ford, 1956], aunque no hubiera dado lugar ya a toda una literatura, nos sirve

también aquí, aunque sea menos «pleistocénico»...). Lo que el hombre prefiere estadísticamente, dice Stephen Kaplan, apoyándose en numerosas experiencias, es la copresencia en este entorno de cuatro rasgos: la *coherencia*, la *edificación*, la *complejidad* y el *misterio*. Volvemos a encontrar aquí los tres criterios *objetivos*, entre los seis que serán estudiados en la presente obra: la *coherencia*, la *edificación*, entendida como una mezcla de legibilidad y de complejidad, y la *originalidad*, una variante de lo que Kaplan llama «misterio».

La coherencia refleja la facilidad con la cual identificamos la organización de la escena: en el cine, se trata de las señales de causalidad (movimiento de cámara, motivaciones, *shot-reaction shot...*), de las metáforas estilísticas, de la comprensión de los sucesos inferidos... Veremos todo esto en detalle posteriormente. La legibilidad, en los verdaderos paisajes, concierne a la manera mediante la cual podríamos encontrar el camino para ir hasta el fondo y volver. Corresponderá en el cine con la organización espacial de la escena, con las interacciones entre el encuadre, las miradas y la disposición de los objetos, lo que incluye los *raccords* de miradas, el juego de la profundidad de campo, los movimientos exploratorios como el *travelling* hacia adelante (movimientos que tienen fama de corresponderse con lo que el psicoanálisis lacaniano clasifica como impulsión escópica, pero que preferimos llamar gusto por la exploración y explicarlos por medio de nuestras condiciones de vida en el pleistoceno). La complejidad procede de la cantidad de objetos y de la riqueza de la escena, pues es evidente que puede asumir muchas formas en el cine. El misterio, en fin, está sugerido por mediación de objetos que enmascaran, que *prometen* la presencia de otras cosas en el paisaje. En el cine, a los objetos que enmascaran la técnica del encuadre se añaden además la dialéctica campo/fuera de campo, inducida por los encuadres que recortan el espacio, y los movimientos de cámara hacia lugares misteriosos.

El recurso a las ciencias cognitivas, como vemos, será una de las soluciones adoptadas para sacar a la estética de las trampas inmanentistas en las que los sociólogos han demostrado que había caído en repetidas ocasiones, hasta el punto de que ya no ven en ella más que una *forma particular de beneficencia social...*^[20]

ALGUNOS PROBLEMAS PLANTEADOS POR EL JUICIO DEL GUSTO

Este libro se ha iniciado con la distinción entre los juicios protegidos por ciertos «iniciadores» (*para mí, esta película es buena*) y los que no lo son (*esta película es buena*). En este caso, nos encontramos ante una antigua dicotomía filosófica: por un

lado, el subjetivismo (llamado también relativismo), y, por el otro, el objetivismo. Si, adaptando una fórmula de Montaigne, aprecio esta película *porque es ella, porque soy yo*, entonces yo me sitúo en el campo relativista. Un objetivista pensará, por su parte, que la calidad que él elogia se encuentra en la película, no en su propia reacción; expondrá, para retomar una fórmula de Gérard Genette, que ciertas obras poseen «una capacidad *disposicional* para gustar más que otras»...

A los estetas, en un primer momento, se les supone que sienten un verdadero pavor hacia el relativismo.^[21] Por supuesto, no faltan las *razones para hacer* una película ni las *razones para ir a verla*, y acabamos de señalar algunas. Podríamos decir que todas las excusas son buenas y, sin embargo, la diversidad de las motivaciones es tan asombrosa y la vida tan corta que casi siempre hay una *razón para que nos guste* por lo menos un fragmento, un detalle de la película que vamos a ver. Puesto que la película es *buen*a al menos *para* alguien, en alguna parte, en un momento dado, *buen*a por el servicio prestado, buena para la cartera del productor, tanto como para la neurosis del espectador depresivo, ¿por qué, por consiguiente, seguir afanándonos en tratar de concederle un cierto valor, poco más o menos fantasmal, de tipo inmanente? Vemos claramente la trampa que acecha al esteta que acaba de llegar de dar esa vuelta «sobre el terreno»: replegarse en la literatura, en la ficción disfrazada de ensayo; interpretar la película con bonitas palabras, tratando sus peripecias como hipérboles. Es evidente, la estética tiene a veces pretensiones inmanentistas ridículas o, si se quiere mejor, poéticas. Un gran número de estudios estéticos ambiciosos tiende también a aproximarse al horizonte de un campo *inefable*, que abandona en último extremo por otros campos del pensamiento (por ejemplo, por el psicoanálisis, o, en otro tiempo, como en el caso de André Bazin, por la religión), que definen como un más allá inaccesible al lenguaje, como ocurre con ciertas definiciones de lo Bello, de la Verdad o incluso de lo Sublime, ese *excelente verdadero siempre malogrado*, como dijo Marivaux en 1728... Pero ¿hasta tal punto está tan mal la estética que no pueda, en la actualidad, esperar de sí misma otra cosa que bonitos ensayos impresionistas y distinguidos?

El objetivismo —que, por su parte, no provoca ningún pánico entre los estetas— ¿sigue siendo una vía más aceptable? Dos escollos acechan al investigador que se aventura por esta vía: ya sea definir una calidad tan vaga y general que «cada cual será conducido a interpretarla a su manera, lo que hace que volvamos a caer en el subjetivismo», ya sea definirla con una precisión tal que «el valor estético acabe por disociarse, a veces, o en la mayoría de casos, de la satisfacción experimentada ante la contemplación de la obra», surgiendo entonces el criterio que conduce a un «valor puramente nominal y vacío»;^[22] es lo que sucede en ocasiones con el criterio de la originalidad (propugnando la novedad a cualquier precio). La solución adoptada aquí consistirá en seguir una pista *intermedia* entre relativismo y objetivismo, solución

«monista» que es a la vez la de la práctica cotidiana y la que las ciencias cognitivas proponen habitualmente frente a ciertos «dualismos» de esta clase.

El éxito de *In the mood for love* entre relativismo y objetivismo

El estreno en Francia, en noviembre del año 2000, de *Deseando amar* (*In the Mood for Love*, Wong Kar-wai), dio lugar a un concierto de alabanzas de una sorprendente unanimidad por parte de la prensa escrita francesa.^[23] No solamente todo el mundo puso a la película por las nubes con adjetivos en gran manera idénticos o sinónimos, sino que los argumentos desarrollados para justificar el entusiasmo fueron estrictamente similares. Se podría argumentar que esta unanimidad no es otra cosa que el producto de ciertas determinaciones sociales y del seguidismo que caracteriza a toda corporación, pero los ejemplos contrarios pululan de igual manera, aquellos en los que el acuerdo no llegó a realizarse en el interior de dicha corporación. Los hipersubjetivistas podrían, en fin, llamar en su favor al azar —alguna vez, de tiempo en tiempo, es normal, como en la «loto», que una combinación acabe por ganar—, pero el argumento es rechazable también, pues una vez extraídas de los textos las razones para que guste la película, nos damos cuenta de que estas razones son las mismas: difícil resulta, por tanto, sostener la tesis del azar cuando dejamos a un lado el simple cara o cruz del *me gusta* o *no me gusta*.

Los críticos han declinado los cuatro criterios «profesionales» que la obra presente se propone explorar.

1. *La originalidad*. La película nos muestra lo que las demás disimulan y nos hacen adivinar lo que habitualmente exhiben: «Nos hace sentir más de lo que nos hace ver... trabaja sobre lo no dicho» (*Charlie Hebdo*). «La verdadera película está fuera de campo» (*Libération*). En ella se oye «contar lo que habitualmente no se muestra» (*Studio*). Su estilo, igualmente, se considera original, ya sea por sí mismo —el realizador es «un gran creador de formas contemporáneo» (*Le Monde*); dicho más sencillamente, «un genio» (*Les Inrockuptibles*)—, ya sea porque mezcla dos formas mediante un incomparable eclecticismo («las grandes películas hollywoodienses de los años cuarenta» junto con «los vídeo-clips contemporáneos»).

2. *La coherencia*. El estilo de la película es resplandeciente, esplendoroso.

Wong Kar-wai es un «hábil director» (*Le Canard enchaîné*), «en la cima de su virtuosidad plástica» (*Télérama*); «estilismo impecable» y «virtuosismo» (*La*

Tribune Desfossés); «una película de una gracia extrema» (*L'Express*), «virtuosa» (*Le Point*), «única como todas las películas perfectas» (*Le Nouvel Observateur*), «cincelada con imágenes de una sofisticación ligera y de una belleza perfecta» (*Les Echos*).

Pero todo esto no tiene su origen en el formalismo: la forma está al servicio de la intriga, por tanto, existe una coherencia entre el fondo y la forma: se trata de «gran arte impresionista» (*Le Fígaro*); la utilización de los ralentíes «no tiene nada de gratuito» (*La Croix*); «una emoción que no se podría reducir a una mera experiencia estética», y que nace de los cuerpos «magnificados por el ralentí» (*Positif*).

3. *Emoción*. Es el criterio más utilizado; todo el mundo, sin excepción, elogia la emoción que se desprende de la belleza de la forma, de la gracia de los actores y de la melancolía de las peripecias: «Nos sentimos un poco embriagados y bastante desgarrados» (*Charlie Hebdo*). «Una maravilla de emoción y de pura belleza... extraordinaria y emocionante» (*La Croix*). «Embriagador... emocionante... Los espectadores maravillados ante este sueño catártico» (*Les Inrockuptibles*). «Terriblemente sensual» (*Le Journal du dimanche*). «Sublime... incomparable embriaguez» (*Libération*). «Sensual y elegante» (*Marianne*). Algunos «instantes de lirismo puro» y una música «punzante» (*Le Point*). Una «conmovedora historia de amor», con la que el realizador «consigue literalmente hechizarnos, e incluso hacernos llorar» (*Studio*). Su aspecto melancólico no es olvidado casi nunca: «Tono elegíaco» (*Cahiers du cinéma*). «Melodrama» (*Positif*). «Melancólica fascinación» (*Marianne*), etc.
4. El criterio *edificante* ha sido más raramente utilizado. *Le Canard Enchaîné*, al calificar al realizador como «lúcido observador de los caracteres y de los sentimientos», da a entender que podemos aprender, gracias a esta película, cosas interesantes sobre las costumbres en general.

Las únicas diferencias, en el seno de este asombroso concierto, residen en los efectos estilísticos que remiten, reflejan y reconfortan el espíritu de la publicación en la que la crítica aparece.

Así en *Cahiers du cinéma* son fieles a la *política de los autores* que fue durante mucho tiempo su marca de fábrica, hablando de la «novedad de *In the Mood for Love* dentro del credo del cineasta». *Positif* como es habitual, realiza un análisis más metódico, estudiando los movimientos de cámara, el montaje, el desarrollo de las peripecias. *Télérama* no deja de destacar que la película «destila una moral de la renunciación y de la sublimación, deliciosamente poco actual». Y nadie se sorprenderá al saber que la frase «una obra maestra tan refinada como popular» está extraída de *L'Humanité*. El estilo de escritura, las metáforas escogidas, dan una idea

del lector-modelo a quien se dirige prioritariamente la crítica: de esta manera *Les Inrockuptibles* ve la película como «estructuralista y pop», cuando *Le Figaro* habla de un «momento delicioso, un tanto melancólico, pero de una elegancia espiritual muy emocionante». *Le Monde* propone a sus lectores frases arduas: «El amor, la muerte y lo sagrado están transubstancializados por el desafío estético del arte». *Le Point* no se molesta exponiendo demasiadas sutilezas estéticas, hablando en su caso de «imaginería ultramoderna» (cuando se trata más bien de posmodernidad). *Libération* adapta igualmente el modelo a su habitual lector tipo, cultivado y superficial: tras una alusión al «cristal deleuziano», se trata de la «pareja de cine con más *glamour* que hemos visto desde hace lustros» y, en un artículo exclusivamente consagrado al vestuario y a la música utilizados en la película, habla de «la muchacha más bella del mundo en los brazos del muchacho más guapo del momento».

Esta revista de prensa de *In the Mood for Love* demuestra que, en el seno de la experiencia práctica del juicio artístico, lo que predomina es una *vía intermedia* entre objetivismo y subjetivismo. Podría incluso servir para describir la posición *convencionalista*, tal y como Yves Michaud la define: «En las condiciones que rigen el funcionamiento de ciertos grupos y el desarrollo de ciertas prácticas, en las obras de arte se hallan inscritos determinados valores particulares (de ahí la reivindicación de objetivismo), y provocan unas experiencias estéticas adecuadas, cuando el espectador es capaz de entrar en el juego del lenguaje (de ahí la aceptación del relativismo)».^[24]

Hemos visto, pasando de una publicación a otra, que los *juegos de lenguaje* existen realmente, que se dirigen efectivamente a un lector tipo susceptible de poseer también él «las palabras para decirlo», o cuando menos «para comprenderlo», pero que estas variaciones, que se repiten semana tras semana, no están relacionadas con la evaluación cualitativa global de la película (su nota sobre diez, en todo caso) ni con los argumentos utilizados para justificarlo. Los periodistas a quienes acabamos de leer, ¿estarían, por tanto, en posesión de un *sentido común* estético que, bajo el barniz tornasolado de las diferencias de lenguaje, les permite elogiar como un solo hombre ciertas películas «indiscutibles», es decir, películas poseedoras de calidades objetivas? Pero ¿a qué puede asemejarse ese sentido común, y a qué disciplinas se nos permitirá circunscribirlo? El convencionalismo extrae la idea de los *juegos de lenguaje* de la filosofía analítica, pero no vemos cómo se podría olvidar de los instrumentos sociológicos para explicar los consensos que se operan de unas épocas a otras en el seno de una comunidad. La posición social, combinada con cierto número de factores (el bagaje escolar, la herencia cultural que recibimos de nuestra familia...), predisponen, en efecto, a que *nos guste* cierta categoría de productos, o, más bien, para decirlo a la manera convencionalista, nos dan los instrumentos lingüísticos necesarios para que podamos expresar nuestra apreciación. Ya sólo nos

queda, entonces, realizar un análisis sociológico del grupo de los críticos de cine (¿de qué medio proceden?). Pero existen también otras vías. La idea de sentido común estético es, efectivamente, una de las más antiguas de la estética como disciplina, y Kant consagró a este tema numerosas páginas.

El sentido común kantiano

Al lector que piense que el libro de cine que tiene en las manos podría evitarse dar una vuelta por un pasado tan lejano de su campo de estudio, yo opondré el siguiente argumento: la crítica de cine profesional, en Francia al menos, es ampliamente kantiana. ¿Cuáles son, por consiguiente, esas ideas que, forjadas en Königsberg, a finales del siglo XVIII, continúan animándola? Para simplificar, en la *Crítica de la facultad de juzgar* se exponen cuatro. 1. La *facultad estética de juzgar* es universal; «merecería el nombre de sentido común para todos». Si el crítico kantiano encuentra la película genial, nosotros también (por esencia común). 2. Esta facultad es intuitiva; no se aprende en la escuela ni en los bancos de la universidad; «el juicio sobre la belleza no sería un juicio del gusto si perteneciera a la ciencia», escribe Kant. He aquí la razón por la cual el crítico kantiano puede dispensarse de explicar *en qué y por qué* la película es genial. 3. Esta facultad, aunque funcione de manera intuitiva, tampoco tiene nada que ver con el cuerpo. El crítico kantiano podrá salir de la proyección con los ojos enrojecidos por no haber dejado de llorar y declarar, entre dos sollozos, que acaba de ver la mayor birria del año. 4. Juzgar una obra como bella debe consistir en un acto *desinteresado*. El crítico kantiano no halaga nunca a sus lectores, rechaza la invitación del realizador del que acaba de escribir los mayores elogios, y no espera ningún «¡oh!» admirativo, cuando cita en el curso de un almuerzo el impronunciable título de un cortometraje coreano mudo, como respuesta a alguien que le pregunta sobre su película de cabecera.

El primer punto problemático, en este caso, no se debe a Kant, sino a sus exégetas, que han *derivado* la *Crítica del juicio* en teoría del arte, mientras que asume como pilar conceptual el acto que consiste en contemplar la belleza natural, saltos de agua, flores, crustáceos y el cielo estrellado de las noches de verano. La clasificación de las bellas artes que Kant lleva a cabo en su libro permite medir esa distancia con respecto a lo que hoy entendemos por arte: el *arte de la elocuencia* está situado en el lado de la poseía, el *arte de los jardines* en el de la pintura, la *broma* en el de la música... El colmo de la ironía es que Kant ni siquiera cree en una necesidad visceral del arte en el ser humano: «Un hombre abandonado en una isla desierta no intentará por su propio impulso adornar su choza», escribe, pues solamente en la sociedad

haría algo tan *refinado*... Segundo problema: Kant promueve un doble dualismo radical cuerpo-espíritu y razón-emoción. El «sentimiento de placer y de pena», escribe también, es «independiente de la facultad de conocer». Las ciencias cognitivas actuales rechazan este doble dualismo con total radicalidad. Kant se consagra intensamente, por lo demás, a despreciar el placer sensual: tener en cuenta las atracciones y las emociones en la apreciación estética, asegura, es *bárbaro*, y todavía más cuando se hace en el marco de un *juicio* estético. Decir que una película es buena porque hemos reído con todas nuestras ganas viéndola es una aberración, considerada desde este marco kantiano, y ello siempre después del debido alejamiento. Por supuesto, Kant postula que hay una *satisfacción resultante de lo bello*, pero una *satisfacción pura y despojada*. La fórmula está cerca del oxímoron: ¿a qué puede parecerse realmente ese placer puro y desencamado? El desprecio del placer sensual que anima a Kant le lleva incluso a rechazar la música fuera de las bellas artes, para situarla del lado del *recreo* en compañía de la broma, con el pretexto de que el cuerpo ocupa en ella un gran lugar en la apreciación...

Ultimo aspecto embarazoso de la *Crítica del juicio*, que se refiere a los presupuestos culturales que arruinan su universalidad posible. John Dewey ya escribía en 1934, en *Art as experience*, hasta qué punto las teorías que aíslan la experiencia estética de las otras formas de la experiencia cotidiana son «el resultado de condiciones específicas externas, socialmente grabadas en las instituciones y en los modos de vida». Cuando Kant abandona, al cabo de algunas líneas, la *philosophia perennis* para ofrecer uno o dos ejemplos —puestas de sol, partidas de cartas, buenas bromas— nos resulta difícil dejar de pensar que la vida debía ser bien agradable en Königsberg, por lo menos, dentro del grupo social al que el filósofo pertenecía. Resulta igualmente difícil de creer que él haya podido ser capaz de sustraerse totalmente a este *habitus* para poder llevar a cabo sus análisis sobre la esencia (cuando asocia «naturalmente» el color violeta a la ternura, por ejemplo...), al mismo tiempo que se muestra un ferviente creacionista (en ese momento estamos a cincuenta años de distancia de la aparición de Darwin).

Los problemas conceptuales que acabamos de señalar deberían lógicamente conducirnos a abandonar toda referencia a la *Crítica del juicio*. Y ese razonamiento de Kant que consiste en decir, sustancialmente, «puesto que mi juicio es desinteresado, es universal», nosotros deberíamos, como hace Gérard Genette, encontrarlo *sorprendentemente débil y expeditivo*,^[25] Pero la verdad es que la posición estética kantiana es también la más *seductora*. Como observaba Serge Daney: «La situación no es muy fácil: si consideramos deseable el hecho de haber acabado con la intimidación y el terror en el arte, no es necesario, sin embargo, que Pierre Bourdieu haya tenido razón en toda la línea».^[26]

Para decirlo románticamente, «el aguijón que llevo en mi seno» (Hölderlin),^[27]

esa variante del sentido común estético, esa *aspiración* a sobrepasar la cosicidad, a elevarse por encima de las contingencias de la vida material y de las impulsiones que, en sentido literal, nos *empujan*, parece profundamente enraizado en cada ser humano: la vida que llevamos, a continuación, la actualiza más o menos. Jean-Marie Schaeffer ha destacado con acierto esta parte irracional: la estética kantiana, para él, participa más «de la *necesidad de creer* que de la voluntad de saber». Sin embargo, incluso si este aguijón y la actitud estética en general proceden de la simple emergencia histórica de la figura del esteta en una clase social que dispone de los medios para tener tiempo disponible que dedicar al ocio, o, por el contrario —la hipótesis del campo enemigo—, se trata de universales que reposan en bases adaptativas de carácter utilitarista (el más bello paisaje es, en realidad, el más nutritivo, el más bello compañero es en realidad el más fértil...), el hipersubjetivismo no sería capaz de desembarazarse tan fácilmente de él con un simple papirotazo conceptual. Tengamos en cuenta, en los dos campos, el consejo que nos daba Nietzsche de no hacer de la pasión un argumento en favor de la verdad.

No olvidemos tampoco que el rechazo de todo objetivismo y la repugnancia a resolver en favor de cualquier objeto, se trate del que se trate, sirven para dar un aval a un sistema *desigualitario*, cuando no opresivo; conducen a dejar que la crítica y los museos —el mundo del arte, que nunca nos da cuenta de sus criterios— operen una jerarquización misteriosa. Una posición neokantiana es, por lo tanto, no solamente seductora —¿quién no tendría ganas de vivir el equivalente de las partidas de cartas en Königsberg al ponerse el sol?—, sino quizá también políticamente útil, a condición de hacerla flexible hasta el punto de autorizar a lo Bello el derecho a flirtear con lo agradable y lo lógico, bajo pena de volver a caer en un inmanentismo tan elitista como aquello contra lo que pretendíamos alzarnos.

El recurso a las ciencias cognitivas

Es necesario, por consiguiente, en un primer momento, cortar con cierta tendencia de la estética del cine, orientada especialmente hacia «el estilo del ensayismo», sin ver en la «mera intención de hablar *científicamente* de la obra de arte» otra cosa que *filisteísmo* o *degradaciones sacrilegas*, para citar a Pierre Bourdieu.^[28] La estética del cine, en Francia al menos, posee, es cierto, un pasado normativo en el que se acumulan algunas propuestas para un cine mejor, más puro, nuevo, diferente..., o ciertas tentativas de deducir opiniones íntimas de las reglas perennes. Así, cuando Marcel Martin, en su *bestseller*, que ha sido sistemáticamente reeditado durante medio siglo, escribe que «el *travelling* hacia adelante es con mucho el movimiento

más interesante»,^[29] percibimos hasta qué punto se asemeja al escritor que enumera sus preferencias, es decir, *contándonos su vida*. El autor de su prólogo saluda, por supuesto, a Marcel Martin como alguien que «ha sabido detenerse a tiempo en la peligrosa cuesta que conducía el análisis de las películas hasta la tentación de cientifismo, esbozada en la Sorbona, iniciada en los años cincuenta y formalizada a partir de 1968 por Christian Metz y sus epígonos».^[30] Si detenerse a tiempo consiste en abstenerse de reflexionar sobre los presupuestos que fundan el discurso, precipitémonos sobre la *cuesta peligrosa*: ¿qué peligros podríamos correr?, ¿perder el amor por el cine, el placer, yendo del lado de las ciencias duras?, ¿nivelar la escala de los valores estéticos alejándonos de los contenidos? Todo esto es poco realista. Dejemos de lado el *modelo prescriptivo* —lo que hay que hacer, lo que no conviene hacer, lo que hubiera sido necesario hacer... —^[31] y volvamos al «filisteísmo» científico.

Cuatro postulados, extraídos más o menos directamente de los trabajos cognitivos, nos permitirán suavizar la posición kantiana.^[32]

1. El cuerpo humano, y el aparato perceptivo-cognitivo con él, no han cambiado desde la época de los cazadores-recolectores, hace varias decenas de millares de años. En ausencia de módulo especializado, damos nuestra opinión de expertos sobre un cuadro o una película de la misma forma que damos nuestra opinión de expertos sobre el mundo. La dicotomía me gusta/no me gusta es impotente para describir la complejidad de este dictamen pericial de carácter artístico, por otro lado tan íntimamente ligado a las estrategias de supervivencia. El mundo resulta menos percibido si lo hacemos de manera distanciada que si lo experimentamos con el cuerpo entero (está *enactado*, como dicen los cognitivistas), y, desde el punto de vista de las ciencias cognitivas, el juicio desinteresado es algo insosteniblemente absurdo. Cuerpo y espíritu, emoción y cognición, intervienen de manera inextricable y simultánea en el dictamen pericial artístico, tanto si es profesional como «ordinario».
2. Existe desde luego un *sentido común*. Y no es el de los hombres de buen gusto, sino el del «pueblo universal»; es producto de la adaptación de un cuerpo (el cuerpo humano) a un entorno (la Tierra en el pleistoceno); y no es inmanente, sino que está sujeto a una lenta variación. Existen *universales* en términos de preferencias para ciertos alimentos, paisajes, situaciones, cuerpos... Los seis criterios que describiremos aquí son efectivamente raíces antiguas y transculturales: coherencia, edificación y originalidad se encuentran ya, como hemos visto anteriormente, en la matriz de preferencia, y los otros dos no son menos «primitivos»: servirse del cuerpo como instrumento de medida lo es evidentemente, informarse sobre lo que le gusta a otra persona, no lo es menos

(sobrevivir socialmente supone saber ponerse en el lugar del Otro, competencia de la que únicamente carecen los autistas), igual que extraer el valor técnico de la película (la supervivencia ha dependido durante mucho tiempo *directamente* de la transmisión y de la adquisición de conocimientos especializados).

3. La evaluación de una obra de arte pasa por criterios que tienen una mayor o menor importancia de acuerdo con la época, el contexto y la posición social de quien los utiliza. Estos criterios proceden más o menos del sentido común en relación con los universales. La falta de lógica y la ausencia de afectividad del buen gusto kantiano, por ejemplo, están muy lejos de ello. *Fun, feeling*, y otras *vibraciones* proceden de ello de manera más directa; son etiquetas populares para esas *buenas cosas bajas y familiares* que Pascal, en 1658, oponía a las *cosas extraordinarias y raras*, falsamente sublimes y elevadas.
4. El resultado de la evaluación de una obra de arte está más o menos incorporado, codificado simbólicamente y expresado. Reír, pensar que es gracioso y confiar a nuestro vecino cuánto nos hemos divertido, no es lo mismo: se trata respectivamente de una reacción, de una denominación implícita y de una denominación efectiva. El medio ambiente sociocultural no tiene el mismo peso sobre estas tres formas de evaluación.

Sin duda alguna, y para decirlo con las palabras de Theodor W. Adorno, hay que desconfiar del «positivismo estético, que reemplaza el desciframiento teórico de las obras por el inventario de sus efectos»,^[33] pero, en sentido contrario, dejar de lado al cuerpo, no tenerlo en cuenta, me parece indefendible. Si queremos olvidar de alguna manera la actitud polémica, resulta flagrante que el campo de las cuestiones ligadas a lo artístico, incluso circunscrito a la cuestión del gusto, es suficientemente amplio para acoger a la vez a los ensayistas o investigadores que trabajan sobre constantes ahistóricas (ciencias cognitivas y *philosophia perennis* de la estética) y a los investigadores que prefieren interesarse en las variables (sociología, historia cultural, *gender* y *cultural studies*, historia del juicio del gusto...). ¿Por qué razón insistir, de manera reduccionista, en no aprehender nada más que *una sola* dimensión del campo? Si es cierto que resulta una ingenuidad el hecho de ver la universalidad en todas partes, se puede decir que existe simétricamente una misma forma de ingenuidad en no verla en ninguna parte. Hasta cierto punto, se trata de un problema terminológico que impide, por lo demás, percibir el punto de encuentro entre los dos campos: hablando propiamente, las constantes que iluminan las ciencias cognitivas en la percepción o el tratamiento de la información por parte del hombre no son ahistóricas, teniendo en cuenta que los individuos son soportes perecederos y adaptables. Se trata más bien de una cuestión de escala, puesto que los cognitivistas trabajan preferentemente en niveles de una decena de miles de años (la evolución es

muy lenta, mucho más en todo caso que la sucesión de las sociedades).

Una obra de ciencias cognitivas como *The Adapted Mind*,^[34] que presenta los gustos en aquello que tienen de universal, es decir, uno o dos pasos «antes» de que las costumbres y usos sociales interiorizados (el *habitus*) no los vuelvan a distribuir en modalidades más sutiles, y ello es, de alguna manera, la *otra mitad* de *La Distintion*. La noción de *habitus* fue construida, el mismo Pierre Bourdieu lo dice, *en contra del mecanicismo*; ahora bien, si el *habitus* es realmente «ese sistema socialmente constituido de disposiciones estructuradas y estructurantes que es adquirido por la práctica y está constantemente orientado hacia funciones prácticas», podemos temer que tenga su origen en estrategias de supervivencia/reproducción que la psicología evolucionista está en condiciones de describir. Algunos capítulos de *The Adapted Mind*, por ejemplo los que tratan de la afición por los chismes y cotilleos y por los alimentos azucarados y grasos, arrastran consigo, por otra parte, una psicología evolucionista y una sociología que trata de describir al mundo actual, sin por ello caer en los defectos de la sociobiología. Si el *habitus* «es el resultado de la institución de lo social en los cuerpos (o en los individuos biológicos)», es decir, que se trata en sentido propio de lo *social incorporado*,^[35] vuelve a encontrar en ello forzosamente los precableados y otra clase de predisposiciones.

Una acción de lucha contra la ideología del gusto natural, cuyo objetivo consiste en producir criterios explícitos sobre medidas de la calidad en el cine, debe, por consiguiente, enfrentarse con tres conjuntos de precauciones. En primer lugar, debe tener en cuenta a la vez los polos subjetivista y objetivista de la filosofía estética; el precio que hay que pagar entonces consiste en sacrificar lo Bello kantiano para ir a la búsqueda de universales más modestos. En segundo lugar, debe sacar partido del hecho de que el largometraje narrativo es un objeto técnico inscrito en un contexto del que no puede recoger todos los valores posibles (algo que no sucede en el caso del dominio de las artes plásticas, ni, por lo tanto, en el del cine experimental). Finalmente, debe encontrar criterios que se adapten a la evolución del juicio del gusto en la era posmoderna —el cuerpo como medio de evaluación artística es uno de ellos—, sin ceder a las sirenas multiculturalistas típicas de la era en la que nos encontramos, por cuanto tratan de minimizar la parte de inversión personal del espectador en la co-construcción del sentido fílmico.

Una vez tomadas estas precauciones —al menos es conveniente haber prometido tomarlas—, es el momento de ver de cerca algunos de estos famosos criterios. Los dos primeros reflejan ciertas prácticas corrientes, espontáneas, del *espectador ordinario considerado como experto*,^[36] los dos siguientes tienen el favor de todos los críticos, profesionales o no; finalmente, los dos últimos se corresponden con ciertas prácticas de *justificación erudita*.

2. Dos criterios ordinarios

Nuestros dos criterios inaugurales profundizan una forma de *desposesión cultural* que fue fustigada en su momento por Pierre Bourdieu. El primero es el criterio del *éxito* de una película; a los cinéfilos y a los críticos de revistas especializadas se les supone que se muestran indiferentes ante este fenómeno, cuando les llega la hora de determinar como expertos la calidad de la obra, por cuanto en ocasiones sirve de guía para la elección (e indudablemente también las apreciaciones) de la mayoría del público. El segundo es la calidad técnica de la película; el cinéfilo puede contemplar imágenes en Super 8, infladas en 33 mm., y deleitarse con los temblores de la imagen, cuando, por el contrario, en este caso el gran público no hará más que refunfuñar trasponiendo al cine determinadas exigencias que proceden, según el dogma kantiano, del pliego de condiciones del artesano. Es evidente que existe un foso entre algunos espectadores que se plantean, como paso previo, la necesidad de un umbral adecuado de visibilidad en el espacio público y un umbral de calidad profesional, y otros espectadores que no ven en ello ninguna necesidad. El vínculo que une esos dos umbrales en el polo económico acaba por profundizar dicho foso: solamente ciertas películas distribuidas en numerosas salas pueden pretender conseguir un gran éxito, y únicamente presupuestos de producción adecuados aseguran el rendimiento profesional en 35 mm.; ahora bien, el aspecto económico de las obras artísticas es incompatible con la evaluación de carácter kantiano. La distancia que hemos tomado aquí en relación con esta forma de enjuiciamiento artístico nos autorizará a tener en cuenta estos dos criterios; en cuanto a aquello que se refiere a la idea de desposesión cultural, constituye lo esencial del libro.

UNA BUENA PELÍCULA TIENE ÉXITO

Ha ocurrido con tanta frecuencia, en el curso de la historia del cine, que determinadas obras maestras fueran rechazadas o mal admitidas y vueltas a descubrir demasiado tarde, creadores geniales que no pudieron seguir rodando al no contar con

espectadores suficientes para sus películas (Orson Welles, Jacques Tati, Jean Eustache...), que la estética no tiene tradicionalmente en cuenta el éxito cuantitativo, si no es para defender la opinión contraria, en cuyo caso este plebiscito únicamente sirve como signo de mala calidad artística. Pero este criterio está considerado, en el mejor de los casos, como *anejo* por la crítica de la revistas especializadas, y no lo es, por el contrario, en los medios de comunicación más populares, ni, especialmente, en el seno de la gran masa de los espectadores. Por medio del boca a boca, por la lectura de las críticas, por la apreciación de las colas de espera a lo largo de los grandes bulevares, por la cantidad de premios conseguidos por la película y, sobre todo (argumento número uno de las campañas publicitarias que sirven de relanzamiento de un éxito), gracias a la lectura de las cifras de espectadores conseguidos («millones de espectadores ya la han visto...»), toda esta clase de operaciones entran en la práctica ordinaria del juicio del gusto. En la vida corriente, no vamos forzosamente a ver una película con el fin de dar de ella un juicio artístico, ni de dar carácter oficial, mediante el sacramento de la entrada comprada, un valor que le concedemos *a priori*, basado casi siempre en el comentario de los amigos y conocidos, o en la campaña publicitaria, y a veces también en determinados *opus* anteriores de sus autores. Con relativa frecuencia, vamos al cine esperando pasar una buena velada, y ello por diversas razones (algunas de las cuales han sido ya citadas en el capítulo anterior), que la *doxa* neokantiana juzga malas en general. El *box-office* no es considerado como *distinguido*: *La regla del juego* (La Règle du Jeu, Jean Renoir, 1939) hizo que acudieran a verla menos espectadores cuando se estrenó que *Arrête ton char bidasse* (Michel Gérard, 1977).

El éxito originado por la curiosidad que despierta en los demás, la voluntad de *cooperar* con la cohesión social viendo lo que todo el mundo ve, son, en realidad, operaciones inherentes a la vida gregaria. Muchas personas escogen sus películas como se supone que las mujeres, por cierta tendencia de la psicología evolucionista, escogen a sus compañeros: preferentemente yendo en busca de aquel que tiene mucho éxito: puesto que, aunque se trata de algo que no suele ocurrir frecuentemente *por azar*, en cierta manera, *está justificado*. Existen, evidentemente, aunque sólo sea de vez en cuando, coincidencias: buscaremos en vano, por ejemplo, una crítica analítica que destruya pieza por pieza la película *Titanic* (Titanic, James Cameron 1997), el mayor éxito jamás registrado por el cine hasta el momento en que escribo. En este caso, encontraremos algún tipo de *desprecio de clase* bajo forma de bromas ingeniosas, con las que se burlan de su neoclasicismo (que ciertas tribus consideran como *kitsch*), artículos que denuncian el aspecto demagógico de una historia que pone en escena la estupidez y la debilidad técnicas de nuestros antepasados con el fin de halagar mejor la época en que vivimos, pero no encontraremos ningún tipo de demolición objetiva de su estructura narrativa o de su poder de evocación.

Una visión colectiva

La recepción misma de una película no sigue el mismo curso con dependencia de que tenga lugar en la soledad del espectador o bajo forma de experiencia colectiva. Basta con observar cómo los cognitivos describen las emociones. A menudo, dicen ellos, una emoción es experimentada por medio de una emisión de sustancias neuromoduladoras en el cuerpo, y, en un segundo momento, solamente somos nosotros quienes *etiquetamos* la emoción, le damos un nombre, una legitimidad, el estatuto de un *sentimiento*. En caso de duda, en una sala, en el seno de un grupo, las interacciones públicas que se producen nos ofrecen un cuadro de referencia. ¿Cuántas veces nuestros ojos se habrían humedecido si una ola de estallidos de risa que fueron aumentando de volumen no hubiera sacudido a la asamblea incrédula que formaban nuestros vecinos de sala? ¿Cuántas veces, por el contrario, unos bruscos silencios, tras haberse adueñado de todos los asistentes, nos han impedido que nos echáramos a reír? Las proyecciones colectivas asumen ciertos aspectos de minúsculos ritos de iniciación, en los que la victoria es obtenida a través de la mirada de los otros, un *es de los nuestros* que a veces se asemeja más a lo que el otro espera de nosotros que a lo que sentiríamos si se nos hubiera dejado libremente ser como de verdad somos. Hay casos, incluso, en los que el placer de estar juntos sobrepasa a todos los demás... Este fenómeno es tanto más poderoso en los profesionales del juicio crítico, que ven la película conjuntamente en las sesiones de preestreno y otras proyecciones dedicadas a la prensa, las cuales funcionan como una especie de instancia autorreguladora. El panel, en términos de cultura, de hábitos de vida y de poder, es más amplio en una sala «normal», y ello aunque la película, el horario de la sesión y la localización de la sala puedan favorecer la presencia de ciertos grupos y desanimar la de otros. Además, sentirse diferente, aparte, no hacer como todo el mundo, constituye un sentimiento valorado únicamente por algunos de estos grupos, mientras muchos otros, por el contrario, utilizan como una forma de soldadura social el acuerdo y la conformidad con una actitud así compartida.

«Los jóvenes se reían a carcajadas ante el espectáculo del vestuario y de los peinados, risas que me hacían daño», confiesa Roland Barthes, al salir de la proyección de *Perceval le Gallois* (Eric Rohmer, 1978).^[1] Efectivamente, en una sala parisina especializada a pesar de todo en las reediciones, como la *Action Christine*, es imposible ver, los días de gran audiencia, un clásico hollywoodiense sin que alguien, en un momento dado, no termine por burlarse de un diálogo que ha acabado por hacerse caricaturesco con el tiempo, o de una reacción o secuela que habíamos anticipado en determinado momento. La burla —si queremos realmente olvidar que

es algo modulable hasta la idiosincrasia (hay gente que exterioriza menos que otra, hay días así, etc.)— sirve a la vez como señal emitida con la intención de informar al entorno (yo soy más inteligente que lo que voy a ver, yo les señalo que no estoy de acuerdo, yo soy una persona cultivada...) y como advertencia a los demás miembros del grupo, eventualmente diseminados por la sala (en el ejemplo de Roland Barthes, celebremos el espíritu *cool* de la risa en forma de concierto).

Fiabilidad del criterio del éxito

En la sección «¿Y si los espectadores no fueran tan estúpidos?» de un ensayo titulado «Le cinéma américain est imbattable parce que nous l'aimons», Fabrice Montebello prende con alfileres el defecto de dinámica inmanentista que intento desarrollar: para saber lo que es una buena película, dice, basta con hacer un sondeo, y tener en cuenta las respuestas mayoritarias; a la gente le gustan las «grandes películas». Acepto de buen grado haber caído en la trampa en que cayó Kant, la de supervalorar inconscientemente ciertos criterios de apreciación porque están de acuerdo con el *habitus* de la clase social de quien habla. Sin embargo, el informe de evaluación cuantitativa, que se realiza a partir de la opinión de la mayoría, padece de un límite: únicamente opera en el seno de las producciones mejor distribuidas, los *blockbusters*, pero en absoluto implica, en consecuencia, que la linterna roja del *box-office* determine que sea una mala película. Me niego, por lo demás, a tomar como único instrumento de medida de la calidad artística el sondeo; mentir es algo tan tentador, fenómeno del cual todos somos conscientes, y el contexto de la encuesta tan influyente... Si la receta del éxito fuera tan fácilmente accesible, los profesionales la explotarían continuamente. En cuanto al número de entradas o de alquileres de DVDs, ese gesto inmediatamente catalogable y clasificable, no constituye, a pesar de todo, y de manera automática, un factor estético fiable, al menos por cinco razones menos:

1. Se trata de una *medida de calidad previa*. Es un tiempo *antes de ver* cuando decidimos pagar o no nuestra entrada; ahora bien, entre pagar para ver y gustarle a uno hay una diferencia. El índice de satisfacción, como se dice en la televisión, depende de las expectativas, del grado de beneplácito anticipado, y de la altura a la cual se ha colocado la barrera basada en la fe de los índices externos (publicidad, logros anteriores de los principales colaboradores, etc.). De esta manera, una película vista a regañadientes, la que hemos ido a ver con la intención de complacer a alguien, conseguirá de nosotros una «buena nota», si es mejor que la birria que estábamos convencidos de que íbamos a ver, mientras que mostraremos mayor severidad con

una película que esperábamos impacientemente, a la que encontramos sólo algunos fallos. En cuanto al boca a boca, que transforma en gran éxito lo que lamentablemente resultó un fracaso durante la primera semana, no deja de ser un caso excepcional. El juicio de valor previo es, sobre todo, sensible a los pormenores de la película, a los rumores que preceden a su estreno. Estudiemos un minúsculo ejemplo de *preparación para la recepción*, fuera del ejemplo caricaturesco de la campaña publicitaria.

«Cathérine Bréillat tiene posibilidades de provocar un verdadero acontecimiento al comienzo de la temporada con *Pornocratie* (2001), su nuevo relato, que es esperado con impaciencia [...] Un espacio a puerta cerrada que se está muy impacientes por compartir».^[2]

¿Por quién, exactamente, la aparición de *Pornocratie* es muy esperada? Esta crítica por anticipación contribuye a construir una *normalidad* en la actitud entusiasta frente a las películas de esta realizadora, cuando precisamente tal normalidad no existe: su anterior *opus* fue demolido por *Cahiers du cinéma*,^[3] revista cuyos lectores no están a años luz del público lector de *Les Inrockuptibles*. El artículo estaba publicado, por otra parte, no en la sección crítica, sino en la rúbrica «Dépêchons», un apartado de *news*, firmado colectivamente. El hecho de escribir «impacientes» con una «s» cuando el pronombre «se» está considerado como indefinido («se está muy impacientes...»), simboliza claramente este afloramiento del subjetivismo por debajo de la información «objetiva».

La preparación del espectador para recibir la película puede degenerar, claro está, en estrategia de intimidación. Repetida de manera machacona en todas partes del espacio público, puede convertirse en *terror*. Entonces resulta imposible ir en contra de la *doxa*, y en ese caso ya no tenemos más remedio que ir a ver la película con el único objeto de hablar de ella.^[4]

2. El éxito de taquilla (*box-office*) consagra una *elección para salir*, no un juicio de valor artístico. «Si todo el mundo tiene su gusto, raras son en realidad las personas que conforman sus elecciones dependiendo sólo de éste»; para ciertos espectadores, por ejemplo, «la fuerza de la costumbre que les lleva a mantener, cueste lo que cueste, un ritmo regular de asistencia al cine, les conduce a veces, e incluso a menudo, a ver en la gran pantalla algunas películas que saben con toda seguridad que no van a entusiasmarlos».^[5] Parecería que un gran número de franceses haya interiorizado esa desviación entre el amor por el séptimo arte y la frecuentación de las salas, puesto que a la pregunta «¿qué es un cinéfilo?», el 44% de ellos contesta «alguien que sabe muchas cosas sobre el cine», el 28%, «alguien a quien *le gusta* mucho el cine», y el 11% solamente «alguien que *va* a menudo al cine».^[6]

Es necesario, por otra parte, que consigamos hacer rentable la inversión que

representa el precio de una butaca, y cuya importancia es, desde luego, proporcional al salario; cuanto más dinero invertimos, más dispuestos estamos a gozar de lo que se considera bueno *a priori* y a olvidar los defectos so pena de que el rencor nos estropee la velada.

3. Por otra parte, el público que frecuenta las salas no se puede considerar una muestra representativa de la diversidad social de un país entero. Por ejemplo, la franja de edad de los 15 a los 25 años es en ella mayoritaria; ahora bien, basta con contemplar las curvas establecidas por la Documentation française para darse cuenta de que las preferencias del espectador varían, de manera cómicamente regular por lo demás, con su edad: a las dos preguntas «¿Piensa usted que las películas que se hacen hoy en día son mejores (en *contra* de menos buenas), que las de otras épocas?» y «más divertidas (en *contra* de menos divertidas) que las de otros tiempos?», las respuestas del bloque «12-24 años» son el opuesto exacto de las del bloque de «más de 50 años».^[7]

4. Los *riesgos e incertidumbres de la historia* pueden crear entusiasmos pasajeros. El éxito popular depende a veces de variables exteriores al cine —la flexibilidad de la censura, por ejemplo—. Si consideramos el número de espectadores que fueron a las salas de estreno en París entre 1950 y 1975, encontramos en el trío de cabeza: primero, *Emmanuelle* (*Emmanuelle*, Just Jaeckin, 1971) con 1.984.350 entradas; segunda, *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), con 1.505.067; tercera (*Las locas aventuras de Rabbi Jacob* (*Les aventures de Rabbi Jacob*, Gérard Oury, 1973), con 1.500.462 entradas.

¿Dónde están las batallas, los faraones y los paquebotes que naufragan, que suelen constituir los temas de las «grandes películas»? Se trata de «pequeñas películas», aunque, como en el caso de *Emmanuelle*, se nos relate un viaje a Bangkok y de una gran cuba de chicle líquido en *Las locas aventuras de Rabbi Jacob*; un olor a azufre ha rodeado a las dos primeras, y el soplo del erotismo ha vuelto a decaer: estas cifras sólo valen como indicadores sociológicos, pero en cuanto a decir que confirman una calidad perenne...

5. *La oferta* puede estar *limitada* a un instante dado. Como indica su nombre, las películas en su primera exclusividad representan el presente, la actualidad de los estrenos en las grandes salas, y las reediciones están dedicadas tan sólo a las salas marginales. El fenómeno se presenta aquí de forma más radical todavía que en lo que se refiere a los libros: si el cliente de una librería choca con las cabezas de góndolas que vomitan sus pilas de *best-sellers*, también es verdad que se halla rodeado de estanterías cubiertas de obras antiguas; el cinéfilo, por su parte, no tiene elección (fuera de las ciudades muy grandes), salvo en el caso de algunos *blockbusters*, entre

la *última película* de Y y el *nuevo Z*, lo que favorece una lógica de consumo del producto más reciente (como vamos a buscar, tras haber examinado las fechas límite de conservación, el paquete de yogures colocado más lejos). Al empujar la puerta de un videoclub, las cosas tampoco resultan mejores: ahí también, las «viejas películas» están muy poco representadas.

Más allá de estas coacciones y fluctuaciones que son exteriores al campo estético, el número de espectadores pasa a veces por designar, con cierto adelantamiento temporal, algunas películas que los expertos desdeñan en el momento de su lanzamiento, pero de las que acaban por reconocer, veinte o treinta años después, que tienen algún valor. Ahora bien, la realidad es más compleja. En 1956, *Atrapa un ladrón* (To Catch a Thief, Alfred Hitchcock, 1955) produjo 26 millones en París (puesto 29), mientras que en el primer puesto *Las maniobras del amor* (Les Grandes Manoeuvres, René Clair, 1955) consiguió 129 millones. En 1957, *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956) obtuvo 33 millones (puesto 26), en tanto que en el estreno de *Gervaise* (Gervaise, René Clément, 1956), consiguió 155 millones. En 1959, *Orfeo negro* (Orfeu Negro, Marcel Camus, 1958) atrajo 536.000 espectadores en París, mientras que, situado en el puesto 31, *Río Bravo* (Rio Bravo, Howard Hawks, 1958) atrajo a 121,000, y en el puesto 39 se situó *Fresas salvajes* (Smultronstället, Ingmar Bergman, 1957), con 111.000 entradas vendidas. Ahora bien, ¿quién se acuerda de *Las maniobras del amor*, de *Gervaise* o de *Orfeo negro*?; o, dicho de otra manera: ¿cuántos libros, artículos y coloquios les han sido consagrados después de su éxito público, cuántas veces se han vuelto a ver en la televisión? Con esto no intento decir que *Atrapa a un ladrón*, *Centauros del desierto* y *Fresas salvajes* son mejores películas que las de René Clair, de René Clément y de Marcel Camus, por el hecho de que toda una literatura y todo un culto han conseguido consagrar a Hitchcock, Ford y Bergman, pero tampoco admito que nadie intente demostrarme que las de Clair, Clément y Camus son mejores porque acudieron a verlas en masa, en un momento dado de la historia, los espectadores de un determinado país.

Comprendo claramente que el criterio del éxito es útil, pero también es conveniente que digamos que con él designamos con simple buena voluntad únicamente películas *de moda*, que en un momento fue *indispensable ver*, y que encendieron todos sus cartuchos mientras reflejaban unos deseos, unos tipos de relaciones humanas o simples frustraciones de carácter efímero.

El otro, sí, pero ¿cuál?

Ir a ver una película responde siempre un poco al deseo de ver cómo viven los *big men* de la tribu. Aun en el caso de que incluso el realizador haya tomado como actor principal a alguien que pasaba por allí (*Ladrón de bicicletas*) [Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, 1948]), aunque, en realidad, se trata de alguien que ha sido *escogido*, ya no es como nosotros, su cabeza mide cinco metros cuadrados en la pantalla... Además, comprar el billete para entrar a la sala nos permite atraer hacia nosotros los «favores de los dioses», es decir, significa disponer del valor simbólico que se supone añadido al producto. Los publicitarios han sido los primeros en comprenderlo, puesto que exhiben desde hace muchísimo tiempo a ciertos apolos alegres y desenvueltos abriendo, con satisfacción felina, al borde de su piscina, algún (infecto) brebaje en venta en el supermercado más cercano. Nada nos dice, es evidente que tampoco lo hace el modelo publicitario en cuestión, que el espectador que compra su entrada para ofrecerse los prerrequisitos simbólicos necesarios para el acceso a una tribu atrayente acabará por formar parte de ella. La publicidad pone siempre en escena a un consumidor socialmente «superior» al que se dirige en realidad, lo que posee la doble ventaja de tener la posibilidad de que éste sea ascendido en términos de poder de compra (no se sabe nunca) y, sobre todo, de halagar al comprador procurándole la ilusión de tener los gustos de una casta que está normalmente situada «por encima» de él (y que, en realidad, se moriría de vergüenza en el borde de su piscina si tuviera que consumir el producto que anuncia).

A veces el acto de comprar una revista o un periódico se basa igualmente en un efecto-tribu, sobre todo cuando sus redactores gastan en ello menos energía para enjuiciar el valor artístico de las obras que para presentar sus preferencias o para exponer el simple placer de estar *ahí donde las cosas suceden*, de vivir en el corazón de las grandes ciudades tocando el tam-tam mediático. El título, muy kantiano por otra parte, del número especial y fuera de serie de *Cahiers du cinéma* de diciembre del año 2001, es, a este respecto, lo suficientemente significativo: «Nuestros DVD. La guía de *Cahiers du cinéma*». ¿No resulta contradictorio presentar de manera ficcionalizante y autobiográfica sus propias preferencias (*Nuestros DVD*) y simultáneamente proponer que éstas puedan poseer un auténtico valor objetivo, en una dinámica que se pretende como ilustradora, como modelo a seguir (la guía se coloca por delante)? Sea como sea, para el lector se mantendrá la satisfacción de pensar que también él *pertenece* un poco a esta tribu de la que acaba de comprar la lista parcial de sus objetos de culto.

A los críticos profesionales se les supone siempre, a los ojos de cualquiera que se pregunte cuando hojea los periódicos qué película va ir a ver esa tarde, que emiten un juicio como críticos, es decir, que dan una opinión en función de su práctica intensiva y gratuita de visionar películas. Nadie se atreve a pensar que son gente que convierte en moneda sus entusiasmos y caprichos, y que existe una cierta *omertá* en el hecho de

que las *majors* retribuyen con una semana de ocio pagado en Santa Bárbara a cambio de todo apoyo incondicional recibido en favor de sus *blockbusters*. Tal sería el caso si tuvieran el poder de desplazar a las muchedumbres con su simple pluma, pero las cosas funcionan de otra manera. Si existe una presión, se trata más bien de la que ejercen los medios de comunicación en los que se enuncia la crítica después de tener en cuenta la idea previa que se hace de un lector-modelo. Frédéric Bonnaud, crítico de *Les Inrockuptibles*, habla así del *gran desvío*, «aceptado voluntariamente con mayor frecuencia que realmente forzado», que a veces es necesario realizar «entre el deseo de violar a los lectores y la dura necesidad de no decirles siempre que están equivocados. Los hemos integrado tan bien que esto es algo que a veces resulta muy lúdico».^[8]

Pero lo que en ocasiones hace difícil la utilización de los críticos como *indicadores* es que las opiniones fluctúan. Durante mucho tiempo colocada a la cabeza de la clasificación de las mejores películas de todos los tiempos, por ejemplo, *Ladrón de bicicletas*, ha perdido en la actualidad el suficiente lustre para verse calificada como «bastante estereotipada». En cuanto a *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940), hemos podido leer igualmente: «Entre nosotros, esta película está llena de defectos, pero su puesta en escena es tan impresionante que no se ven».^[9] Esta última fórmula, típica del gusto natural y del reino de la ficción disfrazada de juicio de valoración artística, posee la triple ventaja de hacer que se distinga a quien la utiliza como un joven lobo indiferente a la *doxa* de las generaciones cinefílicas que le preceden, de establecer un modelo que sirve para halagar de manera total a un lector-hermano lo bastante brillante para estar iniciado («entre nosotros»), y, sobre todo, para consolidar la validez institucional de la crítica (disponiendo de una misteriosa clave o rejilla de lectura cuya existencia niega oficialmente, el experto establece un repertorio de los defectos de las películas).

Seguir el ejemplo, estrechar el lazo social, escogerse modelos, hacer o no hacer *como todo el mundo*... ¿En quién confiar? Además, del número de entradas y la toma en consideración de las críticas, existe la opinión de los *profesionales del cine*. Tomando como modelo «la definición institucional del arte», enunciada por George Dickie, podríamos estar tentados de decir: es una buena película *cuando lo dice la institución*. Pero en el dispositivo de los premios César y de cualquier otro tipo de Oscar, los votantes son juez y parte; no parece que sea muy aconsejable tener en cuenta su opinión, siempre sospechosa de coincidir con intereses personales o con amistades.^[10] Quedan las *celebridades*. Con frecuencia vemos en los estudios de televisión, así como en las revistas de cinéfilos, a personajes célebres (*beautiful people* procedente de las esferas sociales más diversas) invitados a hablar de cine cuando no tienen nada interesante —lo que resulta evidente— que decir sobre el tema, o, más bien, nada que sea más interesante que cualquier otra persona.

Que un sabio como el difunto Stephen Jay Gould, profesor de Harvard, pida perdón por ir a ver *Independence Day* (Independence Day, Roland Emmerich, 1996), no tiene nada de sorprendente. Pero lo que añade inmediatamente después es más interesante: «Incluso los intelectuales más endurecidos no pueden quedarse satisfechos con la práctica de un puro y continuo régimen de adaptaciones de Jane Austen». Su concepción de un cine para «intelectuales endurecidos» es la de adaptaciones de novelas del siglo XIX... Confesará en otra parte «preferir siempre *Pinocho* (Pinocchio, Walt Disney, 1939-1940) a *Ciudadano Kane*».^[11]

Pero son célebres, y aseguran una forma de legitimación del gusto que comparten con el espectador, consolidan sus preferencias, si éste ya estaba inclinado de su parte, y les otorgan, llegado el caso, una autorización implícita para enunciar unos gustos que tal vez preferiría ocultar antes de descubrir que se corresponden con el último grito de la moda, lo que significa todo lo contrario que estar de acuerdo con ella. En fin, llegados al último extremo, al aficionado todavía le quedan los ilustrados consejos de la *investigación universitaria*... Pero ésta actúa, más a menudo y de mejor grado, en el dominio del sentido que en el del placer y de la belleza: e, incluso en este caso, rehusa distribuir malos y buenos puntos, puesto que ésa no es su vocación (quizá porque hace de la necesidad virtud). Por lo demás, si tenemos en cuenta el marco de las luchas que atraviesan los campos mediático y artístico, podemos decir que posee la potencia de fuego de un tirachinas. Me veo, por tanto, en mala situación al utilizar únicamente «el argumento de autoridad basado en mi posición social» para contestar a la pregunta que plantea el título de la presente obra. Como escribió Georges Perec, «siendo mi campo de acción muy limitado, no veo bien por qué tendría que levantar el cuello».^[12]

La clasificación del imdb

El Internet Movie DataBase Ltd. (IMDB) es el más importante banco de datos gratuitos de la red de Internet en lo referente al cine; con dicha red se conectan dos millones de visitantes cada semana en todo el mundo.^[13] Estos visitantes buscan información (el portal los califica como *users*, usuarios), o bien se empeñan en hacer compartir sus pasiones y sus descontentos fílmicos (el portal habla entonces de *movie lovers*, «enamorados de películas», más que de cinéfilos). Debido al aspecto que asume de «laboratorio del juicio del gusto», en este libro haremos más de una alusión al modo en que estos *movie lovers* enjuician y califican las películas; con ello queda claramente ilustrada la hipótesis que propone Jean-Marc Leveratto, según la cual el juicio de valor común utiliza para manifestarse algunas vulgatas tan fuertemente

inspiradas en las teorías estéticas «oficiales», que no existe ninguna razón válida para dejarlas a un lado en el plano conceptual.

En un primer momento, este portal americano separa las «tribus de expertos», asumiendo un gesto de claro carácter relativista: da acceso, separadamente, a los comentarios de los usuarios registrados del portal (*user comments*; por ejemplo, ¡hay 2.560 críticas, a veces muy largas, de *La guerra de las galaxias, episodio 1: La amenaza fantasma* [Star Wars: episode 1, George Lucas, 1999]!), a los de los consumidores de paso (*external reviews*), a los de los fórums de discusión (*newsgroup reviews*), a los de los críticos profesionales (*literature listings*) y a aquellos, menos evaluativos *a priori* de los medios de información (*new articles*). Además de esta presentación, el portal contiene un gran número de clasificaciones, especialmente, el *box-office* (las mejores recaudaciones) y un *hit-parade* de los usuarios (*Top100 Movies as voted by our Users*: los cien mejores filmes salidos del voto de nuestros usuarios). El marcador se obtiene mezclando, según una fórmula matemática que se puede consultar, el número de votos (de 2.600 para *El maquinista de la General* [The General, Buster Keaton, 1927]) a 66.000 para *La guerra de las galaxias: episodio 1: La amenaza fantasma*) en la nota sobre 10 que el usuario registrado (esta precaución permite verificar que los votantes son personas reales) atribuye a la película. En ese caso también, si es verdad que acaba por dibujarse un «sentido común» kantiano, la lección relativista ha sido bien entendida, puesto que el portal ha moderado esta clasificación mediante estadísticas concernientes a esos votantes: el 65% tienen entre 18 y 29 años, el 54% son de nacionalidad americana, y entre ellos solamente una séptima parte está formada por mujeres. Los resultados de la valoración estética cualitativa están, por lo tanto, viciados por factores como el de la disponibilidad: el acceso a películas que no sean recientes ni americanas, para alguien que reside en Estados Unidos e incluso para un alumno de instituto o de un estudiante, no resulta de lo más evidente que digamos. Dentro de las 100 películas de este *hit-parade*, 12 no son americanas, por lo demás, un tercio posteriores a 1990, y 7 únicamente fueron realizadas antes de 1940 (la única muda es *El maquinista de la General*).

¿Cuál es la importancia del factor del éxito público en esta clasificación? He aquí las diez primeras películas en noviembre del año 2001, con su año de realización y su nota (sobre 10):

- 1: *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972; 9,0);
- 2: *Cadena perpetua* (The Shawshank Redemption, Frank Darabont, 1994; 8'8);
- 3: *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993; 8'7);
- 4: *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1940; 8'7);
- 5: *El padrino 2* (Francis Ford Coppola, 1974; 8'7);
- 6: *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942; 8'7);
- 7: *La guerra de las galaxias, episodio IV* (George Lucas,

1987; 8'7); 8: *Los siete samurais* (Sichinin no Samurai, Akira Kurosawa, 1954; 8'6); 9: *Memento* (Memento, Christopher Nolan, 1985; 8'6); 10: *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*. (Doctor Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964; 8'6).

Comparémoslo con la clasificación de las diez películas más taquilleras de todos los tiempos, incluidos todos los países:

1: *Titanic*; 2: *La guerra de las galaxias, episodio I: La amenaza fantasma* (George Lucas, 1999); 3: *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1997); 4: *Independence Day* (Roland Emmerich, 1986); 5: *Star Wars, episodio 2: El ataque de los clones* (George Lucas, 2002); 6: *El rey león* (The King Lion, Roger Allers y Rob Minkoff, 1994); 7: *E.T.* (Steven Spielberg, 1980); 8: *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994); 9: *El sexto sentido* (The Sixth Sense, N. Night Shyamalan, 1999); 10: *Parque Jurásico 2: El mundo perdido* (Jurassic Park: The Lost World, Steven Spielberg, 1997).

Seis de estas diez películas no aparecen en la «clasificación extendida» de los usuarios, que llega hasta la posición 250. De las otras cuatro, *La guerra de las galaxias, episodio IV* está clasificada en séptima posición, como hemos visto antes, *El sexto sentido* en la 33, *Forrest Gump* en la 143, y *E.T.* en la 187. Ello basta para poder decir que esta práctica crítica no está de ninguna de las maneras *fundada* — incluso si se halla *limitada* por la disponibilidad de las películas en el espacio público — en el factor del número y del éxito.

En cuanto a sus semejanzas con la cinefilia, versión francesa hitchcock-hawksiana de los años cincuenta o, dicho más sencillamente, «política de los autores», da la impresión, al primer golpe de vista, de que la clasificación ratifica la conexión, observada por Fabrice Montebello, entre el éxito público de las películas del patrimonio hollywoodiense y su calidad a los ojos de los expertos profesionales: hay tres Hitchcock en las treinta primeras, tres Huston, dos Chaplin y cuatro Wilders en las cien primeras. Hay incluso dos películas comunes entre la clasificación del IMDB y la famosa lista de Bruselas de «las diez mejores películas de todos los tiempos», establecida por una asamblea de críticos en 1958: *Ciudadano Kane* (4^a del IMDB) y *Ladrón de bicicletas* (91^a del IMDB). Pero se continúan manteniendo enormes diferencias con la *doxa* cinefílica de los autores hollywoodienses: en los cien primeros puestos no aparece ninguna película de John Ford, de Howard Hawks, de Raoul Walsh, como tampoco de Clint Eastwood... Un único *western* está clasificado (*Solo ante el peligro* [High Noon, Fred Zinneman, 1952], en el puesto 97), y una sola comedia musical (*Cantando bajo la lluvia* [Singing in the rain, Gene Kelly y Stanley

Donen, 1951], en el puesto 50). Esta diferencia puede interpretarse de dos maneras: ya sea como la prueba de que el sentido común estético sólo es relativo a una categoría de seres humanos circunscrita a una capa social y a un espacio-tiempo, ya sea que existe, sin embargo, una manera común de considerar una película buena, aunque su aplicación quede ampliamente invalidada por la imposibilidad de *comparar las mismas obras en el mismo momento*. En Estados Unidos, únicamente los habitantes del centro de las grandes ciudades pueden encontrar el DVD de *Centauros del desierto* cuando atraviesan la puerta de su videoclub, y siempre que lo busquen bien; por cuanto se refiere a las cadenas de cable susceptibles de difundirla, son todas de pago.

En este portal del IMDB, lo que sorprende inmediatamente, además del deseo de clasificar, es la importancia que el aficionado concede a las cuestiones técnicas: cómo ha sido realizada la película, en qué soportes y en qué versiones alternativas circula, etc. A medida que las máquinas audiovisuales domésticas se encuentran cada vez más difundidas entre las distintas capas de la sociedad, la industria del cine responde y se adapta de diferentes maneras; pero prorrogando una actitud de desdén que, como acabamos de ver, era realmente la suya frente a los parámetros del éxito público, los expertos profesionales toman en cuenta de muy mala gana esta forma de apreciación basada en el logro técnico. No obstante, nos detendremos en este punto.

UNA BUENA PELÍCULA ES UN LOGRO TÉCNICO

Entre los siete pecados capitales con los que Truffaut ridiculizaba a la crítica en 1955, estaba la *ignorancia de la técnica*^[14] Truffaut veía en ello —y lo demostraba con varios ejemplos— un defecto de competencia en el experto. Sin embargo, esta ignorancia de la técnica procede a menudo de una voluntad, originada en virtud de la dicotomía entre arte y artesanía, que deja la pericia técnica para la segunda. Movimientos de cámara virtuosos, imágenes de síntesis que cortan la respiración... para ello se han servido de magníficas máquinas: se trata simplemente del buen quehacer, dice la *doxa* de la estética. Un buen número de películas firmadas por John Cassavetes contienen algunos planos sucios, destinados al cesto de los desperdicios, por mostrar un momento borroso o ciertos parpadeos de la imagen, mientras que, por el contrario, el primer juego lanzado en Playstation es considerado como una maravilla técnica... Se utiliza una *Steadicam* en *El resplandor* (*Shining*, Stanley Kubrick, 1980), pero todo un conjunto de quincallería técnica todavía más perfeccionada en no importa qué emisión televisiva. Sin embargo, los unos son celebrados como bellos objetos de arte, y los otros, no. Sucede lo mismo con las condiciones de rodaje: ni los esfuerzos empleados para lanzar en paracaídas a todo el

equipo en pleno Himalaya, ni el peligro de las cascadas o el presupuesto asignado al decorado, han permitido nunca conseguir automáticamente que se produjera un *plus* estético: al menos, en una perspectiva neokantiana.

En la vida cotidiana, sin embargo, nunca nos hemos liberado totalmente, constata Jacques Aumont, «del argumento beocio que asimila el valor de la obra con el tiempo del trabajo manual».^[15] Reconstruir el Coloso de Rodas, vestir a mil figurantes con uniformes napoleónicos o realizar un buen *travelling*, supone muchas molestias y un gran trabajo (es decir, gastar mucho tiempo o mucho dinero), y, en cierto sentido también, solicita de alguna manera nuestra indulgencia crítica. Sin duda, se trata de algo que no es glorioso; pero para los expertos de guante blanco, que dan la impresión de despreciar los problemas de la génesis técnica, no vale mucho más. Siempre podemos dedicarnos a hablar de *Ciudadano Kane* sin haber puesto jamás el ojo en el visor de una cámara, o de *Amélie* (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001) sin haber ido nunca a ver rodar un Silicone Graphics, pero siempre asumiendo el riesgo de producir con nuestras palabras más poesía que ciencia. La una vale tanto como la otra, estamos de acuerdo en este punto, pero no en el marco de la justificación del juicio del gusto. Incluso aunque la estética especulativa mantiene el mito de la *obra maestra como cosa que tiende a rechazar su cosicidad*,^[16] a veces podemos caer en el riesgo de sentirnos *enfriados* al ensuciarnos un poco las manos. Hay *trabajo*, se quiera o no se quiera, tras las imágenes de una película.

La valoración tecnológica de los expertos se pone de manifiesto no solamente en la obra misma, sino también en lo referente a sus pormenores. El entusiasmo y la fascinación actual, típicamente postmoderna, por las diversas formas de *mises en abyme* de la «sociedad del espectáculo» —cada mediatización de un acontecimiento necesita ir acompañada de un reportaje sobre dicha mediatización, cada DVD de una película de éxito requiere ir acompañada de su *making of* etc.—, engendra también un tipo de valoración *genética* que tiene en cuenta la reproducción de la película. En este caso, son las *técnicas de montaje financiero* las que se toman en consideración. El aficionado saboreará la competencia del realizador para conseguir que sea aceptado su proyecto en un entorno político o artístico desfavorable o, todavía mejor, francamente hostil.^[17] Le gustará saber que Godard ha logrado encontrar 26 millones de francos para rodar *Forever Mozart* (1997), un año en el que el presupuesto medio de una película francesa era de 24 millones y el presupuesto mediano de 17 millones, en el caso de que la película no tuviera ninguna posibilidad estadística de conseguir que fuera a verla un gran número de espectadores (efectivamente, sólo fueron a ver la película de Godard 60.000, es decir, más de veinte veces menos de los necesarios para conseguir el equivalente de su presupuesto).^[18] De esta manera se le adjudica un *bonus* conceptual añadido al realizador que convence a un gran estudio para hacer

una obra subversiva, a aquel que hipoteca sus últimos muebles para cerrar el presupuesto (versión moderna de Bernard Palissy), o a quien encuentra para sus chapuzas en Super 8 un distribuidor que tiene casa propia.

La evaluación del éxito técnico de una película se desarrolla también al ritmo que se produce la difusión de las máquinas en el conjunto de la sociedad, tanto en el dominio público (videoclubs, talleres de vídeo) como en el dominio privado (camescopios, ordenadores preequipados con *software* de montaje audiovisual). Desde el año 2000, los ordenadores Apple son entregados también con un programa de montaje (I-Movie II), que permite al aficionado hacer —lo que hasta ese momento era un privilegio del cine profesional y de los aficionados más afortunados— el montaje en L (*L-cutting*) que desplaza, como en la película clásica, los puntos de entrada de la imagen y del sonido con el fin de ganar en fluidez. Dado que todos los programas de montaje virtual son muy precisos en relación a los fotogramas, cualquier poseedor de un ordenador puede aprender rápidamente, bajo tales condiciones de ensayo, error y nuevos ensayos, cuántos fotogramas son necesarios quitar para realizar un bonito *raccord* en movimiento (lo que igualmente era un privilegio del técnico profesional). En *Le Passé défini, tome 2*, Jean Cocteau se sentía, ya en aquel momento, desolado por el hecho de que, en materia de escritura, ya no hubiera *un público* digno de ese nombre, sino únicamente *colegas*; esa humorada podría volver a decirse en relación con las imágenes animadas.

Un autor que sigue las reglas académicas no tiene ninguna posibilidad de producir una obra maestra que se destaque de las demás (en su caso, no habrá hecho otra cosa que una película de artesano, no una película de artista), pero, en compensación, hoy en día más que nunca, quienquiera que se atreva a descender por debajo del academicismo en materia técnica será llamado al orden, incluso en una revista de cinéfilos de tradición kantiana como *Cahiers du cinéma*: «Cerca, muy cerca del cero, *Belphegor* lo es partiendo de los criterios del arte, pero igualmente, y en primer lugar, teniendo en cuenta aquellos que tienen que ver con su ambición industrial. Y lo único que verdaderamente sorprende es la falta del mínimo y necesario carácter profesional de la película», en la que el realizador «falla todos sus *raccords*, incluso los más elementales» y se muestra en un nivel inferior al «técnico rápido y eficaz».^[19]

Para el videasta aficionado, la película adquiere a veces interés poniendo simplemente en acción unas técnicas que todavía están lejos de sus posibilidades económicas. Entonces se establece una carrera: en cuanto una técnica se ha hecho accesible a la práctica comente (el morfismo, por ejemplo), inmediatamente el cine de gran espectáculo debe encontrar otra... A su vez, el simple consumidor tiene el derecho de pedir siempre más (*gimme more!*). En *¡Qué me importa el dinero!* (*It's only money*, Frank Tashlin, 1962), Jerry Lewis asiste a una demostración de alta fidelidad en estéreo hasta tal punto convincente que la verdadera fuente se

materializa: el ruido del tren que se supone emana de los altavoces da lugar a una emisión de humo ¡mientras que un revisor aparece pidiendo los billetes! Lewis vuelve a interpretar este *gag* de la alta fidelidad dando a una pequeña radio Sony una potencia ensordecedora en *Jerry Calamidad* (*The Patsy*, Jerry Lewis, 1964). Con el tiempo, estos números se han hecho proféticos. Las recientes mutaciones técnicas del dispositivo (retomo de las pantallas gigantes junto a las instalaciones sonoras de múltiples pistas *surround*), y sus distintas variaciones actualmente dominantes, en términos de consumo de películas (alquiler de vídeo, *pay-per-view*, DVD, *home-cinema*), inducen a un nuevo modo de evaluación de la película, basado en la ejemplaridad de las técnicas de difusión: la mejor película se convierte en la que demuestra mejor las condiciones específicas de la máquina que las proyecta. Es la *película-demo*, de la cual el vendedor de DVD difunde, en sistema de bucle, los fragmentos más espectaculares para *provocar sensación* en el comprador. Entonces se da la ocasión para realizar una *demonstración*. Recompensa al aficionado por la inversión financiera que debe hacer (una butaca en una sala de prestigio es más cara, un sistema *home-cinema* cuesta dos veces el precio de una televisión).

Otra forma de la *utilidad* técnica de la película, más marginal, pero que cada día goza de un mayor desarrollo, consiste en suministrar al aficionado imágenes que se pueden reciclar en un circuito paralelo fuera del control de los *copyrights*. En la actualidad, la transmisión más o menos legal de las películas por medio de la *red*, autoriza, efectivamente, basándose en el modelo de lo que sucede desde hace una decena de años en el mundo musical, la práctica de la remezcla, del *collage* y del desvío de las imágenes (esta forma de interés para la película como *reserva de imágenes* recuerda la práctica del *found footage*, algo corriente en el cine experimental, que consiste en reciclar viejas cintas de celuloide).

La circulación ilegal, en la red de Internet, de las obras antes de su estreno, es un fenómeno que anima de todas las formas posibles a que la película-demo consiga un mayor éxito popular: un espectador que compra su entrada para ver *Spiderman* (Sam Raimi, 2001), cuando acaba de verlo en su PC (es notoriamente público que algunas versiones informáticas de esta película circulaban en las universidades y liceos franceses más de un mes antes de que se produjera su estreno oficial), con toda seguridad aprecia necesariamente otras cosas que el solo objeto-película: la diversión que le procura una salida con unos amigos, indudablemente, pero también la indiscutible potencia técnica que dicho objeto-película despliega cuando es proyectado en una sala.

La apreciación de la conformidad con el imdb

En el IMDB, los aficionados al cine llenan la rúbrica de meteduras de pata (*goofs*) destacando los errores técnicos, las faltas de continuidad lógica o la presencia intempestiva de objetos pertenecientes al equipo de rodaje. No podemos dejar de asombrarnos por la semejanza que existe entre su dinámica, su forma de actuar y la «vulgata clásica» de la estética, la que ilustra, por ejemplo, Aristóteles cuando, en su *Poética*, se hace crítico literario para juzgar la persecución de Héctor en *La Ilíada*. Jean-Marc Leveratto, de quien recojo este ejemplo, demuestra que Aristóteles comienza por elogiar la precisión del efecto artístico, y posteriormente el acuerdo con una opinión colectiva establecida, y esto es lo que se hace de manera sistemática en el IMDB. En lo que se refiere a la precisión del efecto artístico, Aristóteles aprecia el hecho de que la cierva representada se parece a una verdadera cierva. Establezcamos una comparación con la película de Steven Spielberg *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998). Tres rúbricas de la sección «errores» del IMDB consisten en destacar las faltas de lógica en relación con algunos postulados de la historia (Aristóteles enumera todo aquello que concuerda con la realidad, mientras que los usuarios del IMDB redactan más bien la lista de lo que les molesta, tal vez debido al ambiente de nuestro tiempo que favorece la distancia irónica; pero desde un punto de vista conceptual viene a ser lo mismo):^[20]

— Continuidad: «Tras el salvamento de Ryan, el grupo al completo atraviesa unos campos, después de que dos de sus miembros hayan caído muertos. Sin embargo, un poco después, el grupo reaparece completo atravesando otro campo».

— Defecto de sincronización: «Durante la secuencia de apertura, vemos a un soldado colocar su mano derecha en el hombro del capitán Miller, a quien dice: “¡Ellos nos disparan estando a cubierto, y nosotros no tenemos ninguna posibilidad, no es justo!”; ahora bien, si cuando empieza a pronunciar esta frase el soldado está claramente visible, al final ha desaparecido del plano, mientras continuamos oyéndole».

— Fallos o lagunas de guión: «Upham es castigado por haber hecho del capitán Miller un blanco vivo saludándolo por su grado, pero resulta que éste luce en su casco un galón plateado de lo más vistoso señalando su grado militar; ningún buen *sniper* dejaría de observar un detalle semejante».

Se trata verdaderamente de un problema de *precisión* de efectos: la película nos plantea un hecho como si fuera auténtico, pero, inmediatamente después, plantea otro incompatible con el anterior. Pasemos ahora a la segunda cualidad elogiada por Aristóteles, la *conformidad con una opinión colectiva establecida*. El filósofo «aprecia la presencia en la obra de los dioses tal y como se acostumbra a describirlos» (Leveratto); los usuarios del IMDB hacen lo mismo en dos rúbricas de equivocaciones o fallos en las que señalan las irrupciones imprevistas del mundo real en el universo de la historia contada.

— Equipo o material de rodaje visibles: «Justo antes del encuentro con el APC alemán, se ve claramente la sombra del parasol de la cámara sobre el hombro del cabo Upham; durante la batalla Final en el puente, la última vez que el sargento Horvath dispara con su bazuka, en el rincón inferior de la imagen, a la derecha, se ve una fracción de segundo a un cameraman y a su ayudante en camisa blanca».

— Errores de puesta en escena: «Durante la escena del batallón 101, al tiempo que pasa una larga fila de tropas, en un momento determinado, puede verse en un segundo plano a un grupo de figurantes que espera la señal de echar a andar».

Naturalmente, se trata de convenciones: la opinión colectiva prefiere que los largometrajes narrativos señalen nítidamente, si es que las tienen, sus veleidades metaficcionales o metadiscursivas; Mel Brooks o los Monthly Python, por ejemplo, han hecho a menudo un gran uso de la irrupción de equipos de rodaje en medio de la historia contada, pero aquí, en el caso de un Steven Spielberg, considerado como uno de los técnicos más grandes del cine de las últimas décadas, el contrato implícito de lectura que normalmente se establece entre el espectador y el realizador lleva implícita la *costumbre*, como en Aristóteles, de ocultar las *cocinas* del rodaje.

Interacciones profesionales-aficionados: el lo-fi (*Bailar en la oscuridad*)

Esta *acuidad perceptiva* de los expertos aficionados del IMDB, por muy astuta que sea, no posee en absoluto los favores de la valoración artística de carácter profesional. La diatriba dirigida contra la *falta de oficio* del realizador de *Belphegor* constituye una forma de evaluación excepcional en los *Cahiers du cinéma*, que, en cambio, suelen valorar ciertas películas cuyos autores, siguiendo el camino mostrado por la Nouvelle Vague, demuestran que no se hallan «prisioneros de una determinada habilidad técnica», debido de alguna manera a «la independencia de espíritu y a la concepción personal de la técnica cinematográfica que presentan de forma inmediata la visión de sus películas, que no tienen en cuenta ciertas normas comunes de calidad»^[21]. Esta desconfianza mostrada hacia la habilidad o conocimientos técnicos culmina, desde el campo de la producción de imágenes, con la «torpeza» pregonada del movimiento *lo-fi* (baja fidelidad), cuyas películas remiten claramente a los modelos del producto audiovisual de aficionado y del reportaje en vivo. Este movimiento informal (cuyas premisas más conocidas las podemos encontrar sin duda en Man Ray) es muy conocido actualmente a través de Dogma 95. Es sintomático, a mi parecer, que un director como Lars Von Trier, que posee una especie de perfección formalista paraexperimental (especialmente en lo que concierne a los fundidos y a las

incrustaciones, en un espíritu muy próximo al Abel Gance de *Yo acuso* [J'accuse, 1919]), hasta el punto de obtener el premio de la Comisión Superior Técnica en Cannes por *Europa* (Europa, 1998), se haya convertido unos años más tarde (¿bajo la influencia de las nuevas competencias del público?) en un adepto del *lo-fi*, hasta el punto de llegar a ser el redactor de sus estatutos oficiosos (el dogma en cuestión).

Pero no debe achacarse al hecho en sí mismo de que ciertos trazos formales denoten el amateurismo o la urgencia del reportaje la causa de que desaparezca, como por encanto, la diferencia entre aficionados y profesionales. El virtuosismo técnico está siempre presente: sencillamente, el realizador *tiene en cuenta* la competencia técnica de sus espectadores. Para demostrarlo, analicemos la primera secuencia de *Bailar en la oscuridad* (Dancer in the Dark, 2001), el melodrama cantado y bailado de Lars Von Trier. Una compañía de aficionados —obreros en una fábrica de moldeado de metales— ensaya en su lugar de trabajo con la intención de montar un espectáculo musical. Se trata de bailar y de cantar un célebre tema de Broadway, «My Favourite Things». Selma (Björk) y Cvalda (Catherine Deneuve) se esfuerzan todo lo que pueden por obedecer las órdenes del director.

La imagen es «sucia», pixelizada, lo que la convierte efectivamente en un ejemplo de la práctica típica del aficionado al vídeo informático (por comparación con los otros largometrajes distribuidos en el circuito comercial). Los únicos sonidos que se oyen los escuchamos desde el lugar mismo en que se encuentra situada la cámara; no trata, en ningún momento, de dar la impresión de que el sonido esté ajustado. Se comprueba también, como en el caso de los aficionados que no tienen el tiempo ni el deseo de desplegar un trípode para filmar una reunión de familia, una ausencia total de planos fijos.

Ciertos movimientos de cámara «fracasan» en cumplir aquello que los ha motivado: «¿Quieres que coja el hervidor?», pregunta una actriz fuera de campo en el plano 5. Esta pregunta motiva una panorámica que intenta ir en busca de su rostro, puesto que, tradicionalmente, el operador de cámara (como el operador de actualidades) intenta anticipar el desarrollo del acontecimiento en curso, y detectar lo que puede suceder de forma interesante en los segundos que van a transcurrir a continuación. Pero durante el tiempo necesario para ejecutar la panorámica, la muchacha ha retrocedido y la cámara vuelve con las manos vacías, sin haber podido recoger su rostro. La connotación que asociamos a este «fracaso» (que, por supuesto, no lo es, pues, de lo contrario, el plano hubiera sido desechado en el montaje definitivo), es la del reportaje, la de la espontaneidad, la de la improvisación: el sentimiento, por tanto, de cierta autenticidad, de cierta veracidad. Que ello denote o no ilusión no tiene ninguna importancia, y tal vez esta panorámica realizada «para nada» ha sido cuidadosamente ensayada y repetida, sólo que, en este caso, el equipo de rodaje lo sabe, pero el análisis interno no da la clave de sus supuestos.

En el contexto de la explotación de la película (quizá no será siempre así, especialmente si un gran número de realizadores se pone a trabajar de esta manera), este estilo de filmación actúa como *signo de autenticidad* (gran número de series de televisión lo practican, por otra parte, desde hace mucho tiempo). Reverso de la medalla: en el plano 4, el operador va a buscar una conversación privada entre el director y su ayudante, quienes están criticando a Selma; lo que sería percibido en una película clásica como un simple procedimiento narrativo de focalización del espectador (por ejemplo, un caso en el que resulta interesante que los espectadores sepan más a propósito de la historia que algunos personajes), posee, en dicho contexto formal, un aspecto de delación nada elegante.

Por el contrario, el montaje no es el equivalente del falso amateurismo descrito hasta ahora. Parece haberse tenido sumo cuidado en la elección de los instantes de corte, y la presencia de puntos de montaje, que resultarían transgresivos en un contexto clásico, está sumamente suavizada por *raccords* en movimiento extremadamente frecuentes (alrededor de las nueve décimas partes de dichos puntos). Cuando un plano B es susceptible de provocar un salto, pues recoge desde el mismo ángulo a un actor que ya no hace los mismos gestos que en el plano A, el montador se aprovecha, en general, de un leve instante de filado,^[22] ya sea al final de A, ya sea al comienzo de B (algo relativamente fácil, puesto que la cámara se mueve sin cesar, multiplicando los *zooms* y panorámicas hacia adelante y hacia atrás), para jugar con la igualdad de velocidad de desplazamiento de los puntos luminosos, y no tiene ninguna importancia que un caso determinado dichos puntos pertenezcan, por un lado, a un simple juego de luz (el filado), o, por el otro, se deban a un movimiento del actor.

La gratuidad formal se halla sin embargo muy lejos de alcanzar las cimas que alcanza en los videoclips: de esta manera, el último plano de la película, una vez que Selma es ejecutada, estará asegurado por la utilización de una grúa (objeto inanimado, muerto), por oposición a los dos o tres millares de planos realizados cámara al hombro que le preceden (irregulares y desordenados como la vida). Recordemos igualmente que la secuencia estudiada se abre con «My Favourite Things», la canción que canta la institutriz (Julie Andrews) a los niños del coronel aterrorizados por la tormenta en *Sonrisas y lágrimas* (The Sound of Music, Robert Wise, 1965): Selma utilizará el método de Coué^[t] a lo largo de toda la película, cuando otros tormentos todavía más terribles se abatan sobre ella (*Sonrisas y lágrimas* jugaba igualmente con la analogía entre la intemperie en sentido propio y la intemperie personificada por el ejército nazi). Esta preocupación por la cohesión entre el fondo y la forma (criterio desarrollado en el cuarto capítulo) es propia del cine clásico. Por tanto, aquí nos enfrentamos con una película híbrida, que mezcla el deseo de cohesión del cine clásico y la libertad expresiva y técnica de la modernidad;

pero la reflexión de base es diferente: en este caso no se trata de *¿para qué contar lo que todo el mundo conoce ya?*, sino *¿todavía es posible en el cine narrativo decir la verdad sobre los seres humanos?* (pregunta fregiana clásica de los cinéfilos franceses). Para contestar *sí*, Lars Von Trier se libera de la forma embarazosa del cine clásico (el que, dentro de la lógica posmoderna, ha acabado por *traicionar*, comprometiéndose con ciertos regímenes políticos de terror), en un intento de disuadir al espectador de que se interese por tener en cuenta el logro técnico de la película.

Señales y cálculos bajo gran vigilancia

El profesor universitario curioso que pregunta a los nuevos estudiantes, el primer día de clase, «¿qué película se llevaría usted a una isla desierta?», la mayoría de las veces ha recibido por respuesta, desde las alturas del anfiteatro, dependiendo de si se trata de un buen o mal año, uno o dos escritos que utilizan el argumento de la ausencia de electricidad en la isla en cuestión. Los autores de dichas respuestas señalan con ello su desconocimiento del dispositivo cinematográfico, que asimilan, auténtico signo de los tiempos, al de la televisión. En efecto, no hay toma de corriente al final de un kinetófono (Edison), ni de un cronófono (Gaumont)... Evidentemente, no podremos contar con un proyector Dolby *surround*, y sería mucho mejor que nos lleváramos un cortometraje que *Titanic* (James Cameron, 1998), sabiendo que deberemos cambiar los discos y los rollos cada tres minutos, pero, en fin, a golpe de manivelas y de dinamo, el empleo del tiempo de las noches en la isla, incluso sin electricidad, se presenta como algo muy natural y fácil. El cine, por cuanto se refiere a su principio de proyección al menos, es sin duda algo muy propio del siglo *diecinueve*; está basado en los mismos principios de transformación del movimiento que el revólver y la máquina de coser. Consiste en proyectar imágenes fijas —absoluta, irremediablemente fijas—, a una cadencia tal que el aparato perceptivo-congnitivo del ser humano prefiere fundir entre sí esos fogonazos de luz coloreada en lugar de padecer las molestias del parpadeo continuo.

En el mismo orden de ideas, la mirada del cinéfilo *amateur* ha confundido durante mucho tiempo la cámara con el operador; era la época en que los dos era solidarios, en que los dos llevaban con sus propios brazos las grúas para realizar aéreos arabescos. Contemplar *Cuando pasen las cigüeñas* (Letiat Zhuravil, Mijail Kalatozov, 1958) suponía que nos quedaríamos con la boca abierta al tiempo que no dejaríamos de valorar artísticamente la cantidad de trabajo y de habilidad de que había hecho gala el operador para seguir a Boris cuando sube en sueños la escalera de

caracol de su casa, o a Veronika cuando se abre paso entre la muchedumbre para ir a arrojar sus galletas (él se había apeado del autobús al mismo tiempo que ella y, sin corte, siempre con la cámara al hombro, había montado sin ayuda, sin que el espectador lo notase, en la plataforma de una *dolly*, para ir en su búsqueda por encima de la columna de carros de combate que desfilaba por la calle). La admiración tecnológica crea algunas fronteras diegéticas: el doble que, en el plano B, ejecuta, visto de lejos, la hazaña que, en el plano cercano A, la estrella se disponía, gesticulante y concentrada, a realizar, compone con ésta un ideal de poder físico y de carisma. Cuanto menos se nota el efecto de sustitución, más aplaude el entendido. La mano que el músico profesional presta al actor torpe a quien se le ordena que interprete un instrumento funciona de la misma manera; en *Sonata de otoño* (Höstsonaten, 1978), Ingmar Bergman divierte o fascina al aficionado a la lectura tecnológica dejando que la actriz comience el preludio, fácil para quien ha tomado algunos cursos de piano, antes de realizar una panorámica para de esta manera hacer que, en el dominio secreto del fuera de campo, una pianista profesional sustituya con sus dedos los de la actriz (Ingrid Bergman).

El recurso masivo a las imágenes de síntesis indetectables y la utilización de formas informáticas sistemáticas, ¿significa que ha llegado la hora de una mutación completa? ¿Hay que echar a las ortigas el régimen fregiano (la *ontología* de André Bazin, el *eso ha sido* de Roland Barthes) y convocar en su lugar todo el arsenal de valoración a disposición de los expertos hasta entonces reservado a la pintura y a las artes no indiciales? Jean Baudrillard, por ejemplo, desecha este levantamiento de acta crepuscular, así como la vulgata de la película *hecha por ordenador* (como si la máquina funcionara por sí misma). El cine, dice, «no cree en ello, ya que dispone de posibilidades infinitas, técnicas y estéticas, y evidentemente por esta misma razón. Todas estas películas cargadas de efectos especiales serían más bien el fantasma de la máquina misma: máquina célibe de grandes y múltiples capacidades técnicas».^[23] En realidad, no hay nada de eso. No existe diferencia alguna de esencia que justifique que se pueda establecer semejante fractura entre el dibujo animado tradicional, los trucos ópticos de la edad de oro, y las películas en «imágenes de síntesis» (la denominación misma connota la ilusión fotorrealista que no se halla forzosamente inscrita en dicha forma de expresión). El *Viaje a la luna* (Le Voyage dans la lune, 1902) de Méliés no es menos artificial ni menos mecánico que *Misión a Marte* (Mission to Mars, 1998), firmado por Brian De Palma, casi un siglo después: en las yemas de los dedos de sus respectivos creadores, las *ortesis* de ayuda para la elaboración de imágenes planas son diferentes, pero su papel es muy semejante, puesto que se trata en cada ocasión de sobrepasar la toma de huellas «auténticas» de los objetos. La técnica de las imágenes de síntesis permite realizar y alcanzar otras cosas, las cuales, por su parte, no dejan de ser revolucionarias y no tienen nada en

común con Méliés: pero *fuera del cine*, cuyo dispositivo no ha cambiado en cien años, hasta el punto de que es capaz de permitir que se realicen esa clase de prodigios.^[24]

Por otra parte, la apreciación del grado de complejidad técnica la encontramos indistintamente tanto en una película-huella como en una película-cálculo, por el simple hecho de que se sitúa en otra dimensión. Convocar a diez mil figurantes o calcularlos, confeccionar un dinosaurio mecánico o calcularlo, desde el punto de vista del aficionado a los bellos objetos técnicos, viene a ser lo mismo; siempre se habla de una *suma de trabajo*, de un *saber hacer artesanal*. La anécdota de las uvas de Zeuxis, contada por Plinio, es presentada demasiado a menudo de manera equivocada como una meditación sobre la imitación en el arte (las uvas estaban tan bien pintadas que los pájaros venían a picotearlas). Dominique Chateau ha reajustado recientemente su verdadero empleo: Plinio trata más del *âgon* de los pintores, es decir, de la carrera por el realismo a la que se entregan entre ellos, que de la función mimética de la pintura.^[25] Este espíritu de competencia se encuentra en un momento floreciente en nuestros días con la guerra del fotorrealismo que libran los grandes equipos de imágenes sintéticas, protegiendo celosamente sus programas. No obstante, la indecidibilidad tras la que corrían Zeuxis y Parrhasios ya no es la que buscan estos equipos: los pintores antiguos actuaban partiendo de la confusión establecida entre representación y realidad, mientras que los informáticos se han replegado de manera mucho más modesta partiendo de la confusión existente entre construcción dibujada y huella fotográfica. Sin embargo, una parte del relato de Plinio conserva una sorprendente actualidad, los pájaros continúan picoteando las uvas en la imagen de una cesta que tiene en la mano un muchacho. Zeuxis deduce de ello que él ha conseguido hacer los frutos mejor que el joven, y precisamente es esto lo que sucede en nuestros días, puesto que el rostro humano es tan complejo de representar (o, mejor dicho, somos tan competentes para apreciar en él los detalles más ínfimos), que los infografistas se aplican con todo su empeño en utilizar la técnica híbrida de los sensores para modelarlo. Calcularlo todo, de la A a la Z, incluidas las mímicas, todavía resulta imposible de conseguir de manera fotorrealista, y este desafío anima a los equipos de investigadores, puesto que el público es capaz de descubrir fácilmente los fallos (todo el mundo sabe decir si un rostro es creíble o no).

Más allá de la admiración legítima que es posible experimentar hacia este aspecto artesanal, se plantea inmediatamente la cuestión de las *lecciones que hay que sacar* del espectáculo. La lectura genética puede llevar a un planteamiento ético (¿es en verdad razonable calcular lo que la huella puede tomar, y a la inversa?), pero con ello sólo se resuelve la mitad del problema. La otra mitad comienza cuando aparece la imagen. Huella o cálculo, poco importa, cuando mantiene una relación —aunque sólo sea de simple semejanza— con el mundo real.

3. Dos criterios comunes

Todo el mundo se sirve de los dos criterios descritos en este capítulo. Que una buena película nos *enseñe* algo es un criterio que puede considerarse aceptado de manera unánime. Aunque el experto profesional tiene tendencia a favorecer la edificación metadiscursiva (una película habla siempre de la forma en que ha sido rodada, y del cine en general), incluso aunque el fantasma del intercambio económico planea en él en segundo plano (dar dinero a cambio de un saber es contrario a la idea kantiana del desinterés), este criterio aparece siempre, sea cual sea su valor, como un *bien común*. Ése será también el caso del siguiente criterio, el del *placer*, el de la emoción. A los expertos y a los beocios no les disgusta en absoluto sentirse emocionados en cierta manera, aunque las razones que les impulsen a apreciar dicho efecto y el abanico de los medios que otorgan al autor para conseguirlo a veces son muy distintos de un grupo al otro.

UNA BUENA PELÍCULA ES EDIFICANTE

Saber cómo viven los otros, prestar a la película el crédito de decir la verdad sobre acontecimientos históricos que no hemos vivido, verse representado bajo una luz que no hubiéramos podido imaginar que pudiera existir, etc., las buenas películas *nos dan una lección*. Desde hace mucho tiempo, las imágenes han poseído esta vocación de *libri idiotarum* (libros para iletrados), desde los inicios de la Iglesia católica hasta los cineastas soviéticos; en 1529, por ejemplo, cuando publica *De la educación de los niños*, Erasmo aconseja la utilización de tablas dibujadas en *sustitución de un largo discurso*. ¿Por qué en este caso preferimos utilizar *edificante*, que no deja de arrastrar ciertas connotaciones de patronazgo y de realismo estalinista, a *didáctico*? Porque el primer sinónimo de edificante es *ejemplar*, mientras que didáctico indica una metodología, sin que ello presuponga ninguna inversión personal por parte del transmisor. Mejor aún, el segundo sinónimo de edificante es *virtuoso*... Las buenas películas, en efecto, no sólo dan ejemplo, sino, con mucha frecuencia, lo que sus

fabricantes consideran un *buen ejemplo*. El código Hays de 1930 presenta sobre este punto una visión caricaturesca, especialmente en el primero de sus principios generales: «No se producirán películas que tengan la capacidad de disminuir la moralidad de los que las vean. De esa forma, la simpatía del público no tenderá hacia los vicios, hacia el pecado ni hacia el mal».^[1] Pero la lección es muchas veces puramente utilitaria: el cine de Hollywood mostraba cómo pedir la mano de alguien, cómo vestirse para salir, cómo reaccionar ante una pelea entre desconocidos, etc. Transmitía un conocimiento, un saber hacer que resultaba inmediatamente capaz de ser invertible (*know how*), en una perspectiva clásica de perfeccionamiento del mundo. La lección puede funcionar *a contrario* (he aquí lo que no se debe hacer), con el riesgo de acabar flirteando con los *modelos de mala conducta* (he aquí cómo hacerlo mal). Puede tener valor de advertencia: *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) pasa en nuestros días por *anunciar* los desastres que se iban a producir entre 1939 y 1945. El carácter didáctico de una obra puede aparecer retrospectivamente, mucho después de que hayamos contemplado lo que se nos aparecía entonces como un amable divertimento, porque en ese momento carecíamos de la experiencia real de lo que la pantalla describía. Puede disfrazarse, según la concepción romántica del arte, en *lección de cosas*, en películas que «enseñan a ver», como *Playtime* (Jacques Tati, 1965-1967) (que nos muestra cómo la arquitectura moderna y sus puertas acristaladas modifican la vida cotidiana).

La lección puede convertirse en propaganda, en moraleja, en falsedad, aunque con ello perjudique a su eficacia. («A fuerza de mostrarles que queremos instruirles», decía Rousseau a propósito de los espectadores de teatro, «no les instruimos en absoluto»). El espectador puede aprender sobre el cine, sobre sí mismo, sobre el autor, aprender por inadvertencia, o solamente saber que existe otro lugar, que el mundo es de esta manera o de la otra, que contiene cosas bonitas y otras espantosas; pensar que la película se supone que lo representa fielmente o que las condiciones de producción mismas de esa película concreta connotan cierto estado del mundo (aquel en el que se ruedan cosas semejantes a las que nos muestra la obra cinematográfica). En algunas ocasiones, los títulos de crédito y los eslóganes publicitarios de la película intentan movilizar esa mirada del espectador-alumno, al menos el de las clases que tratan del curso de historia: «Basada en hechos reales», anuncia *El valle de los reyes* (*Valley of the kings*, Robert Pirosh, 1954); «Basada en una historia auténtica», anuncia cincuenta años más tarde *Cuando éramos soldados* (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002)... Pero la mayoría de las veces, la lección es transmitida mediante el sesgo de la *buena voluntad* que manifiesta el espectador echando una *mirada documentalizadora* sobre la película.^[2] Ésta es la verdadera razón por la que resulta vano distinguir de manera interna las películas documentales de las películas de ficción, especialmente cuando ha pasado el tiempo, y con él se ha llevado las

convenciones narrativas y representativas: un Méliés puede documentarnos sobre los cuerpos y los gestos de la Francia de hace un siglo. *Ocultos bajo la puerilidad de las fábulas*, como escribió Bertolt Brecht en su diario, en el cine hay trozos del mundo.

Asociar arte y didáctica aparece, dicho de esta manera, como un tópico fuera de tiempo o quizá sería mejor decir como una versión insulsa de la teoría romántica del arte, o de lo que Jean-Marie Schaeffer llama la actitud estética *especulativa*: una forma de prestar al arte el poder de «revelar verdades trascendentales, inaccesibles a las actividades intelectuales profanas».^[3] Sin necesidad de hablar de «verdades trascendentales», sin embargo es bastante frecuente que esperemos de una película que nos informe simplemente sobre el estado del mundo. He aquí dos ejemplos tomados al azar del cuaderno crítico de un número de *Positif*:

- Una película proveniente de una cultura lejana nos informa sobre ésta: «A ver, en todo caso, para todos aquellos que se interesan por la evolución de la sociedad vietnamita y de la libertad de expresión en ese país».
- Una película con protagonistas más familiares nos habla de la condición humana: «Profundamente vertiginoso, *Gracias por el chocolate* (Merci pour le chocolat, Claude Chabrol, 2000) no se sumerge en las entrañas de la sociedad, sino en los abismos insondables de la humanidad».^[4]

El criterio de la edificación, además de ser kantiano, encuentra sus fundamentos en las preferencias humanas por ciertos espectáculos naturales (*landscape aesthetics*). Alía la complejidad con la legibilidad, puesto que se aprenden nuevos datos sobre la base de un saber adquirido con anterioridad. Este saber se comparte a través de universales («teorías causales ingenuas», conocimientos transculturales) y de elementos particulares, adoptados porque se ofrecían antes o se siguen ofreciendo ahora a nuestro entendimiento en el medio ambiente en que normalmente vivimos. La utilización de los universales garantiza así una parte de edificación, más allá de las modas, las épocas y las fronteras, a las obras de realizadores tan alejados en el espacio-tiempo, como Chaplin u Ozu, cuando toman en consideración lo que está relacionado con las necesidades naturales y con los sentidos más profundamente arcaicos, como el tacto o el olor (véase en sus películas la importancia del alimento o de los malos olores). Igual que el fondo, la forma se divide también entre figuras particulares de una cultura (que pronto se hacen oscuras) y universales (como el empleo de la causalidad en la narración, o también la regla de los 30º del cine clásico, fundada empíricamente en la forma de girar que tienen nuestros ojos). Puesto que es difícil imaginar una película narrativa compuesta enteramente de universales tanto como otra hecha enteramente a base de elementos propios de una sola cultura, veremos aquí reafirmada la posición mediana: ni la del todo natural (la película mantendría una relación fija y siempre capaz de ser leída del mundo), ni tampoco la

del todo cultural (una película cambiaría enteramente de sentido según el espacio-tiempo en que sería consumida).

Aprender o divertirse

Aristóteles esperaba que la obra reflejara cierto número de verdades.

En primer lugar, la *verdad científica*. Hace observar, por ejemplo, que la cierva, en verdad, no tiene cuernos.^[5] Acosa y destaca el error como los buscadores de *goofs* del IMDB. Éstos se lo pasan en grande con las películas históricas serias: volvamos al ejemplo ya elegido, de *Salvar al soldado Ryan* (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998). Una rúbrica viene bien aquí como ejemplo, siempre tomada de la sección «errores», los errores factuales: «Cuando se produce el asalto a la estación de radar alemana, unos cadáveres de vacas cubren el suelo. Su pelo está manchado y comienzan a descomponerse: sin embargo, cuando son tocadas por las balas, sangran, lo que no sucedería en la realidad».

En segundo lugar, la *verdad histórica*. Aristóteles considera que Homero se tomó la molestia de precisar que los lances guerreros estuvieran planteados con las «armas en alto», lo que está de acuerdo con la tradición del pueblo a que se refiere, los ilirios; ^[6] como de costumbre, los usuarios de IMDB fustigan a Spielberg cuando se equivoca:

Anacronismos (hay decenas de ellos): «El hilo del teléfono, en la granja de los Ryan, está retorcido, cuando en 1944 eran rectos; los soldados americanos no llevaban camisetas *verdes* durante la Segunda Guerra Mundial, sino de color caqui».

Sin embargo, suponiendo que el cine posea los medios de conseguirla, la exactitud mimética puede desagradar. Es una reacción bastante común la de negarse a ir a ver una determinada película porque describe un ambiente que conocemos bien, y que por lo tanto nos resultará poco divertida. Escritores tan diferentes como Roland Barthes y Jean-Patrick Manchette utilizan este argumento para decir cuánto les gustó el verismo de *A nuestros amores* (*Á nos amours*, 1983), de Maurice Pialat. «Al salir del cine, y yendo hacia la Opera, grupos de jóvenes; una muchacha hace una reflexión como la de la película. La película es “auténtica” porque se prosigue en la calle».^[7] Manchette es más irónico: «¿Las películas de Pialat tienen siempre el aire de desarrollarse entre los vecinos?».^[8] Y en el caso de *Á nos amours*, anota lo siguiente: «No me gusta en absoluto este realismo y desconfío de él. Yo prefiero los monos gigantes, las cabalgadas fantásticas de las diligencias y los ballets acuáticos. No estoy seguro de que sea suficiente en la actualidad que hagamos que la vergüenza resulte todavía más vergonzante de lo que es».^[9]

Manchette pertenece a esos cinéfilos que, ante la parte didáctica del cine, adoptan la actitud que Baudelaire reservaba a la frecuentación de las mujeres inteligentes (*gustarle a uno el cine inteligente es un placer de individuo literario*, hubiera podido decir). No sabemos en qué se basa esta actitud, si en la nostalgia de los jueves por la tarde idos para siempre,^[10] o en la melancolía que se experimenta al pensar en el cine como crónicamente incapaz de llegar a ese estado de sutileza en la pintura de las relaciones humanas que alcanza con facilidad un arte de representación simbólica como la literatura. Ante las seis horas de la película de Andy Warhol *Sleep* (1963), es evidente que hay que tener en la cabeza bastante *tela que cortar*.

Es indudable que reprochan a este arte, al que no obstante quieren tiernamente (sobre todo en el caso de Manchette), que *sólo les sienta bien a los ricos*, como el opio del que Cocteau decía que a los aprendices de carnicero les hace tener sueños... de aprendiz de carnicero. Para ellos, los espectadores que pretenden encontrar *tantas cosas* en el plano fijo de un rostro pasivo extraído de una película de Philippe Garrel como en una página de Marcel Proust, de hecho son meros *lectores de Proust*, para quienes el cine, como buen servidor, proveedor al minuto de halagadores efectos-magdalena, psicoanalista de bolsillo, revive, disfrazándolo de oropeles analógicos, el recuerdo de dicha página. En todo caso, revive en efecto el recuerdo de experiencias vitales y de lectura que no deben *nada* al cine, sino que han sido enterrados bajo esos estratos innumerables y abigarrados que acumulamos a fuerza de vivir una vida *rica*, en forma de torbellino lujurante. Pero tal vez los cinéfilos de esta índole dan pruebas de un derrotismo exagerado; no es éste el lugar ni el momento de someter a discusión este tema.

Si Jean-Patrick Manchette, como un considerable número de espectadores, espera que la película le haga alcanzar una *tentativa de evasión* sin enseñarle nada del mundo, numerosos intelectuales —marxistas, modernos, aunque también muchos otros partidarios de los *gender* y *cultural studies*— han fustigado esta clase de cine que «sustituye a nuestra mirada un mundo que se adapta a nuestros deseos» (frase que aparece en los títulos de crédito de *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963), ese cine que posee los efectos de un *narcótico* y propone, de mono gigante a ballet acuático, una *travesía sonambúlica de la realidad*.^[11] Sin embargo, de las imágenes se aprende siempre algo, incluso de las más narcóticas, aunque sólo sea por el hecho de que somos capaces de imaginar qué clase de persona es quien las haya podido realizar. El cine «edificante» oscila entre la *lección de vida*, más bien desde el punto de vista de los clásicos, y el *testimonio*, que quizá es su forma moderna. Dicho de otra manera, entre la *fábula*, siempre entendida como una historia que debemos ampliar de tal manera que podamos entresacar de ella para nuestro propio bien unas conclusiones que se imponen por sí mismas, y la *historia singular*, que podemos aplicárnosla libremente a nosotros mismos o que podemos tomarla llanamente como

una simple historia.

Amélie: ¿La Película Como Fábula?

A su vez, el espectador puede optar por uno de los dos tipos de uso posible de la película: ya sea considerar que *muestra* (es *descriptiva*), ya sea que *demuestra* (lo que la predispone, por consiguiente, a interpretar un papel *prescriptivo*). Así, muchas polémicas de los últimos años, en Francia, oponen a ciertas personas que ven la película como una obra descriptiva (*El odio* [La Haine, Mathieu Kassowitz, 1991]), *La lista de Schindler* [Schindler's List, Steven Spielberg, 1998], *Amélie* [Le fabuleux destin de Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001], etc.) frente a otras personas que la ven como una obra prescriptiva (respectivamente: matad a esos cabrones de policías que actúan en las afueras de la ciudad, Auschwitz en el fondo no era tan terrible pues los prisioneros tomaban auténticas duchas, viva Francia lisa y llanamente).

¿Cómo saber si la película se inclina hacia la fábula (la *historia-tipo* edificante) o la historia singular (que no aspira a servir como ejemplo)? Al final de *Historia de un propietario* (Nagaya Shinshiroku, 1947), Ozu intenta decirnos que la historia que acaba de relatarnos, la de un muchachito arrojado a las carreteras del Japón de la inmediata posguerra, hay que leerla de manera hiperbólica, es decir, generalizándola: muestra varios planos de niños sin vivienda, comparables aparentemente con aquel del que acabamos de seguir sus pequeñas aventuras. Cuando Steven Spielberg se permite el lujo de realizar una historia singular en la que los deportados a un campo de exterminación nazi toman una ducha que resulta ser verdaderamente una ducha y en la que los niños vuelven a encontrarse con sus familias, estamos claramente ante algo más arriesgado, porque la memoria colectiva, en un tema tan delicado para nosotros como el que trata, está marcada por la historia-prototipo que se ha creado, según la cual todo el mundo fue exterminado. El argumento que consiste en decir que los americanos no están al cabo de lo que realmente pasó en ese caso, y que Spielberg debería haberse aprovechado de su éxito para contar una historia trivial aunque aterradora, tal vez resulta un tanto cojo (los empresarios del espectáculo hacen lo que quieren), pero es admisible.

Las interpretaciones múltiples de una historia o de su narración son una forma de utilización simbólica de las obras. Pongamos el ejemplo de *Caperucita roja*: todo está permitido en el espacio público con un cuento como éste; verlo como un simple divertimento un tanto violento y abracadabrante, como una fábula en clave destinada a la educación de las jovencitas (no se os ocurra dirigir la palabra a desconocidos, os

prenderían)^[12] o, a la inversa —para mostrar una muesca más de marrullería—, como una fábula destinada a la edificación de los muchachos (donde la caperuza roja es un falo antropomorfizado y la jeta del lobo una aterradora *vagina dentada*)... Una enorme cantidad de análisis culturales intentan mostrar cómo algunas películas, que acostumbramos a considerar como divertidas *descripciones* (los clásicos hollywoodienses, por ejemplo), serían en realidad máquinas *prescriptivas*, que asignan papeles a los individuos de acuerdo con su sexo y su condición social. En el curso de la historia del cine, algunas películas han recurrido incluso a carteles que indicaban en qué sentido debíamos asimilarlas; así se lee en el arranque de *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932): «Esta película es un acta de acusación dirigida contra el reino de las bandas existentes en América y contra la indiferencia total del Gobierno hacia esta amenaza que no deja de aumentar poniendo en peligro nuestra seguridad y nuestra libertad. Cada suceso de esta película representa algo que sucede todos los días, y su fin no es otro que preguntar al Gobierno: ¿Qué piensa hacer en relación con este tema? Este Gobierno es su gobierno. ¿Qué va a hacer usted en relación con este asunto?».

He aquí la película transformada en máquina de guerra electoral. Pertenece a la historia cultural decir qué influencia ejerció sobre el mundo real. De manera inversa, el cartel inicial puede romperse el espinazo intentando disuadir de una lectura en términos de fábula: «Ésta es una historia chocante y, sin embargo, una historia verdadera. Sucedió hace algunos años en una ciudad americana. La sometemos al juicio del público, convencidos, no obstante, de que representa un caso excepcional» (principio de *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969).

Sobre la base del modelo pragmático de John Austin, podemos decir que el cine funciona de acuerdo con el modo comunicativo del enunciado lingüístico. Toda película es:

1. Un acto *locutorio* (hay producción de sentido, más o menos vago y borroso).
2. Un acto *ilocutorio* (la película, a menudo con todo aquello que la rodea — publicidad, acogida crítica, cartel preliminar como en el caso expuesto anteriormente—, dice cómo la debemos recibir).
3. Un acto *perlocutorio* (tiene como objetivo procurar cierta reacción, hacer reír, llorar, escandalizar, y, siempre en forma de filigrana en el cine comercial, dejando la sensación en el espectador de que es compensado por el dinero que ha pagado por su entrada, de manera que pueda volver la semana siguiente a ver otra película).

La determinación de la fuerza perlocutoria de un enunciado depende a la vez de su significación y del contexto. Por ejemplo: «Vendré mañana». ¿Es una previsión,

una amenaza, una promesa?^[13] La película se presenta frecuentemente de esta manera, nunca sabemos a ciencia cierta si es necesario que veamos en ella un divertimento fantástico o un discurso sobre el mundo real. Pero ello no influye en la significación: cualquier persona comprende que el otro quiere decir verdaderamente que vendrá mañana, aun en el caso de que no pueda prever en qué disposición de ánimo lo hará.

Una parte de la polémica de *Amélie* estaba basada en esta cuestión de uso del médium. Leer la película de Jean-Pierre Jeunet como una historia singular no tiene totalmente el mismo alcance que leerla como una fábula edificante:

- *Hecho observado 1.* Para conseguir la «felicidad» de los demás, Amélie entra en ellos mediante fractura, como espía, envía cartas y hace llamadas telefónicas anónimas. *Historia singular*, ¡a fe mía!, el fin justifica los medios, todo el mundo es más feliz después de dar esos pocos patinazos. *Fábula*: se trata de un alegato en favor de la Francia de la delación, del *voyeurismo* y de la liquidación de la vida privada. La actitud de Amélie es normativa: ¿quién le dice que la portera es verdaderamente lo que pretende ser, y encerrarla en una mentira romántica?, ¿con eso va a hacer que sea más feliz?
- *Hecho observado 2.* La protagonista, camarera de bar, no tiene problemas profesionales; vemos también a una bailarina comenzando a desnudarse en un *peepshow*, sin que dé muestras de ningún estado de ánimo particular. *Historia singular*: es posible que ciertas camareras de bar y ciertas bailarinas de *peepshow* alcancen su pleno desarrollo en su profesión; e incluso, si no estamos ante un caso semejante, ¿qué tiene de malo inventar una historia en la que ellas se sienten contentas con su condición? *Fábula*: se trata de una invitación a que los explotados se digan que se encuentran bien con la posición que ocupan, y a *considerarse felices*.^[14]
- *Hecho observado 3.* Saber completar un proverbio del que el interlocutor nos da el inicio es una cualidad personal en cualquiera. *Historia singular*: es el divertido sistema de valores de uno de los personajes de la historia. *Fábula*: los proverbios construyen un mundo estereotipado y fijado («De casta le viene al galgo ser rabilargo» es, por ejemplo, una invitación a leer las desigualdades sociales como una fatalidad natural).

Podríamos continuar utilizando durante mucho tiempo este cañamazo, a propósito de una película y de todas las demás ficciones. Cada una de las dos aproximaciones es válida y está justificada; no nos es posible partir de lo absoluto. Las numerosas cartas que ha recibido Serge Kaganski, el crítico que se encuentra en el origen de la polémica, y que *Les Inrockuptibles* ha publicado, muestran esencialmente esta

diferencia de uso: todo el mundo está más o menos de acuerdo sobre lo que contiene la película, pero lo que han hecho, a partir de ello, no termina por resultar nada evidente: son la *apropiación* y el nivel de lectura hiperbólica los que plantean el problema. La literatura, en este aspecto, es menos expuesta; el cine tiene tal pasado como registrador de huellas y como ventana sobre el mundo que jamás se ha inclinado totalmente del lado del cine de Méliés.

Además de la dicotomía existente entre historia singular y fábula, una vacilación corriente en cuanto al uso de la película es la que opone ficción a documental. El uso cinematográfico dominante es la lectura ficcionalizadora; pero cada cual es libre de leer la película como un *patch-work* en duplicado del mundo y ambos son creíbles. En realidad, son la costumbre y el uso los que ordenan la distinción entre documental y ficción: son la costumbre y el uso los que mandan. Gregory Currie^[15] nos propone que digamos que el documental utiliza mayoritariamente «imágenes de» (*pictures of*) en oposición a la ficción que utiliza «imágenes a propósito de» (*pictures about*); pero se trata más bien de una sutileza de lenguaje que apunta, en realidad, al modo de lectura doble de las imágenes (ver la imagen por lo que ésta es, un conjunto plano de manchas coloreadas, o directamente por lo que nos ofrece que veamos). Cualquier película de ficción puede, por ejemplo, ser leída por un cinéfilo como un documental sobre su rodaje, los reportajes televisivos narrativizan a ultranza la realidad que pretenden captar, la simple presencia de una cámara modifica el comportamiento de quienes saben que ésta se halla ahí presente, etc. De hecho, siempre hay una parte de la realidad que se adhiere más o menos a la imagen.^[16]

Históricamente, al cine se le supone que habla del mundo, que se sirve de él (el cine escribe con la *pasta del mundo*, decía Alexandre Astruc), y que debe su éxito, aunque también es cierto que los dibujos animados consiguen que se desplacen muchedumbres a verlos, en primer lugar, a las imágenes-huellas miméticas. Ahora bien, estas imágenes son huellas de literalidad; siempre nos planteamos la duda del «¿y si fuera de veras?». En la literatura, esta duda es menos fuerte: como dice Roland Barthes a propósito de Sade, «lo real y el libro están *cortados*»; y si «escrita la mierda no se huele», filmada da asco sin duda de una manera un poco más potente. Sade, advirtió Barthes cuando vio *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Saló o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), de Pier Paolo Pasolini, *no pasará jamás* en el cine, porque no es de ninguna manera *figurable*, pues acaba por remitirse siempre al único *poder de la escritura*.^[17] Las imágenes-huellas miméticas —dicho claramente, las que se pueden obtener filmando el mundo con la cámara en la mano, haciéndonos lo suficientemente pequeños para no conmocionarlo demasiado— nos devuelven fácilmente los modelos que han dejado en él su impronta. Esta literalidad ha sido exhaustivamente tratada por numerosos cognitivos, ya fueran especialistas de cine o no; dicho con toda claridad, nuestro sistema perceptivo transmite los mismos tipos de informaciones tanto si nos

encontramos delante de la escena real como delante de la escena filmada.

«Evidentemente, si lo tomamos en primer grado, esto plantea problemas», dice Virginie Despentes^[18] a propósito de ciertos pasajes de su película *Fóllame* (*Baise-moi*, 2000), en *Le Nouvel Observateur*. Ahora bien, existe *siempre* un primer grado que está producido por las imágenes-huellas miméticas. El mismo semanario en el que la cineasta se expresa, pone de manifiesto, por lo demás, el mismo tipo de ambivalencia tres semanas después,^[19] al calificar *Baise-moi* de «repugnante», al mismo tiempo que ofrece en portada a su actriz principal medio desnuda con un revólver en la mano.^[20]

Un largometraje de ficción puede ser incluso perlocutorio, hasta el punto de llegar a querer *vender* los objetos de los que muestra su huella. Desde hace mucho tiempo, los *James Bond* promueven cierto número de productos, automóviles, champán, relojes, etc., pasando por las cafeteras (Roger Moore hace una demostración de las calidades *made in Italy* de la cafetera Pavoni en *Vive y deja morir*, *Live and Let Die*, Guy Hamilton, 1973). Aunque el contexto diegético juega desfavorablemente en contra del producto —el Alfa Romeo de *Bleu* huye matando al protagonista; la Tierra entera come en Pizza Hut en *Demolition Man*, porque esta cadena ha acabado, en el futuro, por absorber a todos sus competidores—, y es que el simple hecho de ser citado por el séptimo arte «*crea signo*», y lo hace de manera tan suficientemente convincente para que la marca acepte ser utilizada, si es que no llega más lejos todavía. Sucede también que la película pide que se compren sus propios productos derivados, de manera más o menos directa (la trilogía de *Jurassic Park*, Steven Spielberg, los pone realmente a la venta); también se puede considerar, en la forma en que lo hace Adorno, que ciertas películas están concebidas para agradar de un modo tan expreso que aparecen ante nosotros como auténticos *spots* dedicados a su propia gloria, vendiéndose a golpes de secuencias espectaculares y efectistas a todo lo largo de su proyección.

¿El cine puede hacer algo a favor del mundo?

Tanto si la película pretende mostrar como demostrar, los *gender* y *cultural studies* también tienden a presuponer que *refleja* y *propaga* determinados *modelos*. Mucho antes de su aparición en el campo del pensamiento, el dúo Adorno-Horkheimer ya había fustigado con toda su fuerza la empresa de descerebrización generalizada que constituían el arte de masas y la industria de la cultura, en los cuales la capacidad de reflexionar del espectador se supone que termina por desaparecer ante la automatización de los procedimientos de pensamiento. A los ojos de los dos

investigadores alemanes, refugiados en Estados Unidos a comienzos de los años cuarenta, el cine dirigido al gran público no tenía ningún valor; lo acusaban de hacer que sus espectadores creyeran en dos fábulas, la de la ascensión social (*todo el mundo puede tener éxito*), y la de la inmutabilidad de las desigualdades (*siempre existirán poderosos*).^[21] Es cierto que la lección de vida hollywoodiense actuaba de manera natural (y todavía lo sigue haciendo) basándose en la propensión del espectador — sobre todo si vive en el seno de una sociedad occidental, en la que la ley del mercado rige la mayor parte de los aspectos de la existencia— a *interiorizar* los sucesos, es decir, a relacionarlos consigo mismo buscando explicaciones causales. Esta interiorización pasa, por ejemplo, por la *ilusión de control* (atribuir a sus méritos una victoria obtenida en un juego de azar), la *ilusión de determinación* (atribuir a sus propias faltas la desdicha que puede producirse en un momento, desde la catástrofe natural a la pérdida de un ser querido) o también la *ilusión de justicia* (pensar que sólo sucede lo que uno se merece más o menos).^[22] El cine de Hollywood propagó de forma inmoderada estas dos últimas ilusiones, y ello a lo largo de muchas décadas. Aquel cine clásico de la compasión supo utilizar sistemáticamente en su favor la técnica consistente en hacernos adoptar sin cesar el punto de vista (óptico, por tanto moral) del bueno y el del malo, de manera que fuéramos capaces de comprender también en éste sus (malas) razones para actuar. La muy célebre frase de *La regla del juego*, «Lo que hay de terrible en la tierra es que todo el mundo tiene sus razones», actúa así como la administración al público más amplio de un remedio para el fatalismo que hacía escribir a Proust: «Lo que hay de terrible en este mundo es la indiferencia de los otros ante los sufrimientos que provocan». No se trata de que sean indiferentes, dice el Renoir de *La regla del juego*, así como innumerables autores, es que ellos también *tienen sus razones*.

Por otro lado, el cine es un arma...^[23] Las estructuras están evidentemente ahí, dispuestas para ser arrojadas sobre el espectador con el fin de formatear su manera de ver el mundo, con el pretexto de enseñarle sus facetas y sus costumbres, pero el problema sigue sin resolver: ¿es hasta tal punto ingenuo ese espectador que no espera otra cosa que la señal fílmica para adherirse a dicho ideal, para coger su fusil? Noël Carroll ha destacado las tres actitudes más corrientes a propósito de este asunto en el seno de los *cultural studies*.^[24] Los partidarios de la primera plantean que la visión de la obra forzosamente tiene consecuencias morales sobre su espectador: es el *consecuencialismo*. Más prudentes, los partidarios de la segunda ven la obra como un conjunto de proposiciones morales, por lo tanto, como una fuente potencial de creencias. El famoso dicho feminista *La pornografía es la teoría, la violación es la práctica*, se basa así en este supuesto, que Carroll llama *proposicionalismo*. Finalmente, los partidarios del último tipo no juzgan el grado de intencionalidad en las proposiciones morales que son mostradas en la película, sino que postulan que el

espectador toma sobre sí mismo las emociones de los protagonistas que ve, y se *expone* a identificarse con ellos: es el *identificacionalismo*. Carroll no está nada convencido de estas seudoteorías en las que los autores, dice él, se limitan solamente a proponer sus propias preferencias morales y su propia sensibilidad bajo la apariencia del análisis. Para él, la obra solicita ciertos conocimientos, ciertas emociones y ciertos principios morales de los que ya somos poseedores; la obra no puede hacer, en el mejor de los casos, otra cosa que *clarificar* nuestros pensamientos y *ampliar* nuestras concepciones morales. Carroll, que califica su posición como *clarificacionista*, hubiera podido apoyarse en Rousseau, que fue clarificacionista antes de tiempo («Que no se atribuya al teatro el poder de cambiar unos sentimientos ni unas costumbres que él únicamente puede seguir y embellecer», escribía este último en 1758).

Todas estas teorías —y, en primer lugar, las teorías culturalistas— simplifican el inextricable haz de determinaciones sociales, de precableados cognitivos, de impulsiones y de fantasías, desde el mismo momento en que regulan la relación con las representaciones del mundo. Como un paisaje que ya no reconocemos simplemente porque la iluminación ha cambiado, la misma imagen puede hablarnos de manera diferente según el ángulo desde el que alguien decide, en un momento dado, captarlo. Por ejemplo, la serie americana *Embrujada* es fácilmente leíble como una máquina de *asignación de residencia* (en sentido propio) de sus espectadoras, a quienes halaga (Samantha no es otra cosa que la objetivación del sentido propio de la expresión *hada del hogar*), mostrando que la felicidad doméstica es la única posible (sus superpoderes le ofrecían una serie de elecciones inconmensurables, pero ella ha preferido precisamente ésta). Pero si tomamos en consideración el elemento extradiegético relacionado con la sustitución del actor al cabo de varias temporadas (el actor del comienzo se había hartado de hacer el imbécil), resulta fácil que transformemos el folletín en máquina de guerra feminista de la «primera generación»: el carácter intercambiable de los John-Paul en la serie significa que todos los hombres valen igual, no representando ya en la sociedad matriarcal nada más que un papel mecánico necesario para la reproducción. Y bien entendido, a todo esto es fácil darle la vuelta: el carácter imperturbable de Samantha, que continúa otorgando ciertos elementos de «John-Paul» al otro marido, puede horrorizar y verse agitado como estandarte antifeminista.

El espectador se apropia y desvía, alejándolo, el sentido de los espectáculos que consume. A menudo vive, como dice Hoggarth, el autor de *La cultura del pobre*, en *otro universo* que no relaciona forzosamente con lo que ve en la pantalla, excepto tal vez en determinadas películas en las que ha comprendido que presentaban una utilidad publicitaria y que proponían la compra de algunos de sus productos. Si estos dos argumentos de la desviación y del alejamiento fueran falsos, habría razones para

preocuparse. Por tomar un pequeño ejemplo, es sorprendente comprobar que las películas que elige la institución escolar francesa para inscribirlas en el programa de bachillerato, desde hace una quincena de años, tienen como punto en común, cuando hablan de amor, el hecho de que transmiten una absoluta negrura: inaccesible en *Ciudadano Kane* (Kane reconoce en el curso de una siniestra comida campestre que ha fracasado en su vida, aunque una canción dice: «No puede ser amor, porque no existe el amor»), la relación amorosa se rompe a causa de las reglas de la vida en colectividad (*La regla del juego* nos presenta la muerte del protagonista que entiende que no las respeta; por su parte, en *Los paraguas de Cherburgo* (Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, 1963), nos presenta a la protagonista refugiándose en una especie de negación preedipiana de lo real, volviendo a la infancia en el último plano para olvidar la violencia de las relaciones intersexuales), o, dicho lisa y llanamente, el amor es imposible entre los modernos (no se sabe nunca qué empuja al Paul de *El desprecio* [Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963] a arrojar a Camille a los brazos del productor, si no es por una especie de fatalismo de la degradación, del que Fritz Lang, que actúa en la película y que en ella sirve como ejemplo de la toma de postura clásica, muestra que no tenemos otra opción que adaptamos a él de todas las maneras). No hay por qué hablar siquiera de *Á nos amours*. Los partidarios del consecuencialismo, del proposicionalismo y del identificalismo terminarán por preocuparse seriamente cuando vean aparecer a una generación que habrá sacado de ahí su visión del sentimiento amoroso.

¿Aprender y permanecer *cool*?

Además, las teorías de la identificación por la imagen enumeradas más arriba no sólo pasan por encima de la cuestión de las clases sociales —existen grandes desigualdades al enfrentarse a la potencia de las imágenes según el medio ambiente en el que nos encontremos, las personas con las que se trata, los discursos que valoran nuestros semejantes, etc.—, sino también por la de la difusión en el espacio público de los regímenes de producción y de recepción posmodernos. No podríamos, sin embargo, olvidar que el éxito de los regímenes de recepción saussuriano y wittgensteiniano —o, por decirlo más sencillamente, el éxito de la recepción de las imágenes basadas en el estilo *cool*— ha modificado la relación que la mayoría de los espectadores de películas mantiene con el objeto de su afecto. El *aire del tiempo* posmoderno es desencantado, aunque no se trata de otra cosa que de un modo etnocentrista de referencia de la realidad que no deja de designar, por encima de todo, la percepción de su época que tienen las capas más favorecidas de las poblaciones de

las naciones ricas, y ha transformado, por ejemplo, la subversión en *gimmick*, en simple elemento del *look* de un producto, marca de fábrica o etiqueta de reconocimiento como cualquier otro. La industria productora de bienes de consumo *se comunica* así con sus posibles usuarios utilizando los juegos de palabras que hacen alusión a la subversión, es decir, a lo que le ha sucedido a su eficacia social: la Honda *Rebel*, la Suzuki *Wild Cat*, la Swatch *Irony*...

El cine nunca había conseguido provocar realmente luchas políticas, sindicales, colectivas. En el número 2 de los *Etats généraux du cinéma*, en 1968, podíamos leer ya que los realizadores comprometidos, lúcidos, «no admiten que en el nombre de valores mundanos la sociedad digiera (sus películas) privándolas de su sentido y de su función». Aunque esto es, sin embargo, lo que la «sociedad» ha terminado por hacer... El agujero negro de la posmodernidad —o, con palabras de Adorno, ese «mecanismo cultura] que lo engulle todo y no excluye nada, ni siquiera lo mejor», transmitiéndolo de paso *un poco de su indiferencia objetiva*— parece haber regulado definitivamente la cuestión.^[25]

El *cool*, tal es su definición según Pountain y Robins, combina *narcisismo*, *distanciamiento irónico* y *hedonismo*. Lo encontramos ya, dicen los autores, tanto en la *sprezzatura* de los cortesanos italianos del siglo XVI como en el movimiento Dadá o en las religiones animistas de África occidental. «¿Qué es lo que ha transformado nuestras nociones de igualdad y de individualismo hasta el punto de sostener una sociedad capitalista moralmente laxa y económicamente victoriosa? El *cool*, que «permite a la gente satisfacerse con débiles y pequeñas ambiciones y vivir en la incertidumbre concentrándose en el placer del instante presente». La *mediocracia* de las sociedades occidentales (DreamWorks, TF1, Canal +, Luc Besson, etc.) *comprende el cool a la perfección*; «realizadores y guionistas, creadores de juegos de ordenador y diseñadores de publicidad, todos comparten con su público potencial el mismo gusto por el cinismo, la sensualidad, el egocentrismo, la indiferencia social y la crueldad irónica».^[26] Incluso el filósofo racionalista, dice Jacques Bouveresse, del que «se espera que establezca la moral de una sociedad que es en su conjunto totalmente inmoral», no puede librarse de ello sin utilizar la ironía.^[27]

Respondiendo a esta necesidad de sensualidad inmediata, alejada de toda preocupación altruista, los treinta últimos años de cine narrativo dirigido al gran público muestran un paso de la imagen-cuadro, en la que la mirada del espectador barre la superficie, a la llegada a un espacio audiovisual que es menos una imagen que un territorio que hay que explorar con todo el cuerpo. Las innovaciones técnicas producidas durante los años contemporáneos del cine posmoderno también van en esa dirección, con cuatro invenciones mayores que consagran la disociación de la cámara y del cuerpo del operador: cronológicamente, la *louma*, la *steadycam*, la cámara endoscópica fijada en un móvil teledirigido, y la desaparición de la cámara,

reemplazada por el cálculo puro y simple de los movimientos del encuadre. De esta manera, las trayectorias y las posiciones del punto de vista no se hallan limitadas por el cuerpo humano; son *agradables*, pero resultan difíciles de habitar (*algo* mira, con mayor frecuencia que *alguien*). Lo mismo sucede en el dominio sonoro, con máquinas que recortan y perfilan el sonido en franjas de frecuencia basándose en el modelo de lo que la oreja humana es capaz de percibir, fuera de toda consideración relativa a las fronteras establecidas entre mundo de la historia y mundo real de la sesión. Incluso la constitución de estas máquinas induce a la creación de un cine centrado en el *espectador*, en el que no se es capaz de aprender, en el mejor de los casos, otra cosa que no sea la experiencia perceptiva misma, explorando sus límites: «En el cine, la estrella sois vosotros» (campana publicitaria del CNC).

Igualmente, ha llegado a su fin el tiempo en que se podía asignar una ideología a una *unidad de producción*, tanto si el término iba dirigido a un gran estudio, como a un equipo de guionistas o incluso a un cine nacional. Los empresarios de espectáculos, una vez alcanzada una parte de mercado, ya no pueden, al parecer, permitirse el lujo de inclinarse ideológicamente en un sentido o en el otro, sobre todo en lo que concierne a las costumbres. La compañía DreamWorks, que produce la ilusión de burlarse de la estrategia Disney (*Shrek*, 2001) contiene una divertida parodia sobre la obsesión por la «buena conducta» en Disney), dispensa en realidad la misma carga de reparto ideológico que su antepasada: si *Hormigaz* (Antz, Eric Damell, Tim Johnson, 1998) cuenta una *love story* en la cual el amor pone fin a tabúes sociales (un obrero se casa con la princesa heredera), inversamente *Shrek* promete el estatus de «cada uno en su lugar», que tiene su origen menos en la idea del *melting pot* que en el mosaico multiculturalista (las chicas con los chicos, los ogros con las ogresas).

Esta amplitud del espectro ideológico se nos puede presentar como el signo del cinismo (o de la indiferencia ante la ética) de todos estos estudios que se dedican a rastrillar y recoger el arco más amplio de público posible, aprovechándose del hecho de que el espíritu *cool* favorece una recepción en términos de *feeling*. Este clima latente de «derrota del pensamiento» ha sido ilustrado de manera espectacular en Francia por la polémica que enfrentó al crítico de *Libération*, Serge Daney, con Claude Berri, a propósito de *Uranus* (1999), la película de este último. Lo que me escandalizó en ese momento no fue el derecho de respuesta, ni tampoco el tono de la respuesta en cuestión (se abría con el encabezamiento «Ma poule»^[1]), sino el hecho de que los argumentos que se presentaban en la crítica no eran tomados en cuenta: Claude Berri *no había comprendido*, o daba la impresión de no haber comprendido, lo que decía Serge Daney (que le sugería, por ejemplo, que Ja autenticidad no está en el verdadero diario de época, que se presenta amarillento como certificado por el paso del tiempo, pronunciado por un actor). «En el clima actual de histeria anti-

intelectualista en el que se está instalando Francia», escribía Michel Mesnil en 1991, a propósito de *Delicatessen* (Delicatessen, Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991) (aunque no es de relevancia la película que tratemos), «era fatal que este elogio de la debilidad fuese acogido con entusiasmo». ¿Cómo realizar seriamente un trabajo de crítica analítica en esas condiciones?

La gran amplitud del espectro ideológico de una misma unidad de producción también puede ser entendida, de manera menos reaccionaria, como el signo de la penetración en el espacio público, partiendo de la idea según la cual las imágenes son tan polisémicas que darles sistemáticamente una connotación ideológica (cuando no política) no hace otra cosa que denotar simple ingenuidad. Las imágenes más terribles, leídas a través de la *lontananza*, de la distancia desapasionada del régimen wittgensteiniano, ya no ejercen ningún poder sobre el espectador, sobre todo si son realizadas por directores adeptos a dicho régimen desencantado (así, el cuerpo esquelético del internado en un campo de concentración ya no es otra cosa que un elemento *visual* como otro cualquiera en *Come to Daddy, clip* de Chris Cunningham para la música *techno* de Aphex Twin). Igual que en el dominio del lenguaje, de la ropa, o incluso de los gestos, una gran cantidad de signos —en primer lugar, las imágenes— han sido vaciados de su sustancia significativa en el gran agujero negro de la fascinación posmoderna por lo lúdico. Todas las figuras codificadas están expuestas a ser deformadas, transgredidas, y de esta manera es la misma transgresión la que termina por ser dominante, dejando de ir en contra para convertirse en una nueva norma; al cabo de uno o dos cambios de lugar y de identidad de esta clase, la figura acaba por hacerse absolutamente neutra, o vacía, favoreciendo entonces la adopción del régimen wittgensteiniano. Durante mucho tiempo estuvo prohibido, para luego convertirse en subversivo, hacer que ganara el *malo*; hoy en día, las comedias familiares hormigean de simpáticos y encantadores *asesinos* (*Falsas apariencias* [The Whole Nine Yards, Jonathan Lynn, 2000]): he aquí cómo nos volvemos a encontrar con la neutralidad.

Sin embargo, no podemos sustituir una ingenuidad por otra: este triunfo de la imagen-camaleón, que asume el color político que quiera dársele, sea el que sea el contenido, o poco más o menos, se aprovecha esencialmente del valor en plaza y en el gran mercado: se trata, por lo tanto, de un fenómeno altamente caracterizado ideológicamente. E incluso va más allá del gran mercado: el *cool* «podría muy bien adaptarse a un neofeudalismo criminal de la misma manera que se adapta al capitalismo consumista. La desagradable verdad es que, comparándolo con la excitación que procuran la droga y las armas, una sociedad próspera y bien ordenada es tan aburrida como la lluvia».^[28] Esta lucidez cínica —que hace que se comprenda mejor el éxito de las películas de David Fincher, Jan Kounen o Quentin Tarantino— no es, después de todo, una actitud tan frecuente. Los expertos no establecen siempre

conexiones de este estilo. Por ejemplo, en esa crítica de *Tiburón* (Jaws, Steven Spielberg, 1975), en la que se dice que la película, «a pesar de sus resabios reaccionarios, sigue siendo uno de los mejores filmes, sádico y lúdico, de Steven Spielberg»,^[29] Comprende el comienzo de la ecuación (sádico + lúdico = *cool*), pero sin embargo no el final (sádico + lúdico = *forzosamente* reaccionario).

Para conjurar este carácter de indiferencia ante lecciones de conservación forzosamente dolorosas, sucede con frecuencia que algunos realizadores, sobre todo cuando se les interroga sobre el contenido ideológico de sus obras, sostienen un discurso apofónico: *yo no he querido decir nada, ni demostrar nada, no he querido establecer ningún juicio, dar lecciones a nadie...* Pero incluso para el más desencantado de los autores, el que rueda películas bostezando, como si le fueran indiferentes, para combatir el aburrimiento (fórmula de Marguerite Duras: hago películas porque me aburro), sigue siendo cierto que *la obra dé testimonio al menos de alguna voluntad creadora.*^[30] Existe otra manera de conjurar el peligro de la indiferencia, que consiste en que muchos artistas e intelectuales comprometidos con las vanguardias y, dicho lo más sencillamente posible, con diversas formas de modernidad, han incidido en una subversión que sería, por encima de todo, de carácter *formal*. Por ello Adorno no ha dejado de repetir a lo largo de toda su carrera que tenía la *forma*, no el *tema*, por el verdadero vehículo del «contenido social»; y la prueba la veía en la prohibición de la obra de Samuel Beckett por el régimen de los coroneles griegos, cuando es evidente que el tema de sus obras no es directamente político... ¡Ay! Si tal fuera el caso, los *clips* de la MTV, que no dejan de ser desde el simple punto de vista de las formas visuales el equivalente actual de los laboratorios de invención Dadá y surrealista de los años diez y veinte, hubieran socavado los fundamentos de las sociedades que los reciben; pues bien, no es éste el caso: tanto más por cuanto se encuentran asociados a músicas y contenidos de los más prudentes, y estas invenciones visuales sirven para distraer amablemente la mirada hastiada y aburrida de los espectadores *cools* del mundo entero.

Era a conseguir este encuentro del fondo y de la forma a lo que aspiraban, sin embargo, los cineastas soviéticos de los años veinte, y es a este encuentro a lo que aspira un cineasta como Jean-Luc Godard, y ello aunque él a veces haya puesto directamente en el tema algún elemento de «contenido social». Adorno cita como ejemplo del carácter inextricable del fondo y de la forma el célebre cuadro de Picasso, *Guernica*. No dejará de establecerse este paralelismo, para seguir tomando como ejemplo a Godard, con los extractos de *La Prisionére* incluidos en *Histoire(s) du cinéma* (1989): los hallamos difundidos sin la lente anamórfica del Cinemascope que requieren para asumir su aspecto real, con lo que se consigue que los actores aparezcan con una silueta a lo Giacometti. Para expresar la trágica delgadez de los prisioneros de los campos de exterminio, no se necesita una selección de figurantes

esqueléticos, como hace Spielberg, sino una astucia formal de carácter edificante que procura una mayor confianza, igual que en el caso de Picasso, en una transmisión simbólica de lo que se conseguiría por medio de una transmisión estrictamente mimética.

Crear en la edificación

La oposición conceptual entre el cinematógrafo de los Lumière, que creemos capaz de dar acceso de manera neutra a lo real, y el cine de Méliés, que consideramos que posee la capacidad de modelar una construcción fantasmal, se mantiene viva desde hace un siglo en el espacio público, en especial en Francia, cuando precisamente está apoyada por malos ejemplos. Existe puesta en escena y cálculo en los Lumière (es la mirada del patrón), hay huella y marca neutras en Méliés (el cuerpo que aparece, una vez la forma disipada, es un cuerpo del siglo XIX, con perilla y tirantes). A pesar de todo, de vez en cuando, resulta útil dar a ciertas películas el poder de *decir la verdad sobre el mundo*, contentándose con transmitir su apariencia, y a otras atribuirles la cualidad de no asemejarse de ninguna de las maneras.

La edificación, en gran parte, está sometida a la noción de uso: de una película no se sacan informaciones «útiles para la supervivencia», salvo que estemos dispuestos a aceptar, usándola como un *documento*, que creemos que dice un poco de verdad. Esta «verdad» puede asumir muchos aspectos. Al salir de ver *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1952), sabré, mediante una operación de atribución contextual de significado, lo que quiere decir «grisbi», así como «l'avoir à la chouette», «jonc», «carbure», «gaffer le bahut», «faire du suif», «se pager» y «calancher».^[t] Puede incluso haberla en una película en la que los decorados están hechos ostensiblemente de cartón-piedra (*Perceval le Gallois*, de Eric Rohmer, 1978), pero donde continúa presente la verdad de los gestos; a la inversa, en una película de Kulechov en la que todos los gestos son ostensiblemente «falsos» (*La sorprendente aventura de Mr. West entre los bolcheviques* [Neobyiciainie priklivcenia Mistera Westa v strane bolsevikov, 1927]), el aficionado a la verdad se deleita con las imágenes-huella de las calles de Moscú en 1927. Todo lo que está dado como por añadidura, de manera facultativa, sin ostentación, gana, sin duda también, en «valor de verdad». Igual ocurre con estos diálogos extraídos de *El sabor del sake* (Sama no Aji, Yasujiro Ozu, 1962):

—«¿Tiene usted nietos? —pregunta uno de sus antiguos alumnos al profesor Hyotan.

—Desgraciadamente, perdí a mi mujer muy joven —contesta Hyotan—, por eso

mi hija no se ha casado».

Más avanzada la película, presenta un diálogo en la barra de un bar entre el capitán y el garajista:

—«¡Si hubiéramos ganado la guerra, serían sus niños de ojos azules quienes tocarían el shamisen!

—Hicimos bien en perder... —le corta el capitán, sonriente».

Estos intercambios nos informan *sin duda* en gran manera sobre las costumbres en vigor en la sociedad descrita, la del Japón de los años cincuenta. El «por eso» anodino de Hyotan describe una condición femenina poco envidiable; de manera más sutil, el *gag* en relación con el shamisen, un instrumento de cuerda tradicional japonés, refleja una ambivalencia que volvemos a encontrar a escala de la película, relacionada con el lugar respectivo que necesitamos dar a la cultura de los vencedores y al de la tradición (el capitán prefiere claramente la guitarra, los violines y la gama cromática, música que Ozu utilizaba con mucha frecuencia en sus películas de aquella época). Ahora bien, este aprendizaje por medio de ficciones consiste en una especie de *desafío* sobre el vínculo que une la película con el mundo: ya se trate de que ese vínculo existe (régimen fregeano), ya se trate de que no existe (régimen saussuriano), y en este caso yo no habré aprendido nada útil. ¿Cómo resolver el problema, incluso cuando la película trata de un tema cotidiano y próximo? *Rien sur Robert* (Pascal Bonitzer, 1998) me enseña que el café del'Industrie, en el barrio de la Bastille, es un lugar que hay que evitar, haciendo que lo frecuente un personaje poco simpático. Pero quizás el café de l'Industrie está presente en la película para hacer un *private-joke* vengativo (el realizador lo critica porque una vez comió mal en él) o, por el contrario, cómplice (el realizador, o por lo demás cualquier otra persona implicada en la fabricación de la película, tiene en él su mesa cotidianamente, y se ha puesto de acuerdo con el gerente para realizar un *gag* de segundo grado). Todas las lecturas son posibles. Prudentemente, se puede decir que la película hace por lo menos algunas *propuestas*, aseveraciones incompletas, que nos corresponde a nosotros animar otorgándoles un sentido. Ante simples rostros que pasan en la pantalla, por ejemplo, «nos quedamos con la idea de que hay muchas más vidas que no pensábamos vivir, y ello da más valor a nuestra persona» (Proust); y el hecho de que creamos o no que esos rostros presenciados en la pantalla se parecen a personas que existen o han existido no tiene ninguna importancia.

En el peor de los casos, siempre podemos consolarnos con lo que dice la película de sí misma y del arte cinematográfico. Esta clase de edificación metadiscursiva existe para un sector de público que aspira a *documentarse sobre el mundo del cine*, no sobre el mundo descrito en la narración. Para el cinéfilo, preguntas como

«¿Llegará a tiempo el protagonista?» tienden a desaparecer en beneficio de otras como «¿Dónde va a cortar el realizador?», «¿Dónde pondrá ahora la cámara?», etc. Esta búsqueda anima igualmente al *fan*, que no llega a ser un cinéfilo por muy poco, pero que va a ver una película para aprender cómo envejece su ídolo o, en una óptica digna de los tabloides, si el hundimiento convexo de sus paredes nasales traiciona su uso intensivo de la cocaína. Fuera del caso de la metadiscursividad, todo está basado en el *contrato de creencia* establecido entre el enunciador y el espectador.

La única forma de edificación que no provoca ninguna discusión es la que surge de una película por medio de la cual aprendemos algo sobre nosotros mismos. En la *película-espejo* nos volvemos a encontrar porque en ella vemos algo que en nuestra vida verdadera ha sido una experiencia que creíamos única, o, por lo menos, privilegiada y secreta. Ahora bien, hemos aquí que el enunciador la representa en la pantalla. Más que encantarme, la película, retomando una fórmula que Roland Barthes utilizó en su primer texto, *me canta*. En el último de los casos, el espejo se muda en soporte de autoanálisis, revelando ciertos aspectos inexplorados, insospechados o insuficientemente formulados del yo, y la visión puede convertirse en *terapéutica*. Una secuencia provoca una reacción más o menos curativa en el paciente-espectador, permitiéndole revivir y reinterpretar alguna escena enterrada en su subconsciente, hasta provocar quizás una reacción corporal a la manera de las obras maestras florentinas responsables de provocar el *síndrome de Stendhal*...

Sin irnos tan lejos, el beneplácito que origina la sorpresa de no saberse solo y la satisfacción de pensar que la lección, buena o amarga, está inscrita ya para la posteridad y para la edificación de ulteriores generaciones, supongo por mi parte, consiguen elevarse la mayoría de las veces por encima del desagrado que produce comprobar que esta experiencia, y la lectura que hacíamos de ella, y que hasta ese momento ambas nos parecían singulares, fundadoras de nuestro yo más particular, son suficientemente *comunes* para verlas reflejadas en una película. Ocurre también en ocasiones, cruel forma de desposesión personal, que veamos representado bajo forma de tópico o de broma lo que no consideramos como tal cuando lo vivimos. Pero sea cual sea el tratamiento dado, subsiste esta forma particular que tenemos de escoger una película, consistente en escogerla porque cuenta algo que nos ha emocionado o muestra unos lugares que hemos conocido y amado. Es algo que no está muy bien visto, que no es defendible desde una óptica neokantiana, pero, en fin, sucede con frecuencia que la elección de una película que se desarrolla en una isla desierta, está motivada por esa limpidez que encontramos en algo ya conocido: de esta manera el naufragio puede hacerse la ilusión de que lo ha aprendido todo del mundo y de las relaciones humanas en el tiempo en que mantenía relación con el uno y con las otras.

¿Qué aprendemos verdaderamente? *Rosetta*

¿En qué condiciones *creeremos* en una película que nos muestra «el mundo tal y como es»? Desde finales de los años setenta, al menos, esta creencia pasa por la ausencia aparente de toma de posición moral por parte del enunciador. Infligir una lección a los espectadores o contar un tema, sea éste el que sea, de manera didáctica se ha convertido, en efecto, desde Auschwitz, desde la caída de los Grandes Relatos o desde la llegada a la sociedad del espectáculo (depende de que hayan leído a Theodor W. Adorno o a Jean-François Lyotard, o hayan esperado hasta ver aparecer la hiperrealidad en la pantalla de sus televisores), en un insoportable insulto a los ojos de la mayor parte de los espectadores «enterados».

Volvamos a Aristóteles para la evaluación del *interés moral* de una obra (siempre partiendo de las ideas de Jean-Marc Leveratto). Homero presenta a los hombres «mejores de lo que son», lo que nos hace pensar inmediatamente en las *lecciones de vida* de la edad de oro hollywoodiense.^[31] Podríamos creer que en el tiempo del distanciamiento irónico *cool* esta manera de actuar horripilaría a los jóvenes del IMDB,^[32] pues bien, no es así. Para demostrarlo, necesitamos abandonar la rúbrica de los errores e ir a la presentación general de la película. ¡El portal distingue de esta manera, para cada película, *outline* y *tagline*, es decir, el *cañamazo* o *bosquejo* guionístico y la *moralidad*! Ciertamente, *tagline* es una palabra matizada de ironía (el diccionario dice «divertida moralidad»), pero está perfectamente utilizada en primer grado en caso de tratarse de una película seria. Así ocurre con *La lista de Schindler*, que recordémoslo, está clasificado como el tercer mejor filme de todos los tiempos en el IMDB:

- *Cañamazo*: «Oskar Schindler emplea judíos para lanzar una fábrica en Polonia durante la guerra; entonces es testigo de los horrores padecidos por el pueblo judío y se dedica a la tarea de salvar a sus empleados».
- *Moralidad*: «Quien salva una sola vida salva al mundo entero».

Fuera del IMDB, la desconfianza hacia los Grandes Relatos es más grande (*La lista de Schindler* ha hecho, por otra parte, todo el gasto, comprendido en la presente obra). Sin embargo, la lección de vida no ha desaparecido.

La candidata ideal para ilustrar nuestra propensión, valga lo que valga y a pesar del contexto posmoderno, para *encontrar buena* una película capaz de *edificarnos* simplemente, haciéndonos ver el mundo como a través de un cristal, es sin duda la película de los hermanos Dardenne, Palma de Oro en el festival de Cannes del año 1999, *Rosetta* (Rosetta, 1998). En su momento, los críticos franceses, una vez más en

todo su conjunto, destacaron espontáneamente en sus reseñas, y de forma privilegiada, la aproximación dramática, y plantearon como un presupuesto indiscutible la analogía entre la película y el mundo.

La película «nos abre ásperamente la mirada a duras realidades» (*Le Canard Enchaîné*). «Rechaza todo artificio» (*Charley Hebdo*). Muestra con «unas imágenes sin ninguna clase de afeites [...] el espesor dramático y desapacible de una humanidad humillada» (*La Croix*). «Con Rosettas, belgas o de cualquier otro lugar al que pertenezcan, nos cruzamos por todas partes en la Europa en que vivimos, pero no los miramos» (*L'Express*). «Rosetta, ¿así es como viven los hombres?» (*France-soir*). Los realizadores «se inclinan una vez más por examinar el estado del mundo para decirnos que no está bien» (*L'Humanité*). En esta película que «mira la mierda directamente a los ojos, pero sin cargar las tintas», la «cámara muere ferozmente en lo real y lo vuelve a escupir mediante trozos sangrantes y sin masticar utilizando un discurso preestablecido» (*Les Inrockuptibles*). «Un cine sin caridad ni compasión, pero que nos roza, nos educa, nos acompaña» (*Libération*). «Rosetta, víctima emblemática del horror económico» (*Marianne*). «Una visión de lo real absolutamente desprovista de cualquier carácter novelesco» (*Le Monde*). «Concreción visual de una situación económica, social y psicológica» (*Le Nouvel Observateur*). «Un cine de la ecografía» (*Positif*). Con «escenas tomadas de la vida cotidiana», los realizadores «amasan la pasta social sin realizar ninguna clase de discursos» (*Télérama*).

De esta revista de prensa se desprende claramente que la película es buena porque nos enseña algo sobre la dureza del mundo. Me permitiré simplemente hacer tres observaciones. En primer lugar, ¿de dónde sacan que *Rosetta* muestre el mundo? La pregunta resulta ser tan importante porque, una vez planteada la analogía entre el mundo y la película, esta última acaba por ser *incriticable*, y nos coloca en la posición de André Bazin que defendía los peces del comandante Cousteau, cuando se presentó *El mundo del silencio* (*Le Monde du silence*, Yves Cousteau-Louis Malle, 1956), de esta manera: «Pues, en fin, las bellezas de la película son las de la naturaleza y, por lo tanto, equivaldría a querer criticar a Dios». Por consiguiente: ¿*Rosetta* es realista debido a su estilo de filmación o porque describe a gente pobre? Podemos permitirnos poner en duda que el estilo adoptado en este caso sea muy transparente: la cámara en mano produce un efecto-reportaje debido a convenciones históricamente enraizadas, pero no se trata de un rasgo inmanente. «Como un *pitbull*», dice delicadamente *Le Journal du dimanche*, «la cámara se engancha a la protagonista para no soltarla». Hay, por lo tanto, una idea preconcebida de carácter formal. Que el crítico de *La Croix* vea en la película «un cine depurado [...] en los antípodas del cine pulido» no deja de ser asombroso. La trama narrativa, y las peripecias que se encadenan, pueden parecer de diseño, sin duda también el rechazo

de la música extradiegética, pero no desde luego la manera de filmar (efectos de filado, rechazo de la cámara fija, posición del operador como *paparazzo* evitando y falseando los obstáculos ópticos, etc.) y la manera de montar (*raccords* en movimiento, cierres naturales, etc.).^[33]

Cahiers du cinéma y *La Tribune Desfossés* sugieren otra pista de lectura, que no suprime nada de la calidad edificante de la película sino que la desplaza —y a mí me parece que de manera saludable—: «*Rosetta* satisface las esperanzas de reencuentros con lo real situados en el dominio del realismo. No se detiene sin embargo ahí, y engulle el mundo en el de su protagonista» (*Cahiers du cinéma*); «Lo que muestra finalmente la película es el combate de una débil mujercita que se las arregla para conservar su frágil humanidad en el seno de un mundo particularmente inhumano» (*La Tribune Desfossés*). Más que al «horror económico» (fábula), nos veríamos así confrontados a un drama individual (historia singular, para retomar la dicotomía planteada anteriormente).

Segunda observación, si no es el estilo el que hace de la película una ventana abierta, entonces lo es su tema. De manera extraña, nadie se pregunta si Desplechin es realista cuando filma a universitarios o si Chabrol es realista cuando filma burgueses, pero todo el mundo saluda el realismo utilizado por los Dardenne filmando la vida de los pobres. ¿Quiere decir esto que todos nuestros críticos son finos conocedores del cuarto mundo?, ¿que tienen la experiencia y la mirada afilada de los trabajadores sociales, esos auténticos aventureros del mundo moderno,^[34] que están en contacto con los pobres, en los puestos avanzados del caos, día tras día? Si éste es realmente el caso, no tengo más remedio que inclinarme ante ellos. De lo contrario, ¿por qué no precisar que dicha función edificante de la película está basada en la *creencia* romántica de que el arte *enseña a ver*?^[35]

En fin, si la ausencia de tomas de posición ética, ideológica, política y moral caracteriza efectivamente *di Rosetta*, nos está permitido dudar de que una determinada película pueda servir para cualquier cosa, si no es para afinar la interiorización cínica de la existencia de las disfunciones sociales en aquellos que solamente las sufren de manera simbólica. De esta manera, sucede que, ante lo que se supone que es una diatriba «ofensiva más allá de su sustrato marxista» (*Positif*), el crítico de *Le Figaro* aplaude con todo su entusiasmo a esa heroína que «podría estar desesperada, pero contrariamente a sus innumerables semejantes que atestan las producciones hexagonales, ¡jella lucha!» Sucede igualmente también que ante lo que él ve como una «gran película moral», el crítico de *Libération* (que duda en volver a verla por temor a volverse a echar a llorar) escribe tranquilamente: «Salimos de la “prueba” que supone *Rosetta* con algunos kilos de mal humor de menos y algunos apetitos de vida de más».

Dicho de otra manera, después de haber visitado a los pobres —y la visita por sí

misma ya es una prueba—, el caviar es todavía más sabroso, y el diván todavía más confortable. Es verdad, por supuesto; entonces, ¿por qué pretender hipócritamente que «este cine sin caridad ni compasión [...] nos educa»? Rousseau, en la época en que batallaba contra la construcción de un teatro en Ginebra, decía ya lo esencial sobre este asunto: «En el fondo, cuando un hombre ha ido [...] a llorar por unos infortunios imaginarios, ¿qué más podemos exigirle? ¿No está contento consigo mismo? ¿No se aplaude a sí mismo sintiéndose un alma bella? ¿No ha pagado todo lo que debe a la virtud mediante el homenaje que acaba de rendirle?» Solamente *L'Humanité* —no podíamos esperar menos del diario comunista— lamenta prudentemente que los realizadores «prefieran mostrar, demasiado frecuentemente, a demostrar, en ocasiones, y no deja de ser una lástima». En todo caso, entre la letanía que llega hasta el ridículo y la constatación posmoderna desapasionada de que gusta a todo el mundo, el cine militante parece haber desaparecido totalmente del espacio público.

Ver el mundo de otra manera: la concepción romántica

La famosa definición del cine dada por Hitchcock, «el arte de hacer cosas bonitas a bonitas mujeres», puede entenderse de muchas formas. No dejaremos de considerarla como la exposición del programa mínimo de las cosas esenciales que hay que tener en cuenta los días en los que el talento está de huelga. Si el guión es idiota, el realizador bobo, y los actores braman peroratas copiadas una y otra vez de *La Semaine de Suzette*, si definitivamente todo está perdido, nos quedan las *cosas bonitas*. Queda también por saber qué clase de relaciones mantienen con la imagen que se supone que nos permite acceder a su apariencia audiovisual.

El régimen fregeano de recepción autoriza la realización de una edificación automática: puesto que tengo delante de mí el reflejo diferido del mundo, aprendo a conocer este mundo. Por más que juzguemos ingenua esta creencia, todavía encuentra, en la edad informática, sus justificaciones en diversas prácticas. Por ejemplo, es inexacto decir que las imágenes-huella no tienen derecho de ciudadanía en los tribunales: testimonios de niños, demasiado penosos para ser repetidos en la sala de un tribunal, pueden ser filmados y, a partir de ese momento, servir, cuando se celebre el proceso, como dobles exactos de lo real. Lo mismo ocurre en el dominio de la imaginería médica: la imagen en 3D del cuerpo del paciente, obtenida gracias a un *scanner* helicoidal, es exacto salvo en el aspecto de las texturas (lo que importa aquí es el lugar y la dimensión de los órganos). Sin llegar a tales extremos, el cine debe una parte de su éxito a la exactitud con que realiza sus representaciones del

movimiento biomecánico: y ésta es la razón por la cual la tradición ontológica de la crítica francesa ha intentado en muchas ocasiones glosar la verdad (hay que leer cómo Serge Daney se da cuenta, contemplando a Gena Rowlands disparar en *Gloria* [Gloria, John Cassavetes, 1980], de que *es así* como se dispara un revólver). El régimen saussuriano cuenta de manera mucho más modesta con un conocimiento metadiscursivo: todo es truco y convención, lo cual nos permite saber más sobre el truco y la convención.

En los tiempos iconólatras de la imagen-huella sobre celuloide, el programa mínimo era, por lo tanto, el de lo *profilmico*, es decir, los objetos reales que habían permitido impresionar la película a través del objetivo de la cámara. André Bazin había puesto el listón tan bajo, que la birria más oscura y sombría hallaba siempre reconocimiento a sus ojos, con tal de que su realizador y su equipo se hubiesen comportado una o dos veces de la forma más negligente para permitir que la naturaleza hiciera su obra al tiempo que la cámara filmaba: por ejemplo, haber dejado el encuadre lo bastante amplio, la profundidad de campo lo bastante grande y el plano lo bastante largo para que tras la cabeza del mal actor que actuaba en el plano se agitara una rama de árbol al ritmo del viento que soplaba aquel día durante la toma de vistas. Bazin había llegado a ese punto de cinéfilo en el que el simple ejercicio del registro biomecánicamente exacto del medio es suficiente para procurar un placer fundado en la base didáctica más elemental posible, el simple enlatado de lo que ha sucedido en alguna parte, mientras nos encontrábamos allí para percibirlo. Tenía necesidad, por razones ideológicas que nos llevaría demasiado lejos detallar aquí, de la existencia del poder indicial del cine, capaz de señalar didácticamente con el dedo lo *verdadero*. Los efectos de montaje gratuitos, el trucaje y el dibujo animado atraían sus rayos y truenos, y hacía apología del cine neorrealista italiano y de las películas dedicadas a los animales, donde la cámara rueda para captar los gestos imprevistos y espontáneos de los actores no profesionales y de los animales. No hay que tomar al pie de la letra sus escritos: el neorrealismo italiano no contenía tanto de *auténtico* o *verdadero* como él creía, puesto que en él se practicaba desenfadadamente la postsincronización integral (algunos actores permitían que se les doblara la voz), y la imagen-huella de antes de la era informática no se contentaba siempre con mediatizar de forma neutra objetos amorosamente elaborados por el Creador (en ese cine existían también transparencias, ligeras aceleraciones, ínfimos encuadres realizados en la truca, etc.); sin hablar del efecto de retomo que conforma lo real con la imagen que esperamos de él (los maquilladores y la cirugía estética ya hacían entonces milagros).

Re-conocer algo en la pantalla a veces es *conocer mejor*. La parte de la edificación que sobrepasa la simple identificación de los referentes, por muy bonitos que sean, corresponde a la identificación romántica del arte, que, como resume muy

bien Jacques Aumont, lo sacraliza otorgándole «el poder de decir la verdad sobre el mundo»:^[36] André Bazin no hubiera renegado en ningún caso de esta creencia. Igual que los lectores de Marcel Proust ven con otra mirada las irregularidades de un pavimento mojado que brilla en la noche, los cinéfilos llevan con ellos un repertorio de *revelaciones*: las hojas de otoño que una ráfaga de viento barre no poseen el mismo aspecto para un determinado admirador de Douglas Sirk, y en la rué Campagne-Première, para el apasionado de *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959), se trasluce un aire que no sospechaba antes de haber visto la película de Jean-Luc Godard... No obstante, más allá de esos pequeños *pluses* de aficionados, Jacques Aumont piensa que la creencia romántica se ha hecho insostenible, pues nosotros no pensamos ya que hay un «fondo» en las cosas; pero su poder de seducción sigue siendo incomparable, no hay nada más que mirar *Histoire(s) du cinéma* de Godard para experimentarlo. Existe una tradición francesa en el linaje de André Bazin para realizar una lectura hegeliana de las grandes películas en términos de epifanías sucesivas, de instantes de eternidad arrancados al flujo del tiempo y a la cosificación: un *triunfo del arte sobre lo efímero*, como decía Hegel en *El arte romántico*. Alinear conceptualmente y de manera conjunta el cine, el psicoanálisis y los rayos X, no sólo porque sus sucesivas invenciones se extienden en un corto período (unos meses), sino porque los tres son susceptibles de *mostrar el interior* de los seres, sigue siendo una forma de romanticismo.

Si llevamos el asunto todavía más lejos, la lectura romántica hace de una película un *oráculo*. En segundo grado, anuncia entonces igualmente unos acontecimientos futuros, y asume el valor de una advertencia cuando esos acontecimientos son negativos: tesis del «¡Ya os lo había dicho yo, y no me habéis escuchado!» que desarrolla Godard en sus *Histoire(s) du cinéma*. La secuencia de caza del conejo de *La regla del juego* pasa de esta manera por *anunciar*, o poco falta para ello, las matanzas de la Segunda Guerra Mundial. La penúltima secuencia de *El huevo de la serpiente* (*The Serpent's Egg/Das Schlangenet*, Ingmar Bergman, 1977), por limitarnos a citar un ejemplo más original y un acontecimiento menos grave, podría prefigurar de forma sorprendente la telebasura y otro tipo de espectáculos al estilo del programa de televisión *Loft Story*. En la película, Hans Vergerus es un médico nazi que filma en directo unas experiencias con voluntarios humanos, especialmente en un apartamento cuyos espejos sin azogue disimulan la actuación de unas cámaras.

«—Yo sé lo que usted se pregunta, Abel: ¿cómo se puede obtener de alguien que se preste con toda su buena voluntad a una experiencia como ésta? Ninguna dificultad, créalo de verdad. La gente haría cualquier cosa por un poco de dinero y una comida abundante».

Objetivamente, las lecturas de este estilo son tanto más fáciles por cuanto siempre

tienen lugar después de que se ha hecho el mal. Michet Marie pone de esta manera en guardia, a propósito de *M, el vampiro de Dusseldorf* (M, Fritz Lang, 1931) (película corrientemente descodificada como una anticipación de la llegada al poder de los nazis), contra «toda lectura retroactiva» y contra una «argumentación excesivamente ideológica».^[37]

¿La revolución informática contra la concepción romántica?

Si André Bazin continúa siendo utilizado, si el espectador fregeano de hoy se sigue informando todavía de forma ontológica por medio de la imagen-huella, es porque lo hace esencialmente a través de los cuerpos y de la gestualidad de los actores. Con más de un siglo de diferencia, lo que viene a la pluma de los cronistas del cinematógrafo Lumière como a la de los críticos de *Final Fantasy: La fuerza interior* (Final Fantasy Hirono-bu Sakaguchi y Moto Sakaki, 2001), es la satisfacción de reconstituir en la pantalla los movimientos que están conformes con las leyes biomecánicas relativas a los seres humanos.^[38] Ante esta exactitud en la representación, los espectadores, sobre todo los niños, se sienten tentados de deducir la idea de que *es así como es*, poseedora de un carácter muy general y muy baziniano, que algunas generaciones de actores, de actrices y de encargados de prensa han mantenido sabiamente: durante mucho tiempo, Jean Marais y Jean-Paul Belmondo aparecieron por los estudios de televisión para explicar que ellos mismos realizaban sus peleas, y todavía se continúa haciendo mucha publicidad sobre todo acto sexual no simulado fuera del circuito de las películas X, proporcional a la popularidad del actor o de la actriz que a ello se entrega. Ese *plus* baziniano del *así es como es* posee innumerables ramificaciones, desde el sentimiento de poder revanchista del espectador que se dice que, en el momento de pagar su entrada, ha obligado a alguien de un estatuto social más elevado que el suyo a que, a cambio de su dinero, haga algo realmente envilecedor, llegando incluso hasta las confusiones que a veces se establecen entre el comediante y su personaje (en Francia, se produjo una buena cantidad de burlas a propósito de Sylvester Stallone, cuando el actor americano declinó una invitación para presentarse en el Festival de Cannes, a causa de ciertas amenazas de atentados, como si él tuviera que mantener alguna relación de analogía con el coraje de que hacía gala el personaje de Rambo). Algunas películas de «gran público» han actuado, no obstante, contra este género de creencias; en el díptico *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950; Fedora, 1971), Billy Wilder puso magistralmente en escena la locura que consiste en creer que el espectáculo en la

pantalla posee, en alguna parte de este mundo, ciertos referentes reales. «Borrada de mis ojos ese mal sueño que me aprieta el corazón», dice un subtítulo de *La reina Kelly* (Queen Kelly, Erich von Stroheim, 1928) que Billy Wilder hace contemplar cruelmente, casi veinticinco años después, a Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses*.

A pesar de que de este género de relación indicial entre imágenes y referentes se haya hecho mayoritariamente cargo la televisión, sobrevive todavía en el cine, aunque se trata de una forma de saber raramente tomada en cuenta, debido a su utilitarismo, por los expertos artísticos. A menudo leemos, por ejemplo, que el James Bond que suele presentarse durante las fiestas de fin de año se reduce a un programa mínimo de representación indicial, con sus guapos muchachos, guapas muchachas, hermosos paisajes, veloces automóviles, lujosos barcos, y con su gran carga de explosiones y acrobacias..., y que por sí mismo no tendría el mínimo valor, excepto para un público de *beodos*, para decirlo con palabras de Adorno. Por otro lado, podemos preguntarnos si verdaderamente los beocios plebiscitan esta clase de servicio mínimo: ¿existen, por ejemplo, *pin-ups*, escogidas en primer lugar por sus cualidades plásticas, que se hayan convertido en grandes estrellas cuando interpretaban atrocemente mal? ¿Algunas películas «estrictamente» documentales que hayan hecho estallar el *box-office*? En realidad, el programa mínimo está asegurado por las cámaras de vigilancia, e incluso en la televisión se necesita algo más que simples referentes para entusiasmar a las masas. Por lo demás, la era informática y el retocado invisible^[39] han planteado una duda permanente sobre el carácter de índice (indiciabilidad) de las imágenes; duda que, por otra parte, era ya la de Baudelaire, es decir, saber si esta forma de lectura ha necesitado un tiempo para difundirse en el espacio público.

La lectura baziniana, que culmina en emisiones extraídas de bandas rodadas por cámaras de vigilancia (como en Estados Unidos *A Gun was pointed on me*), hace que corramos el riesgo de acabar *decepcionados*, aprendiendo la verdad, como le ocurrió a Marivaux, en 1721, cuando sorprendió ante el espejo, mientras se maquillaba, a la elegida de su corazón. «¡Acabo de ver las máquinas de la ópera!», exclamó desolado... Conocemos asimismo la decepción que provocó, entre los mantenedores de la lectura fregeana, el proceso del *Baiser de l'hôtel de ville*, la fotografía de Robert Doisneau. Y, sin embargo, ¿qué diferencia existe realmente en el hecho de que la pareja que hace el amor haya sido interpretada o no por actores remunerados? Como decía Blaise Cendrars, ¿qué importancia tiene si he tomado ese tren o no, puesto que *ustedes* lo han tomado mientras me leían? Según el régimen de mirada al que van dedicados nuestros favores, a veces estos asuntos tienen su importancia.

American Beauty (American Beauty, Sam Mendes, 1999) contiene, por ejemplo, una secuencia en que el protagonista muestra a la heroína una casete de vídeo en la

que él ha grabado durante muchos minutos una simple bolsita de plástico a la cual el viento imprime imprevisibles movimientos, mientras mantiene un discurso (atrozmente baziniano) sobre la belleza de las cosas que se pierden cuando nadie está ahí para enlazarlas. Pero existen, por lo menos, cuatro lecturas genéticas que podemos hacer de este gesto:

1. Se trata de una verdadera bolsita de plástico que vuela verdaderamente al azar. Imagen-huella de mirada documentalista.

2. Estamos ante una verdadera bolsita de plástico, ayudada en sus movimientos por hilos invisibles, de manera que no se salga del campo de la cámara (como el jardinero regador alcanza al niño gracioso en *El regador regado* (L'Arroseur arrosé, 1895) de los Lumière). Imagen-huella que reclama una mirada ficticia (finjo que olvido el truco).

3. Es una verdadera bolsita de plástico revoloteando porque sí sobre un fondo azul que ha sido incrustada a posteriori mediante *compositing*. Se trata de la misma lectura expuesta inmediatamente arriba, con la pequeña diferencia de que más o menos la noción del aquí-y-ahora del rodaje no existe.

4. O se trata de una bolsita de plástico electrónica (quizá calculada de la A a la Z, tal vez deducida de una verdadera bolsita escaneada bajo todas sus facetas) que primero ha sido animada y después incrustada.

Poco importa la verdad, que no tiene ningún interés en este caso, puesto que lo único que cuenta es la *duda permanente* en el espectador, su incredulidad, su indiferencia en el peor de los casos.^[40] Cuanto más se difunde dicha duda —es decir, cuanto más la mirada que se posa en la tela blanca de la sala se parece a la mirada que se creía reservada a las telas del pintor—, la representación de las *cosas bonitas* procura en menor medida el placer de saber que han existido. *American Beauty* declama con demasiada insistencia, para ser honesta, las dulzuras de la lectura fregeana, y por ello contribuye a avalar la actitud wittgensteiniana. En 1935, cuando una pluma se soltaba de un vestido de Ginger Rogers en el tercer número bailado de *Sombrero de copa* (Top Hat, Mark Sandrich, 1935), para volver a caer según una trayectoria imprevisible —la vemos todavía hoy, esperando que determinados derechohabientes higienistas paguen a un informático para borrarla con un rictus en la sonrisa—, el espectador no tiene por qué torturarse de tal manera; la pluma se ha soltado, eso es todo.

Es conveniente, a partir de ahora, como en Bazin y aquellos que pertenecen a su escuela, ajustar la representación con una buena dosis de *inadvertencia* para poner en movimiento el proceso de edificación mediante la observación de las huellas. Pero todavía es posible. Permanezcamos en Hollywood: recuerdo haber visto en una sala *Lo que la verdad esconde* (What Lies Beneath, 2000), un *thriller* fantástico de Robert Zemeckis. Un plano picado muestra, en un momento, a Harrison Ford acostado con el

torso desnudo sobre Michelle Pfeiffer, de la que no se ve más que la mano que acaricia esa espalda ofrecida al objetivo. Ahora bien, esta caricia se realiza con cierta fuerza, ocasionando brevemente algunos pliegues en la piel de la espalda del actor: aunque uno tenga a bien llamarse Harrison Ford, y mantener la fuerza necesaria para interpretar a Indiana Jones, los años pasan también para él. En ese instante, una exclamación delicada (inmediatamente seguida por algunas carcajadas) surgió del grupo de jovencitas adolescentes que se encontraba delante de mí; sin duda, nadie (y desde luego en absoluto las películas que ellas habían visto) había tenido el cuidado de advertirles que el cuerpo se degrada. Recuerdo muy bien haber sentido en ese momento una intensa satisfacción, evidentemente no por el hecho de haberme recordado mi propia cosicidad, sino pensando que en el mismo corazón de un representante de la artillería pesada hollywoodiense, reputada como la más vendida a los efectos especiales y al retoque informático, se justificaba de pronto un poco de la vieja creencia baziniana. Jamás un realizador de anuncios publicitarios hubiera dejado pasar una cosa parecida a menos de que estuviera dedicado en ese momento a promover un elixir de juventud eterna; Zemeckis había dejado el plano tal y como había sido filmado y mis jóvenes vecinas estaban desde ese mismo momento *edificadas*, ellas *sabían a qué atenerse*.

Los criterios que hemos revisado hasta aquí son susceptibles de procurar *placer* a quienes les concedan alguna importancia: la satisfacción gregaria de estar juntos puede atraparnos en el hueco de una sala llena; un bonito movimiento de cámara puede hacer que nos sintamos eufóricos; y aprender algunas cosas puede hacernos cierto bien, acabamos de verlo: hasta la pluma que se suelta del vestido de Ginger Rogers y echa a volar puede hacer que resbalen algunas lágrimas de nuestros ojos una tarde en que nos sintamos particularmente frágiles y bazinianos. Ésta es la razón por la cual es indispensable —incluso si también ahí el inmanentismo estético y el antiutilitarismo kantiano ejercen su más que severa vigilancia sobre nosotros— considerar con cuidado ese *placer* que podemos extraer de la obra.

UNA BUENA PELÍCULA ES EMOCIONANTE

En *Amadeus* (Amadeus, 1988), de Milos Forman, como en *Mon cher sujet* (1988), de Anne-Marie Miéville, vemos a una soprano cantar la gran aria de la Reina de la Noche de *La flauta mágica*. En el primer caso, se trata de un *play-back*, mediante el cual somos propulsados a la Viena de 1791 reconstruida, y el aria está presentada en montaje paralelo con Mozart moribundo, o por lo menos el actor que lo encarna. En el segundo caso, se trata de *sonido directo*, y vemos cantar a una joven soprano, vestida de diario, mientras da una lección de canto. Existen decenas de sabias razones

para preferir la versión de Miéville; yo podría servirme fácilmente de ello para la materia de un largo artículo: es un cine que no miente, que no hace trampas, que hace pensar, que muestra el trabajo de emisión sonora, que puede servir de punto de partida para una reflexión sobre el arte, etc. Sin embargo, presenciando la versión de Milos Forman, yo tenía un nudo en el estómago y los ojos húmedos (aunque supiese, como los espectadores de una película sobre la vida de Jesucristo o de Juana de Arco, que el personaje no tenía ninguna posibilidad de salvarse), y, en cambio, ante la versión de Anne-Marie Miéville, pensaba en ese eventual artículo, estaba trabajando de alguna manera. Sin duda alguna, habrá espectadores conmovidos ante la versión de Miéville; son tan raros como aquellos grandes místicos de los que habla David Freedberg, en quienes el poder de concentración era tal que no tenían necesidad siquiera de contemplar imágenes piadosas para entrar en trance.^[41]

Reconocer que una película es buena porque nuestro cuerpo se ha mostrado ante ella de cierta manera impositiva parece desconcertante *a priori*, es volver a caer a pies juntillas en el *juicio de beneplácito* del que Kant intentó liberarse. Por ello, Theodore Gracyk muestra las mayores reservas frente a este «hedonismo simplista que no ve en el valor de las obras nada más que su valor instrumental para producir placer».^[42] Si resulta discutible en teoría este recurso al cuerpo —Stendhal simplificaba ampliamente en *París-Londres* cuando hacía de la *cantidad de placer el único termómetro válido*—, lo es menos en cuanto consideramos, como John Dewey escribió en los años treinta, la *experiencia* que nosotros tenemos realmente de la obra. Un extracto postumo de Roland Barthes a propósito de *À nos amours* (Philippe Garrel, 1983) plantea bien el problema: «La película, aunque perfecta, en un instante que justifica todo lo bueno que se piense de ella, me ha resultado penosa».^[43]

El cuerpo de Barthes se distingue, retoma sus derechos, rompe el *silencio de los órganos* del pensador, se propone como *instrumento de medida de la calidad artística*, para retomar el concepto ya citado de Jean-Marc Levaratto, que no se halla en absoluto alejado del «valor de utilización y de disfrute» de las obras de arte desarrolladas por John Dewey. No olvidemos tampoco, y ello a pesar de que en Francia el esplendor de que goza Kant tiene tendencia a enmascarar esas otras tendencias, que la estética fue originalmente forjada para ocuparse de los sentidos, y así empiristas y sensualistas siguieron esta vía abierta desde 1750. Parece en este caso tanto más inconcebible que dejemos de lado o evitemos de alguna manera la cuestión del placer sensual con un golpe de revés hacia el que el cine se inclina, desde su nacimiento, mostrando cuerpos y, simétricamente, desde una fecha más reciente, dejando huellas gestuales en el acto mismo de filmar (y tampoco tenemos en cuenta, por otra parte, las películas en las que el operador mueve la cámara, imprimiendo fuertes sacudidas al encuadre, que son tan equivalentes al «¡yo estoy ahí!, ¡yo existo!»), como lo son las manos impresas del arte parietal). Una buena película, en

sentido propio o figurado, *nos trastorna, es emocionante*,^[44]

No nos arriesgaremos a enumerar las muchas maneras que existen de encontrar placer contemplando una película. El comportamiento de *fan*, por ejemplo, permite acceder a placeres particulares: me gusta esta película porque es la única de X (la única dirigida por Charles Laughton, *La noche del cazador* [The Night of the Hunter, 1955]); porque es la última aparición de Y (la última aparición de Marilyn Monroe, en *Vidas rebeldes* [The Misfits, John Huston, 1961]); porque este actor encontró la muerte demasiado pronto para dejar que las cámaras tuvieran tiempo de registrar de manera baziniana la degradación de sus rasgos bajo el efecto del envejecimiento (Rodolfo Valentino, James Dean...); porque es una película poco visible, y es más frecuente de lo que parece transponer al mercado del gusto una característica que debería ser válida únicamente en el mercado económico, la rareza (imaginemos por un instante, en el momento en que las luces se apagan, el gozo previo de *los fans* de Jean-Luc Godard, que se habían tomado la molestia de atravesar el Canal de la Mancha para ir a ver por primera vez *King Lear* [1987]). En lo que concierne a las razones inconfesables, radicalmente extrafílmicas, todo entra en juego en estos casos. Me gusta esta película porque alguien a quien amo le gusta; porque alguien a quien no me gustaría parecerme la execra; porque es la primera (la última) que vi en compañía de X; porque, en este momento, yo me siento en plena forma y porque no hay «nada que no me siente soberanamente bien», etc. Existe incluso, después del éxito mundial de las cassetes VHS y de las DVD, un placer por *poseer* el objeto-película... Asimismo, la emoción que nace de lo fílmico es muy difícil de circunscribir y limitar: igual podemos llorar identificándonos con los sufrimientos de un personaje que llorar por nosotros mismos sin identificarnos con él, obtener placer al ser sorprendidos como al dejar que se nos cuente una y otra vez la misma historia... todo puede suceder.

El placer puede nacer también, por supuesto, de aquello que se nos presenta, en primer lugar, como un proceso cognitivo, el *reconocimiento*: descodificar una alusión, ver en los detalles de la profundidad de campo un objeto simbólico encargado de asegurar la cohesión de la escena, apreciar una nueva salida al camino anteriormente balizado de algún estereotipo narrativo, todo ello significa acceder a un plus halagador, un pinchazo en el corazón, una satisfacción que se parece a lo que experimentamos a veces al volver a encontrarnos en nuestra casa. Este placer del *conocedor* o del espectador que se ofrece como blanco para dejarse instrumentalizar mientras se dedica a descodificar sagazmente los mensajes cifrados que van dirigidos a alguien que se encuentra precisamente en la posición inversa a la suya: como *ignorante*, el espectador es alguien capaz de sentirse más libre proyectando en la obra lo que siente verdaderamente en su corazón... Por ello, Stendhal se sentía desolado ante las obras maestras del arte italiano, debido a que su imaginación se veía

«encadenada por todas las estupideces que había leído a propósito de estos temas». Fuera de estos casos de placeres nacidos de un trabajo cognitivo (por lo tanto «meritorios»), la emoción no goza de buena prensa. Un número colosal de textos arroja toda clase de dudas sobre la validez del juicio de un público que se siente atrapado por la cuerda sensible. ¿Hay que creer en un espectador que sale entusiasmado de una sala, pero con los ojos enrojecidos? El juicio artístico profesional de las películas, sobre todo el juicio artístico de tipo moderno, es a menudo *neoplatónico*, por referencia a la *República*, donde Platón rechaza, por cuanto la considera una fuerza peligrosa para la ciudad, la sollicitación de las emociones del espectador por parte de las tragedias.

Principio de placer contra principio de excitación

Los placeres simples producidos por el cine corriente, en el primer lugar de los cuales hay que colocar la ilusión diegética, son siempre sospechosos. Muchos pensadores marxistas, althuserianos, estructuralistas, neoplatónicos o, dicho más simplemente, modernos, valoran o reclaman con sus votos una práctica artística susceptible de *ir en contra* de las facilidades opiáceas de prácticas más o menos neoclásicas y que es vendida a la industria de los bienes culturales, y, por consiguiente, al orden dominante. Rechazan, por tanto, la dimensión casi camal que adquieren ciertas obras «sensuales». Lo que es calificado como *goce estético*, para Adorno, por ejemplo, no existe. No es más que una etiqueta halagadora creada para justificar la circulación de bienes culturales, un triste *valor de uso* (vemos aquí la forma en que apunta de nuevo el argumento kantiano del desinterés) atribuido a las obras de arte, basado en el modelo del placer sensual, para mayor beneficio de los marchantes, y que no hace más que dejar en el más profundo estupor narcótico a los consumidores emocionados. En el cine, el enemigo es la narración, el *happy-end*; en música, el acorde perfecto, la nota... Los modernos valoran la *ruptura* que despierta, la *aspereza* que conmociona, y para Adorno, «la disonancia procura mucho más placer que la consonancia. Es lo que devuelve el ojo por ojo al hedonismo».^[45]

Se puede medir la desviación que existe entre esta concepción formalista y la realidad del consumo cinematográfico si examinamos cómo *TV 14*, semanario alemán de televisión de gran tirada, valora artísticamente las películas con destino a sus lectores. Pulverizando de entrada la ideología del gusto natural, una rejilla de cinco entradas resume plenamente las cualidades que la película debe tener, y mide su presencia gracias a una escala que va de cero a cinco estrellas. Sobre estas cinco calidades, una se basa en la valoración tecnológica (*Tricks*), las otras cuatro en el

placer: la capacidad de hacer reír (*Spass*), la cantidad de acción (*Action*), el erotismo (*Erotik*), y el suspense (*Spannung*). Dos de las cuatro reacciones evaluativas que reclaman esos parámetros proceden además de automatismos que no se pueden desconectar: la risa y la excitación sexual; Kant y Adorno, para no abandonar Alemania, se encuentran ahora demasiado lejos.^[46]

Desde que Adorno escribió su *Théorie esthétique*, que dejó inacabada, las cosas han cambiado. Esta guerra del «ojo por ojo» que los modernos oponen a las golosinas de lo figurativo, de lo narrativo o de la tonalidad, se ha convertido asimismo en un Gran Relato en el sentido en que lo expone Jean-François Lyotard, es decir, en una bella historia (para caerse de sueño). En las sociedades que cuentan con suficiente tiempo disponible para ocuparse de la cuestión del combate moderno, no existe ya *disonancia posible*. «No hay manera de ser el Salman Rushdie de Occidente», observaba Jean Baudrillard en una de esas notas *cool* que le sirvieron para conseguir tanto éxito.^[47] Agrupados tras la primera obra lo suficientemente *hard* o espantaburgueses, con la que conseguir suscitar los sonoros gritos de la más pequeña asociación familiar de la extrema derecha, los nostálgicos del combate moderno, si es que esto llega a producirse finalmente, hacen pensar en la forma en que acogería la lluvia un explorador perdido en el desierto. Como dice Virginie Despentes, que evidentemente no es fácil de engañar, «da categoría y clase que uno tenga una película censurada en su biografía».^[48]

Sin embargo, las costumbres evolucionan a toda velocidad: no han transcurrido nada más que cuarenta años desde el momento en que la locutora Nöelle Noblecourt fue despedida de la televisión francesa por haber mostrado al público sus rodillas, cuando en la actualidad asistimos a la presencia sistemática de varios pares de senos desnudos en cualquier ráfaga de diez *spots* publicitarios en esa misma televisión. La dessubstancialización de las imágenes, por lo demás, se produce más rápidamente todavía, y de esta manera la mirada fregeana pierde terreno todos los días, pero, sin embargo, es la única que permite que una imagen sea capaz de *chocar*. Han pasado ya cincuenta años desde que Jean Paulhan escribiera: «No hay tema que parezca prohibido, y las audaces apologías de la sodomía y del sadismo, de la locura y del asesinato, las encontramos a la vuelta de la esquina; a decir verdad, al dejar de ser audaces, pues la Crítica las celebra, las familias se divierten seriamente con este tipo de cosas. ¿Qué no se puede decir?». Este «¿Qué no se puede decir?» contiene en germen el «¿Debemos dedicarnos, sea como sea, a lo serio?» de Greil Marcus en los años setenta, así como la ideología MTV de los años noventa, «nada tiene importancia; ¿y qué si no la tiene?» («nothing-matters-and-what-if-not»).

No obstante, indiferentes a estas sirenas que anuncian el descrédito de la transgresión, numerosas voces la esgrimen todavía como estandarte. No parece quedar otra elección, para decirlo de una manera caricaturesca, que entrar a formar

parte del club de *fans* de Virginie Despentes o declararse fascista. Para salir de este sistema binario (que recuerda la polémica que se produjo en Francia a propósito del arte contemporáneo a finales de los años noventa), no vemos otra posibilidad que el régimen wittgensteiniano, el único que reconoce una pluralidad de usos.

En la película *Jackie Brown* (Jackie Brown, 1997) de Quentin Tarantino, por ejemplo, el personaje interpretado por Robert De Niro dispara a su vecina una bala a bocajarro porque la mujer habla demasiado, y la película continúa tratando al personaje como una figura simpática. En el caso de que adoptemos el régimen fregeano, encontraremos la película repugnante; si adoptamos el régimen saussuriano, nos conducirá a no ver en la acción del personaje otra cosa que un gesto moderno y brillante de lucha contra los estereotipos narrativos impuestos por Hollywood en su edad de oro; el régimen wittgensteiniano, por su parte, deja a cada uno libertad para experimentar lo que quiera, reírse ante esa situación o, por el contrario, escandalizarse. Pero es el único régimen de los tres que no procura *ninguna emoción*; al menos los adeptos a lo primero sienten que su corazón se ve invadido de indignación y los del segundo expresarán con una sonrisa la libertad que se permite el autor...^[49]

No olvidemos que la famosa *disonancia*, que adoran como un fetiche los modernos, se aprecia tanto mejor, si establecemos una variación a partir del desinterés kantiano, en el hecho de que el espectador ha llegado a una situación de vida *homeoestática*, es decir, que no tiene *necesidad* de ir a buscar sustitutos simbólicos para sus carencias afectivas o profesionales. El *aburrimiento*, que nace de la homeoestasia y que es el privilegio de que gozan ciertas clases sociales que se hallan dispensadas de una buena parte de las diligencias reales necesarias para saciar sus necesidades vitales, tal vez conduce a los críticos a *valorar* incluso el *desagrado* que sienten ante determinadas películas. Todo aquello que permite luchar contra el aburrimiento y las diversas formas que asume (la *lontananza*, la ataraxia, la falta de hedonismo, etc.) será bienvenido. Los modernos, y cualquier otra especie de neoplatónicos, retomando una fórmula de Pascal, *mendigan el tumulto*. «Por último, un goce nuevo: la necroscopia», titula de manera muy instructiva *Art press* en su reciente número fuera de serie titulado «Representar el horror». En este número, por ejemplo, se ve a un artista chino que se come a un bebé nacido muerto: es decir, en este caso se trata del poder subversivo de dicho acto artístico, puesto que un régimen como el de China lo permite... En las sociedades en las cuales los estetas modernos han alcanzado un aburrimiento tal que solamente este género de espectáculos es el único todavía capaz de conseguir *que hagan* algo, la tasa de natalidad es inferior a dos, a veces incluso a uno: lo que significa que son sociedades que se están destruyendo a sí mismas. Atacar las costumbres dominantes de una sociedad que se suicida hace pensar en aquellos antifranquistas que continuaban imperturbablemente

urdiendo complots aunque el Caudillo yacía entubado en el hospital sometido a una perfusión intravenosa...

Pocos críticos son los que adoptan verdaderamente la pose ataráxica glacial, pero la mayoría de ellos se niegan a sentirse juguetes de la emoción; quieren decidir por sí mismos qué lugar de la película motivará las reacciones del cuerpo: actitud comprensible, puesto que otorga determinado valor a quien posee la competencia necesaria para conferir afectividad a lo que, por otra parte, no requiere tanta, o, todavía mejor dicho, a lo que lo rechaza y de lo que se defiende como responde un erizo frente a las caricias. Gustarle a uno una película desagradable es el *non plus ultra* de esta óptica. Así, Thierry Jousse puede escribir estas líneas cuyo contenido parece directamente salido de Theodor W. Adorno: «Me gusta *Á ma soeur* (Cathérine-Breillat, 2001) porque me gusta la disonancia y el enfrentamiento, porque me gustan los relatos que se bifurcan de manera imprevista, porque me gustan las películas que no son amables. Tanto peor para mí si me siento un poco solo».^[50]

No hay más remedio que seguir al psicoanalista Francis Richard calificando como *principio de excitación* este «goce narcisista del instante, a veces fuertemente teñido de masoquismo primario».^[51] Este principio regula el aprecio por parte de la juventud de los *splatter films*, de las bandas *gore*, del *trash-fun* y de cualquier variedad de pomos ginecológicos —por razones que al psicoanálisis le resulta fácilmente adivinables—,^[52] pero gobierna también, con gran frecuencia, el juicio del gusto de ciertos expertos (acordémonos igualmente del deseo manifestado por Frédéric Bonnard de «violar a sus lectores»).

«Es amargo y dulce...»

En 1879, cuando se da cuenta de que ciertas músicas italianas consideradas fáciles y sentimentales le *causan efecto*, Nietzsche sitúa dicho efecto en la cuenta de una especie de nostalgia preedípica; «Cuando éramos todavía niños, probamos por primera vez la miel virgen de muchas cosas; nunca la miel fue tan buena como entonces, cuando nos invitaba a las seducciones de la vida». (*Humain trop humain II*)

El cine es una forma de expresión que parece totalmente indicada para invitar a esta clase de lecturas, pues con la excepción de obras experimentales, el placer infantil de reconocer en la pantalla los objetos del mundo y de oír contar una historia en el hueco de una penumbra de la que ha desaparecido toda preocupación, este doble placer subsiste incluso en las películas llamadas *difíciles*. El simple hecho de hacer resonar, a partir de finales de los años veinte, sonidos sincrónicos dejando creer que venían de las figuras planas que se agitaban en la pantalla, este simple *truco* del cine

sonoro, nos devuelve al reflejo del niño que hace el ruido del motor jugando con su coche o bien simulando la voz de la muñeca. Y si, verdaderamente, según Nietzsche, ser adulto consiste en *volver a encontrar la seriedad que poníamos, en nuestra infancia, en los juegos*, el espectador de cine no tiene por qué enrojecer ante lo que puede sentir al sentarse en su butaca.

El crítico de cine, sin embargo, prefiere con mucho la imagen del *smart guy* a la de aquel *que no se entera*. Lo que detesta por encima de todo es la película *sentimental*: por otra parte, ya nadie utiliza este término, más bien se dice *sentimentalista*, que es todavía más peyorativo. O mejor dicho: placer de modistilla, sabor a almendra garrapiñada, lacrimógena, chorreante, *kitsch*, repugnante, empalagosa, ridícula, ñoña y que cae de pleno en el *pathos* (la abundancia de sinónimos indica la importancia del asunto). Al introducir en escena un oso de peluche en *A. I., Inteligencia Artificial* (*A. I., Artificial Intelligence*, 2002), Steven Spielberg atrae sobre sí todavía mayor animosidad que la propia Virginie Despentes... Los ojos del *smart guy* pueden llenarse ocasionalmente de lágrimas, pero no ante un producto expresamente concebido para hacer llorar (se sobreentiende que para hacer llorar a cualquier Lolita; existe siempre un o más bien *una* rústica de servicio). Por ejemplo, se admitirá con toda facilidad (cuando no se considere admirable) que alguien llore viendo *Rosetta*, y nada, o totalmente grotesco, llorar ante *I. A.* Los especialistas anglosajones en *gender studies* se han sentido muy felices desenmascarando esta histeria antisentimentalista. Deborah Knight, por ejemplo, demuestra hasta qué punto condenar la sentimentalidad (como violación del yo o como debilidad autoindulgente) disimula no sólo ciertos sobrentendidos sexistas, sino que constituye en sí misma una actividad que tiende a autocongratularse, como consecuencia, ¡a una actividad sentimental de segundo orden! Por no hablar del hecho de que la sentimentalidad, que sería, «para los aspectos más elevados del yo», como «una mujer fatal que manejara el contagio en lugar del revólver», es, en realidad, una vía de acceso posible con respecto al otro y a la compasión.^[53]

Tampoco hay que creer que la disonancia es el único poder para despertar a quien se aburre. El cine es el candidato ideal para acompañar el placer mórbido de los románticos pensando en el alejamiento, en la inaccesibilidad, pues ya conocemos el principio de *La campana cascada*: «Resulta al mismo tiempo amargo y dulce durante las noches de invierno».^[54] Como innumerables cronistas han observado desde el mismo momento en que se produjo la invención de la fotografía, el cine ofrece y retira a la vez la cosa (es la presencia de una ausencia, el índice fiel e inmediato de un referente que, de manera irremediable, está en otra parte, y que, de hecho, aunque se realice, mediante un truco o no, ese referente continúa siendo inaccesible a los sentidos). Para el espectador, de todos modos, es demasiado tarde: pues le sucede lo que a Werther, el héroe romántico del que Barthes dice que «si se hubiera acostado

con Charlotte, hubiera continuado siendo desdichado».^[55] La visión fregeana, es decir, el embargo baziniano del espectáculo cinematográfico como *espejo de reflejo diferido*, o su variante, como dice Cocteau, de la pantalla como espejo en el que se ve a la *muerte trabajando*, son adaptaciones de esta mirada romántica dirigida a un medio de figuración hecho expresamente con el fin de escapar al tiempo, del que deducimos la explicación científica de su génesis (la cronofotografía responde al deseo expresado por Leonardo da Vinci de aminorar el tiempo a fin de poder descomponer los movimientos), o del que derivamos también su explicación en términos de juego y de espectáculo vivo (divertirse es, en su sentido propio y original, *desviarse*).^[56] Hay que vivir el presente pensando en la ruina que prepara: la adaptación al medio cinematográfico de este consejo melancólico de Pascal Quignard es evidente por poco que adoptemos hacia éste una mirada fregeana. Maurice Pialat escribió el equivalente de esto mismo en la voz en *off* que utiliza en *L'Amour existe* (1960): «La memoria y las películas se llenan de objetos que ya nunca podremos aprehender».

Si no es éste el caso, queda el placer (muy a menudo rechazado en ciertos ambientes) de contemplar la imagen de personas bellas, como si dichas personas bellas estuvieran ante nosotros; son esos momentos en los que desaparece la distinción entre el signo y el significante, momentos, como demuestra David Freedberg en *Le pouvoir des images*, que son «mucho más frecuentes de lo que admiten la mayoría de los historiadores del arte».^[57] Si Freedberg confiesa haber escrito su libro «contra el espectro de la reacción distinguida», esa reacción que oculta el hecho de que tal Madona del Quattrocento, sobre la que tantos estudios eruditos se han escrito, es, en primer lugar y de alguna manera, una bonita muchacha, no tendremos, en tal caso, que andamos tomando toda suerte de rodeos. El cine, arte popular, suscita menos rechazo que la pintura clásica. Ante una película, el placer de contemplar el modelo —el «original camal», escribe Marcel Proust, «que otorga a [la obra] un certificado singular de realidad y de vida»— es algo que está admitido por todos. Si Emst Gombrich fustiga a las *pin-ups* del arte *pompier* y si Mark Twain juzga que el realismo de Tiziano hace de su *Venus* una *bestial criatura*,^[58] todos sus colegas cinematográficos se extasían, en cambio, ante Maggie Cheung en *Deseando amar* (*In the Mood for Love*, Wong War-way. 2000).

Por lo demás, nada nos impide, puesto que la película es una co-construcción, volver, a partir de este modelo, a recargarlo con lujos menos «vulgares». Igual que Swann ve un Botticelli en el rostro de Odette de Crécy, el espectador de cine, confrontado al índice agradable de lo real, puede «encontrar una justificación en su propia cultura estética». Swann (re)encuentra así en Odette el retrato de Zéfira hecho por Botticelli, que vio anteriormente en la Capilla Sixtina; se apresura entonces a colocar una fotografía del cuadro (no de Odette) en su despacho, para poder

contemplarla sin cortapisas. Este mismo tipo de confusión aparece en el protagonista de *Muerte en Venecia*, sobre todo en la adaptación que hace de la novela Lucchino Visconti (*Morte a Venezia*, 1970): Tazio, el inaccesible ídolo del declinante profesor Aschenbach, está constantemente filmado con ayuda de objetivos de gran longitud focal que le transforman *de fado* en imagen. Esta sustitución del modelo por su reproducción plana hace que el apego y la atracción sentidos por el personaje sean aceptables, e incluso factible para Swann el acto carnal (puesto que se trata de *adorar una pieza de museo*, no de una posesión *mediocre*): bello ejemplo de denegación, de lo que Swann acaba por darse cuenta (su amor por Odette ha consistido en «un largo olvido de la imagen primera que había recibido de ella»).[59] El cine narrativo hecho para el gran consumo, que no tiene otra elección que poner los puntos sobre las íes en materia de representación, muestra tal vez mejor que el mismo Proust (que se contenta con el eufemismo vejatorio consistente en decir de Odette que es «un poco engreída»), esta artificialidad de la negación de Swann: fue en la voluptuosa Ornella Muti, que comenzó su carrera con *La mujer más bella* (*La Moglie più bella*, Damiano Damiani, 1970), en quien recayó el papel de Odette en *Un amor de Swann* (*Un Amour de Swann*, Völker Schlöndorff, 1983).

Se comprende que los neoplatónicos y cualquier otro tipo de althuserianos radicales se tiren del cabello ante tal dosis de opio propuesta de manera permanente; no hay razón por la que, sin embargo, haya que promover de manera altanera o histérica un arte de la aspereza y de la ducha fría, ni tampoco —reservaremos esta observación para los más kantianos— recalcar que el único juicio que es válido flota en un éter en el que la carne está de más.

El cuerpo tiene sus razones: *Dancer in the dark*

Las películas que pretenden provocar expresamente una reacción corporal, aquellas cuyas imágenes son *creadoras de efectos (efectadores)*, poseen menos brillo institucional que las otras. Reír, llorar o hallarse *bajo el imperio de la excitación* (voz en *off* de *El desprecio* [*Le Mépris*, 1963], de Jean-Luc Godard) gozan de un gran prestigio, cuando se trata de divertimento, de distracción, de pasatiempo ocasionalmente vergonzoso, no cuando se trata de arte. Hacer reír es algo que se considera respetable, porque es la operación más difícil de las tres, alinear imágenes pornográficas está en manos de cualquiera, y, por tanto, requiere que se halle articulada mediante una gestión (estética, política...) para que pueda adquirir algún valor, pero hacer llorar a Juanita o a Pepita está francamente mal visto, se considera demasiado fácil, sobre todo en estos tiempos posmodernos en los que ya nadie cree

que la pena que pueda sentir el espectador haga progresar seriamente cualquier tipo de causa.^[60]

Estudiamos el caso de *Bailar en la oscuridad* (Dancer in the Dark, Lars Von Trier, 1999), palma de oro en el Festival de Cannes en el año 2000. Frente a la tristeza de la historia que cuenta y a la descripción clínica de una ejecución capital, la mayor parte de los críticos han observado que la reacción corporal automática consistía en llorar. Es lo que los defensores de la aplicación de las ciencias cognitivas en el cine llaman una percepción *data driven*, es decir, un pilotaje de la recepción por medio de los datos audiovisuales, haciendo que el espectador deje de ser dueño de sí mismo.^[61] ¿Cómo reaccionar ante esta manifestación intempestiva de la carne allí donde precisamente es costumbre que se le ponga literalmente punto en boca? (Los teóricos estructuralistas lacanianos de los años setenta trataron muy a menudo sobre el aspecto fetal del cuerpo inmóvil del espectador mudo, «oculto como en un nido y libre como en un mundo», para crear una variante de Proust, en el corazón de una sala ahogada en sombras). La crítica se divide en tres campos:

1. La posición fría. Conmigo eso no funciona, veo inmediatamente el truco: como los espectadores que salen de la barraca de un hipnotizador en una feria.

La ejecución de la heroína es «propriadamente in-contemplable, hasta tal punto el cineasta juega con nuestros nervios de una manera totalmente gratuita» (*La Croix*). Está filmada con «un realismo totalmente repugnante» por un realizador que lo hace «tan pesadamente, con una intención demasiado evidente de brutalizar a su público, que resulta imposible que un ser normalmente civilizado le siga los talones» (*Le Figaro*), «Sobre todo no impidamos a nadie que lllore» (*Les Échos*). «Meló lacrimoso» (*L'Événement du jeudi*). «¡Más deshonesto, no, es literalmente imposible verlo!» (*Libération*). «Es sabido que la Croisette se humedeció mediante una ola de lágrimas poco habitual [...] Que los llorones lloren, que los burlones se burlen» (*Le Monde*). «Una película astuta y tunante, demagógica, que se excede en su sobrecarga de *pahtos*, cuyo fin consiste en hacer que escurra el pañuelo de cualquier Juanita» (*Le Point*). En Cannes, «¿estaba el público hasta tal punto emocionado y de forma tan barata? En Dinamarca [...] la prensa hablaba de pornografía sentimental». «Es indudable que toda la película juega prácticamente, y lo hace en todos los planos, al chantaje de la emoción» (*Télérama*). «El contenido lacrimoso del relato no reposa en otra cosa que en la patología del personaje, su estupidez, su vocación por el sacrificio» (*Positif*). «Utilizando lo espectacular de carácter más vergonzoso», «raptando al espectador», la película se acerca a veces al *reality show* (*Cahiers du cinéma*).

2. La posición fatalista. Ha funcionado conmigo, lo que me exaspera: esta «ingenuidad» del cuerpo me desconsuela, y, por lo tanto, al salir de la sala, no tuve más remedio que hablar de la película de forma sarcástica.

«Un truco de modistilla que os hace añicos el corazón [...] Lloremos, lloremos, siempre quedará algo» (*Charlie Hebdo*). «Sin quererlo, sin el menor aviso, lloramos, chorreamos de lágrimas, es un torrente irreprimible, a pesar de nuestros esfuerzos, lloraremos hasta el final» (*Marianne*). «Salimos, o bien con los ojos llenos de lágrimas —en el último festival de Cannes, la película ha sido un triunfo lacrimógeno— o, por el contrario, llenos de rabia. Lars Von Trier nos ha *atrapado*» (*Le Journal du dimanche*). «Lleve consigo un *kleenex*, una amiga segura o un enamorado transido de amor» (*France-soir*).

3. La posición de aceptación. Conmigo ha funcionado y me congratulo de ello.

«Sin vergüenza, el espectador no tiene más que dejarse arrastrar» (*Le Journal du Dimanche*). La película convierte al espectador en «el rehén de emociones ampliamente solicitadas. Sin embargo, las ganas de dejarse arrastrar, de dejarse llevar, de abandonarse, pueden ser las más consistentes» (*Le Nouvel Observateur*). El realizador de este «torrente de imágenes y de sonidos que se dirigen más a las tripas que a la razón [...] llora en primer lugar y reflexiona después [...]. Y esto es exactamente lo que nosotros hemos hecho, reprimida toda nuestra arrogancia y todo espíritu crítico ahogado en el pañuelo mojado» (*Les Inrockuptibles*).

Todas estas críticas reflejan el hecho de que el factor de la emoción es un criterio aparte, unas veces buscado, como el instrumento tan querido por Aristóteles de la purga y de la purificación, otras veces prohibido de manera neoplatónica, como si se tratara de una facilidad peligrosa o desleal,^[62] en un balanceo jamás resuelto que no se interrumpe nunca, como ha demostrado David Freedberg, desde hace más de veinte siglos. Ambas aportarían agua al molino de los partidarios del dualismo cartesiano cuerpo/espíritu, ya sea que planteen la superioridad del segundo o del primero, o ya sea que dejen la elección del vencedor a sus lectores. Ya habíamos encontrado antes este dualismo en Kant, cuando situaba la música «en la parte baja» junto con la comicidad, y existe igualmente en Nietzsche, que la relega, distinguiéndola del gran arte, a un *arte menor* que nos ofrece simplemente una *diversión agradable*.

El crítico hace voluntariamente de la emoción, por tanto, como estos ilustres predecesores, un paquete bien separado, una carga que hay que satisfacer porque la carne es débil. Tomemos un último ejemplo discreto, medido, pero sintomático. De *París, Texas* (París, Texas, Wim Wenders, 1984), Jean-Baptiste Morain escribe: «Emocionante, pero un poco pasado de moda».^[63] Ahí tenemos también avalado el dualismo, la emoción experimentada (estar *conmocionado* = estar emocionado hasta las lágrimas) que se distingue del juicio cognitivo (la película está *pasada de moda*). La fórmula de Morain, una vez dejado aparte su carácter provocador (una de las funciones de la revista en la cual está publicada consiste en señalar o crear disputas *actuales*), parece darnos a entender que es posible sentirse profundamente

emocionado ante una película de la que se detectan al mismo tiempo sus fallos (en este caso, un conformismo demasiado grande con el espíritu de su tiempo). Podemos imaginar al espectador dividido, su corazón de modistilla haciéndole derramar las lágrimas, mientras que, en el fondo de sí mismo, se burla, sin que su alma desencamada deje de detectar fríamente todo lo que falla en la pantalla, y echando una mirada llena de compasión a ese cuerpo miserable que se deja caer en la trampa. Ahora bien, aunque la psicología cognitiva no deja de proclamarlo, esta clase de ideas no ocupa las primeras páginas de los periódicos (sobre todo, en la patria del dualismo cartesiano, donde el juicio kantiano, por otra parte, se continúa teniendo en tan alta estima), pues el espíritu está *encarnado* y se trata de un todo que necesitamos modelar, Torben Grodal para el cine, Nelson Goodman para la estética analítica, Richard Shusterman para la sociología del arte, han tenido en cuenta este problema y sus consencuencias. Shusterman propone incluso el término de *somaesthetics* (juego de palabras entre *estética* y *somática*) con objeto de tenerlo siempre presente en el espíritu.

Los criterios que hasta ahora han sido descritos en este libro no requieren ninguna clase de *trabajo a posteriori* para ser aplicados. El eco del éxito de una película llega a nuestros oídos a través de los medios de comunicación y de los amigos, nos hallamos a merced de nuestra cotidiana exposición al tam-tam permanente de la sociedad del espectáculo, cuando no ocurre durante la sesión misma. El logro técnico requiere pre-requisitos, pero son siempre proporcionales al nivel de la valoración de los expertos: es difícil imaginar a un aficionado devorar libros técnicos y aprender el manejo de programas complejos con el único objeto de medir el grado de logro de los profesionales; esta capacidad de medir se produce por añadidura, como un beneficio obtenido gracias a una impregnación que ha sucedido antes de la visión de la película. La aportación didáctica también es, por su parte, estrictamente proporcional al aprendizaje previo, haciendo que la película procure una enseñanza que se realiza a todos los niveles de lectura a la vez. En cuanto al placer, acostumbramos a pensar que el deslumbramiento de la primera visión, experimentado en directo, es el resultado de un razonamiento (por ejemplo, como consecuencia de una repercusión grata de la intriga) o de un efector (la imagen de un bello rostro), acaba por dominar en intensidad la satisfacción adquirida sobre un trabajo analítico de hormiguita. No estaremos ante este caso, por el contrario, estaremos muy lejos de él, cuando exponamos los criterios del capítulo siguiente; pues requieren realmente un *trabajo a posteriori* para ser blandidos como justificación de un juicio, lo que hace que estén destinados, en primer lugar, a los profesionales de la crítica y a los cinéfilos más empedernidos.

4. Dos criterios distinguidos

Nuestros dos últimos criterios, la originalidad y la coherencia, aparecen a veces caprichosamente en las discusiones entre aficionados; pero su utilización sistemática deja de estar presente y acaba por fracasar, en un principio, cuando son utilizados entre los profesionales. Proclamar que una película es original, para empezar, es muy arriesgado, por poco que el propósito no se encuentre atemperado por un iniciador lingüístico. Se trata de mostrar claramente los límites del bagaje cultural, es decir, *la antigüedad a la que hayamos estado expuestos ante las obras innovadoras*, los «consumidores más enterados [...] resultan ser, naturalmente, los más inclinados a experimentar un sentimiento de lasitud y a darse cuenta de los trucos, de los procedimientos, e incluso de los tics, que han servido de base para la originalidad inicial».^[1] En cuanto al juicio de coherencia, es sumamente difícil sostenerlo a la salida de una primera visión de la película. La cantidad de datos audiovisuales que se dirigen a los ojos y a los oídos del espectador de un largometraje es tal que, fuera de los elementos más espectaculares o de los más necesarios para la comprensión de la lógica narrativa (a menos que nos aburramos de forma tan firme que intentemos realizar *in vivo* alguna fría valoración), resulta difícil pasar revista a todo lo que no parece indispensable en un primer momento, pero que se revelará (si la película muestra alguna cohesión) cuando aclaremos posteriormente tal o cual aspecto de la intriga o del discurso. Originalidad y coherencia son, por consiguiente, las armas favoritas y los signos de reconocimiento de las tribus de los cinéfilos, en las justas oratorias a las que éstos se entregan tan a menudo o en las revistas especializadas en las que se expresan. Su utilización requiere mucho espacio: la originalidad y la coherencia *se demuestran*.

UNA BUENA PELÍCULA ES ORIGINAL

En el Rijksmuseum de Amsterdam, algunas obras de Rembrandt están colgadas en compañía de cuadros pintados por otros pintores de la misma época. De esta manera,

comparando con una sola ojeada la libertad de pincelada de los primeros con la laboriosa exactitud de los segundos, el espectador puede calcular hasta qué punto Rembrandt se desmarcaba del estilo de sus contemporáneos que convivían con él.^[2] No debería resultar difícil mostrar que los *gags* y la estructura narrativa de una película fallida —si es que somos capaces de encontrar una que lo sea totalmente— se encuentran en una gran cantidad de películas que la preceden, al mismo tiempo que nos arriesgamos a fracasar si nos dedicamos a buscar al final de los años treinta el equivalente de las elecciones artísticas que podemos encontrar en *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1940). No se trata de suscribir, como dice Jean-Philippe Domecq, *la obligación de estar de acuerdo con y acoger bien lo más reciente*, en suma, lo que resulta claro es que las obras académicas, es decir, las que *fijan* un estilo ya utilizado, tienen poco éxito en el mercado de valoración crítica (existe, por supuesto, un *placer* completamente infantil en oír contar una y otra vez la misma historia, pero ello procede, como hemos visto, de nuestro criterio precedente). Como reverso de la medalla, el hecho de utilizar este criterio, a menos que hagamos un gran trabajo de búsqueda, ya lo hemos dicho más arriba, presenta bastantes riesgos. ¿Cómo estar seguro del carácter *nuevo* de una figura? Sin embargo, y con excesiva frecuencia, nos mostramos demasiado magnánimos: una obra es original únicamente durante todo aquel tiempo que transcurre hasta que no conseguimos establecer la prueba de lo contrario.

El criterio de la originalidad es un caballo de batalla de la Modernidad. El razonamiento moderno, dirigido al *beocio*, consiste en recordarle que, en su tiempo, Mozart, Rimbaud o Van Gogh, esos mismos cuyas obras adora en la actualidad, solamente eran apreciados por un puñado de elegidos puestos al día. ¿Quieren ser ustedes en verdad, dicen sustancialmente los representantes menos kantianos de la Modernidad (puesto que los verdaderos kantianos no intentan convencer a los demás), los beocios de mañana? ¿No resulta más valioso pertenecer, por el contrario, al grupo de aquellos de quienes se comprenderá retrospectivamente que fueron capaces de *adivinar*? Aprecien, por lo tanto, a Boulez, a Buren o al último Godard; pues dentro de un siglo o dos lo que hacen se convertirá en el arte de las masas.^[3] Elevar el criterio de la originalidad a esta altura, de tal forma que aplaste a todos los demás, plantea algunos problemas. El primero está relacionado con la experiencia común de la práctica artística; consumir arte equivale, por tanto, a apostar sobre lo que será elegido, en los siglos venideros, por las personas autorizadas a construir la historia-panteón oficial de los estilos y de los artistas. Tales apuestas únicamente tienen interés para los profesionales de la esfera intelectual. Segundo problema, sobre el que volveremos con detalle en este capítulo, Mozart, Rimbaud o Van Gogh seguían realizando todavía gran consumo, cada uno en su arte, de elementos y factores *universales*. Ellos practicaban una *deconstrucción medida* de los cánones de su

tiempo; pero en cierto estadio de esta deconstrucción de los cánones, que dirige sus esfuerzos a *acercarse a la materia*, como dice Jean-François Lyotard, esos universales desaparecen. Debido a estas dos objeciones, el criterio de la originalidad será tratado aquí en igualdad de condiciones que los demás.

Lo que complica, en la actualidad, la aplicación de este criterio es la facilidad con la que se adapta a las diferentes dimensiones del objeto-película. Una película puede, por ejemplo, ser original porque su realizador se ha distinguido, como Yilmaz Güney, cineasta turco que dirigió un filme desde la celda de una prisión, haciendo una obra original, y entonces resulta de poca importancia sea cual sea el resultado impreso en la película, O también una película puede ser original porque es la primera en presentar un procedimiento técnico desconocido hasta ese día: *La túnica sagrada* (The Robe, Henry Koster, 1953) y *El secreto de la pirámide* (Young Sherlock Holmes, Barry Levinson, 1985), habrían sido borradas de la historia o casi si no hubieran causado sensación, en su tiempo, presentando un nuevo *gadget*, el cinemascope para el primero y un personaje completamente calculado para el segundo. A su vez, el contexto estilístico interviene en numerosas dimensiones: temporal (filmar una película muda en blanco y negro era normal en 1900, horterera en 1930, original en el año 2000, como ha hecho Aki Kaurismáki con *Juha*, geográfico (rodar un melodrama musical es hoy en día algo muy corriente en la India, pero original en Hollywood), y la mayor parte del tiempo las dos formas se combinan (*Tres hombres y un bebé* [Trois Hommes et un couffin, Coline Serreau, 1985], es original por cuanto el público francés de la época no estaba saturado de historias de niños de pecho). El lugar también influye: una aparición de Woody Allen o de Raymond Devos es un elemento original en un Godard (*King Lear*, *Pierrot le fou*), pero no si aparecen una noche en un programa de televisión. Dicho brevemente, es necesario controlar o vigilar con bastante tiento la utilización de este criterio, a menos que queramos verle perder toda su eficacia.

Situar la originalidad

«Si únicamente tenemos en consideración las jorobas, no existe estrictamente ninguna diferencia entre un camello y un cacahuete». D'Arcy W. Thompson, el zoólogo autor de esta bonita fórmula, ha demostrado que la naturaleza no dispone más que de un repertorio de formas limitado por cierto número de contingencias (la gravedad terrestre o la fórmula de las moléculas orgánicas, por ejemplo). Muchos largometrajes narrativos se asemejan, y la búsqueda de originalidad requiere, en primer lugar, que tengamos que realizar todo un ajuste de distancia. Por eso, para

buscar el equivalente de los extremos de D'Arcy W. Thompson, *La chaqueta metálica* (Full Metal Jacket, Stanley Kubrick, 1975) y *Les Bidasses s'en vont en guerre* (Claude Zidi, 1974) comienzan exactamente con la misma secuencia (el paso por el esquilador de los nuevos reclutas con fondo de canciones). De ahí a decir que Kubrick ha realizado una obra trivial... La originalidad depende, por tanto, del ángulo de ataque desde el cual alguien se arriesga a tomarla. Hay tres ángulos posibles.

1. *La novedad para la época*. Hay que distinguir entre una originalidad de la obra y una originalidad conceptual. La de la obra es siempre adquirida: siempre se trata de un nuevo objeto que se añade a los otros. Si pasa un perro, de forma imprevisible, en el curso del plano fijo frontal de *La salida de una fábrica* (La sortie de l'Usine Lumière, 1895) de los Lumière, y si un gato pasa, también de forma imprevisible, en el curso del plano frontal que abre el autorretrato de Chantal Ackerman, en la serie de televisión *Cinéastes de notre temps*, el objeto técnico es el mismo, pero las causas conceptuales de su originalidad son diferentes. El gesto de los Lumière es original porque inaugura una costumbre, el de Ackerman lo es también porque, con un siglo de distancia, este tipo de plano fregeano ha acabado, entre una época y la otra, por dejar de ser frecuente. De manera inversa, dos gestos técnicos diferentes pueden proceder de un mismo concepto: el morfismo a la moda en los años ochenta y las transformaciones de los personajes animados de Emile Cohl, realizadas alrededor de 1910, proceden del mismo *concepto* —el paso progresivo de una figura a la otra—, pero su lectura genética revela *diferencias técnicas*. El primero es resultado de la escritura de programas informáticos, los segundos lo son de un paciente juego de construcción montado a mano. En realidad, Émil Colh desarrolló una forma *antes* de que hubiera sido concebida especialmente una técnica con la intención de (reproducirla a voluntad. Por tanto, corresponde en este caso al experto situar su nivel de intervención. Por su parte, la medida histórica de la evaluación del experto a veces también debe estar dada previamente, porque, buscando bien, siempre es posible que una forma determinada pueda ocultar en sí misma otra de la que aquélla no sería otra cosa que su eco. Partiendo de esta óptica, Dominique Chateau ha subrayado los *tres tiempos* que señalan los intercambios de las formas. Este hecho suele empezar por la *importación* de una figura en un contexto que no es originalmente el suyo (importación que puede aparecer como plagio, copia, réplica o duplicación más o menos parcial); luego, en un segundo tiempo, el *metamorfismo* observa la forma primera mezclándose y revolviéndose por contaminación, hibridación, interpenetración con el contexto de acogida; finalmente, viene la *emancipación*, cuando lo que era copia adquiere a su vez un valor de modelo.^[4] De esta manera el concepto de plano fijo fregeano, tan querido para Jean-Marie Straub y Chantal Ackerman, alcanza, a partir de ese momento, su condición de modelo.

Pero evaluar la novedad en relación con la época es un ejercicio difícil; ¿se hace necesario tener en cuenta películas muy originales que poca gente ha visto porque nunca fueron proyectadas en los Campos Elíseos? Cuando Jean Douchet, en su libro *La Nouvelle Vague*, pone a la misma altura la «fractura» producida por los cineastas de este movimiento y la que la atonalidad introdujo en la música, ignora todo un aspecto de la historia del cine. En Estados Unidos, por ejemplo, algunas películas fueron rodadas de manera «libre» antes de los inicios de la Nouvelle Vague; por el contrario, los vieneses que fundan las bases de la música atonal no tienen predecesores equivalentes. Los mendigos filmados, sin que ellos lo supieran, en *On the Bowery* (Lionel Rogosin, en 1956), pueden compararse con los espectadores infantiles del Guiñol filmados también sin que lo supieran (pero dos años después) en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1958); o la transición entre las secuencias en *On the Bowery*, también, y en *À bout de souffle* (Al final de la escapada), realizada por Godard tres años después. La película de Rogosin (una que podemos elegir entre otras varias) es mucho más radical y se corresponde mucho mejor, en términos de ruptura y de desorden de las costumbres, con aquello que le será atribuido posteriormente, como una de sus grandes contribuciones, a la Nouvelle Vague. Pero poca gente ha visto la película de Rogosin, sobre todo en Francia. Si actualmente la «fractura» está justificada por el hecho de que la Nouvelle Vague consiguió que el gran público llegara a aceptarla, haciendo que se cruzaran la narración y la representación clásicas con figuras formales hasta entonces reservadas a una camarilla de espectadores deseosos de obras de vanguardia, todavía es menos sostenible la comparación de Douchet: nunca, y tal sigue siendo el caso en nuestros días, el «gran público» ha aceptado la música atonal tanto como aprecia la obra cinematográfica de Truffaut o de Chabrol.

2. *La novedad para el espectador.* Qué no hubiera dado Stendhal por «beber el agua del Leteo», con el fin de poder atravesar cada vez la puerta de un museo sin tener ninguna noticia de un solo cuadro de los allí exhibidos... A falta de esta virginidad de la mirada, podemos consolarnos viendo la obra, incluso antigua, colocada en su puesto, olvidada, como una *infinita reserva de efectos*, de acuerdo con la fórmula de Jacques Aumont, Y esto es lo que ocurre en el cine con esas campañas críticas de rehabilitaciones de autores olvidados, de películas enterradas a lo largo de años de indiferencia, que se exhuman en ocasiones por la simple razón, que casi siempre suele ser exterior a ellas, de que anuncian una corriente o un esquema narrativo que ha asumido cierta amplitud mucho después de que dejaran de exhibirse (*El demonio de las armas* [Gun Crazy, John H. Lewis, 1949], por ejemplo). La originalidad, conviene que lo repitamos una vez más, no es un privilegio reservado únicamente al esteta moderno; se trata de un criterio de la matriz de preferencia, como ya hemos visto, y estamos precableados para apreciarlo, para encontrar en ello

interés, o placer, aunque no sea nada más que como promesa *misteriosa*. El deseo de ir a la búsqueda de lo desconocido se halla profundamente arraigado en el ser humano: los cognitivos recuerdan el proverbio inglés que dice que «la curiosidad mata siempre al gato», antes de agregarle este bemol evolucionista, «pero la ausencia de curiosidad lo consigue todavía más con toda seguridad».

Si la acumulación de saber artístico puede tener el efecto anestesiador que le reprocha Stendhal, lo cierto es que permite, como contrapartida, apreciar la originalidad allá donde una mirada inculta no era capaz de diagnosticar paradójicamente algo *ya visto*. Un *western* de serie B puede resultarnos una obra maravillosa después de algunos años de mirar las experimentaciones afigurativas de Stan Brakhage.^[5] La confrontación incesante de lo antiguo y de lo nuevo acaba de esta manera por producir extraños flotamientos en la percepción íntima de las formas y de su novedad. Por ejemplo, el *estatismo de la cámara*, en los primeros años del cine, se nos aparece fácilmente como algo que no deja de sorprender a nuestros ojos invadidos permanentemente por toda clase de agitaciones del encuadre en el cine de los últimos años. Nos parece increíble que ningún pionero haya pensado en hacer una panorámica para seguir un elemento que se movía en el espacio, sino, muy al contrario, dejando más bien que ciertos objetos interesantes desaparecieran de él o confinándolos en un encuadre demasiado estrecho. Si en nuestros días el operador de cine más falto de experiencia piensa de manera espontánea, igual que hacemos todos nosotros cuando movemos la cabeza para seguir algún objeto que se desplaza en el espacio, haciendo que pivote en todos los sentidos su máquina justamente liberada, ¿por qué las gentes del cine no experimentaban las mismas ganas al final del siglo XIX y principios del XX? Dicho con toda sencillez, es que no había llegado el tiempo de hacerlo. La época no tenía necesidad de esta figura. O para decirlo de manera cognitiva, lo panorámico no formaba parte de los *scripts* de organización de las escenas visuales complejas proyectadas en pantalla. Se estaba, de alguna manera, menos a la espera de que surgiera un *genio* que pensara en *mover* la cabeza uniendo el pie a la cámara (o en construir un objeto adaptado a ese gesto), que en una *modificación* de los *esquemas* de uso corriente, es decir, que se produjera una variación determinada en aquello que necesitábamos *esperar ver* un día. Por lo que se refiere a conocer la causa primera de este cambio en la espera, ése es otro asunto: se trata de una inextricable mezcla de influencias estéticas, sociales y económicas, ante lo cual el juicio corriente no hace más que preferir la buena y consabida figura del inventor que acaba gritando «¡eureka!»

3. *La novedad desde el lado del artista*. Cuando Stanley Kubrick rueda *La chaqueta metálica* no es precisamente un tema muy original; desde *Apocalypse now* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979) a *Platoon* (*Platoon*, Oliver Stone, 1981), numerosas películas de éxito habían tratado ya desde hacía diez años de la

guerra de Vietnam. Pero, como dice Michel Ciment en el libro que consagró al cineasta americano, la trivialidad misma de esta elección es original para Kubrick: ¡es la primera vez que se decide a rodar a propósito un tema trillado! Theodor W. Adorno, por su parte, considera que existe originalidad en el artista cuando éste emprende una experimentación que acaba produciendo repercusiones *aleatorias*. Un artista original es un artista *sorprendido*. Ésta es la razón por la cual elogia la escritura automática, el tachismo y la música aleatoria de John Cage (encontraremos el equivalente conceptual en lo que se refiere al cine en Noël Burch y su libro *Praxis du cinéma*). Adorno libera una vez más una nueva variación del credo moderno: aunque siempre esté a la defensiva ante la idea de *progreso* en el arte, le gusta dedicarse a valorar lo que nadie ha hecho todavía antes que él.

Modernos contra posmodernos

Adorno prefiere llevar el debate sobre la originalidad desde el terreno del artista, porque comprende perfectamente que la búsqueda de lo Nuevo estético, subconjunto del terror cultural organizado por todos los actores sociales que dictan los gustos, se asemeja, rasgo a rasgo, al *culto de lo nuevo*, que es el resorte de la circulación de las mercancías en las sociedades capitalistas, cuando no es esta misma circulación económica la que lo alimenta simple y llanamente. Barthes, por su parte, había sentido igualmente en su momento la existencia de este peligro, llamando la atención sobre la *falsa variedad de las formas* que enmascara la repetición de los contenidos: «Continuamente hay libros, emisiones, películas nuevas, sucesos cotidianos, pero no dejan de tener siempre el mismo sentido».^[6]

Esta *falsa variedad* está presente en el corazón del combate conceptual al que se entregan los artistas modernos, que consagran un verdadero culto a la originalidad pura de lo Nuevo absoluto (arrastrando con ello implícitamente la idea de progreso o, por lo menos, de progresión), y los posmodernos, que han acabado por celebrar el entierro de esa idea de lo Nuevo y la han sustituido (nunca nos desembarazamos absolutamente del deseo de originalidad) por una búsqueda de nuevas combinaciones, un eclecticismo impuro aunque refrescante.

Suele ser más corriente de lo que parece presentar este debate añadiéndole siempre ciertas connotaciones políticas: los artistas modernos —y con ellos sus exégetas— se presentan o se imaginan a sí mismos como *resistentes*, pues poniendo sus exigencias de originalidad en un Nuevo absoluto, desconectado del mundo del consumo de las mercancías que se basa en una lógica conceptual, prohíben cualquier forma de recuperación mercantil que tenga como origen su práctica; por su parte, en

la frontera opuesta, los posmodernos *colaboran*.^[7] Pero el asunto no es tan sencillo como aparenta. El arte de resistencia hace frecuentemente una apuesta que se basa en la complejidad conceptual o técnica, pero, sin embargo, la originalidad, y acaso también el placer, acaba por diluirse muchas veces en la *incomprensibilidad*, aunque la mayor parte de las obras modernas aparezcan acompañadas por un paratexto explicativo que a menudo ocupa más lugar que ellas (catálogos de exposiciones y de retrospectivas, libros, artículos, obras en las que se comentan otras, etc.). Theodor W. Adorno asume conscientemente esto, pero, para rechazar este argumento, toma el ejemplo de la ciencia: la física nuclear, dice, forma un conjunto tan esotérico como las obras de arte de vanguardia, pero los beocios tienen confianza en la racionalidad científica.^[8] Sin embargo, esto significa que pasamos demasiado rápidamente por encima del hecho de que la complejidad científica tiene a bien presentarse como impenetrable, aunque el contexto social la hace prometer, quizá no tanto como la felicidad, pero sí, al menos, una posible *legibilidad*; entonces, el profano puede decirse a sí mismo que existen las reglas de transformación de lo ilegible en legible, sabiamente codificadas en pesados tratados, y que tal vez sólo baste con arremangarse la camisa y aplicarse seriamente a estudiar la mecánica cuántica; pero yo dudo mucho de que coloque la literatura estética en el mismo anaquel. Pierre Bourdieu, por otra parte, ha mostrado varias veces, y ya lo he citado en ese libro, que es difícil tomar en marcha el tren del buen gusto neokantiano, por la sencilla razón de que hay que dar al otro la impresión de que nos bañábamos ya desde niños en la evidencia de lo Bello.

En lo que se puede considerar como una jerarquía moderna implícita, la obra que asume una forma molesta y perturbadora se coloca siempre en un rango *más elevado* que la obra agradable. Ahora bien, si la película posmoderna es a menudo agradable, lo es porque recicla recetas que pasaron sus propias pruebas anteriormente, y ahora lo hace sin tener en cuenta o sin saber si son innovadoras o no. En una época en la que millones de pantallas de todas las clases vomitan sin descanso torrentes de imágenes sobre la superficie entera de la Tierra, el criterio de la originalidad ha perdido la soberbia que tenía al acabar la Segunda Guerra Mundial, cuando el cine moderno — el de la imagen-tiempo, según la fórmula de Gilles Deleuze — se anunciaba como un relevo creíble de las fábulas hollywoodienses desacreditadas por el horror del conflicto recién finalizado. La palabra «nuevo» ya no es utilizada por las revistas de gran público, si no es como sinónimo de «último» (el nuevo filme de Fulano de Tal), o bien se halla unida a acentos multiculturalistas (la Nueva Ola asiática). La película formalmente nueva es menos la que inventa formas audiovisuales que la que las recicla de una manera «fresca», o que consigue hacer que sea aceptada por un amplio público una figura procedente de parientes del cine narrativo o hasta ese momento reservada únicamente a objetos de vanguardia. Aunque Adorno sostiene que la

ingenuidad «deja de existir desde que se convierte en un punto de vista», algunos encadenamientos de sucesos o de formas fílmicas han sido tan frecuentemente atacados, retorcidos, volteados o evacuados, que existe una forma de originalidad que se puede volver a dar en estado puro, como si no pasara nada, los planos «que se presentan en el orden familiar en que la memoria los ha recibido».^[9] Tanto en Jean-Pierre Melville como en Clint Eastwood, la sorpresa se produce a veces por el hecho de que el plano dura, se mantiene, que el contrato establecido entre espectáculo y espectador es ejecutado hasta el final, cuando todos los demás realizadores hubieran practicado la elipsis en esos momentos. Ciertos realizadores posmodernos aprietan la clavija más fuerte todavía, promoviendo más o menos directamente la figura de la *inmanencia*, antídoto a la evaluación en términos de originalidad, haciendo que parezca un rechazo simbólico someter sus imágenes a toda forma de lectura genética: recuerden la gran ceremonia organizada por la *Juana de Arco* (The messenger: The Story of Joan of Arc, 1999), de Luc Besson, en tomo a la virginidad de la protagonista, o el nacimiento del pequeño Skywalker de *Star Wars: Episodio 1 - La amenaza fantasma* (Star Wars: Episode 1, George Lucas, 1999), configurado de acuerdo con la imaginería de la Inmaculada Concepción.^[10]

La tradición moderna, muy vivaz aún en el seno de la crítica cinefílica, prefiere no obstante defender la invención «pura». «Hoy en día, el cine de terror serio ya no es posible», leemos en el número de *Cahiers du cinéma* de julio de 2001. Esto es tanto como llevar la lógica posmoderna hasta sus extremos y decir: hoy en día, ya no es posible *contar historias*. Godard ha dejado de contarlas desde hace tiempo; ha dejado de contar lo que la mayoría de los espectadores consideran una historia. La crítica moderna, elitista y distinguida, elogia este tipo de interrogaciones meta-discursivas en voz alta, pero denigra de las películas de «gran público» que muestran veleidades del mismo orden: *El último gran héroe* (The Last Action Hero, John McTiernan, 1993) y *A. I. Inteligencia artificial* (A. I. Artificial Intelligence, Steven Spielberg, 2000) han acabado por desagradar a la mayoría del público al proponer a sus espectadores, dejando aparte los presupuestos machistas de la primera y el estilo *new age* de la segunda, reflexionar sobre el hecho de *crear en las imágenes* (programa godardiano estándar, en estos dos casos bañado en salsa hollywoodiense). La duda, la interrogación reflexiva y la ironía no tienen necesidad, sin embargo, de estar enraizados en la estructura misma o en el estilo narrativo propio de la película para que sean propuestas al espectador.

Un ejemplo sencillo: *La senda tenebrosa* (Dark Passage, Delmer Daves, 1947) y *Love me* (Laetitia Masson, 2000) acaban poco más o menos de la misma manera: a una pareja a la que las circunstancias guionísticas brindaban la posibilidad de que acabara reuniéndose al otro extremo del mundo de manera altamente improbable, volvemos a encontrarla *in fine* gracias a un inverosímil (pero verdaderamente

delicioso) *happy end*. En el primero, Lauren Bacall y Humphrey Bogart van el uno hacia el otro, en un *underplaying* furioso y loco, para encontrarse en un Perú de opereta y acompañados por un voluptuoso cha-cha; en el segundo, Sandrine Kiberlain y Julian Sands van el uno hacia el otro al ralentí, en Cinemascope, con Elvis Presley de fondo haciendo gorgoritos con la canción «I can't help falling in Love with you». En los dos casos, no creemos ni por un solo momento en lo que estamos viendo, pero al mismo tiempo creemos en ello a pesar de todo, pues nos resulta sumamente agradable encontrarnos en este *no man's land* de la *doble codificación* posmoderna, como si nos situáramos en un lugar intermedio entre la modistilla y el intelectual atarácico. La gran diferencia es que los noventa minutos que preceden a esos reencuentros, en el primer caso, consisten en una historia policíaca contada de manera clásica, presentada en primer grado, sin distancia alguna, mientras que, en el segundo, esos minutos consisten en una deconstrucción del relato clásico y de fronteras que separan convencionalmente el mundo de la historia y el universo interior de los personajes. Dicho de otra manera, en el primer caso, el enunciador no hace *nada* para soplar a la mirada del espectador una lectura «espabilada» (lo que es normal teniendo en cuenta el año y el contexto de producción), en el segundo caso, el enunciador hace *todo* para que el espectador consiga acceder a la *doble codificación* posmoderna (el placer infantil de oír contar una bonita historia, al mismo tiempo que sabemos que todos somos mucho más malévolos e incrédulos). Me resulta difícil, sin embargo, sacar la conclusión de que el primer caso es de partida algún punto inferior respecto al segundo, en cuanto a provocar una reflexión metadiscursiva sobre la imposibilidad de seguir contando todavía, después de Auschwitz, historias del estilo de *se casaron y vivieron felices en medio de un buen número de hijos adorables*.

Contar historias es siempre *posible*, ya que originalmente este acto fue concebido como medio de retener y de transmitir informaciones, lo que le sirve de base para formar parte de los universales. Apropiarse de una historia, no importa cuál, gustarle a uno o no, quedarse escuchándola con la boca abierta o divertirse con ella, siempre es igualmente posible. El contexto posmoderno, aunque suscita interrogaciones conceptuales a propósito de las escalas de valor, finalmente tiene bastante poco peso en la experiencia práctica del espectador, cuyo oficio no consiste en entregarse a determinados juegos lingüísticos relacionados con dichas interrogaciones. Por otra parte, ya hace cierto número de años que dio comienzo la crisis de los Grandes Relatos, y a partir de ella se provocó el cuestionamiento de los conceptos de valor de las obras, de progreso artístico y de modernidad.

La idea de progreso en arte y el desplazamiento de los lugares de ejercicio del juicio

Cuando el criterio de la originalidad, que fue una punta de lanza muy productiva durante todo el siglo xx, se tratara del arte de que se tratara y de la posición que se tomara frente al acto artístico (posición del creador, posición del receptor), se ha visto finalmente apresado en la tormenta posmoderna, además de dar la impresión de no tener ya nada que inventar, la certidumbre de la *muerte del cine*, y toda otra serie de distintas variaciones sobre el Fin de la Historia, en ese momento hicieron correr mucha tinta. Stephen Jay Gould sugiere que esta crisis, esta impresión de bloqueo mortífero, proviene de malas lecturas de las variaciones diacrónicas de la naturaleza y de la cultura.^[11] Puesto que percibimos de manera narcisista la especie humana como si fuera el resultado de un *progreso*, tenemos tendencia a leer un gran número de fenómenos —como la evolución artística, por ejemplo— igualmente en términos de progreso. Tendemos, dicho de otra manera, a transplantar el mismo modelo de explicación de las variaciones que se suceden en la naturaleza al terreno de la cultura. Pero se trata de un doble error. En primer lugar, Darwin no ha sido bien difundido todavía en el espacio público, y la mayor parte de la gente, por muy poco que haya abandonado las concepciones creacionistas mantenidas por las diversas religiones, tiene una visión de la evolución de las especies en forma de carrera, mediante la cual todo el mundo va hacia un máximo de complejidad, representando el hombre el logro supremo de un proceso a la conclusión del cual es él quien clasifica las *especies inferiores*. Esto es falso; *no existe progreso* ni jerarquía, simplemente adaptación local. En segundo lugar, los cambios culturales no obedecen a las mismas leyes que la evolución natural; son acumulativos, sumamente rápidos, y sus límites aparecen con mayor rapidez.

El ejemplo favorito de Stephen Jay Gould es el circo, especialmente la acrobacia. Lo que le interesa en este caso, es lo *cuantificable*: algunos pocos trapecistas han logrado realizar el cuádruple salto mortal al final del siglo xx, pero nadie ha podido ser atrapado después de una quinta vuelta en el aire. Las limitaciones biomecánicas de la *pared de derecha* son evidentes, igual que ocurre en atletismo, dominio en el cual ahora se precisan monstruos atiborrados de vitaminas, con expectativas de vida reducida, para ser capaces de ganar una o dos centésimas. Pero Gould se equivoca al transponer este razonamiento a las otras artes. Lo cuantificable no constituye en ellas, efectivamente, nada más que un pequeño aspecto de la cuestión del valor: la dimensión del edificio, del cuadro o de la novela, la sinfonía más larga o la película más cara no consiguen ocupar ningún lugar privilegiado, debido únicamente a dichos

atributos, en cualquier panteón que no sea el del *Guinness Book of Records*, que es algo que no tiene nada que ver con las esferas del arte y del gusto. El criterio sería más bien éste: un único salto mortal, pero ejecutado con gracia. Y puestos a hablar de gracia, entonces adiós a lo cuantificable.

Cuando habla de música, Stephen Jay Gould tiene tendencia a simplificar de la misma forma, y a no ver nada más que una parte muy pequeña del problema. Si no detestara hasta tal punto el *rock*, indudablemente hubiera podido entrever la solución: la combinación de las doce notas de la gama cromática dominante en el mundo (sobre todo el mundo occidental, pero es suficiente con dar un simple paseo por las calles de Bombay y de Pekín para darse cuenta de la mutación cromática del conjunto de las músicas populares del universo conocido) probablemente ha llegado a su pared de derecha, es innegable. La gran mayoría de los oyentes de música que se extiende a lo largo y ancho del mundo, en este momento practica una forma de lo que Pierre Schaeffer llamaba la *escucha reducida*, actitud estética de recepción musical que consiste en gustar la materia sonora independientemente del sistema armónico en que se halla enraizada y desarrollada. Los fragmentos de *rap* o de *techno* sólo se parecen entre ellos si tenemos en cuenta el esqueleto de notas que los componen, pero, ahora bien, no es en dichos términos reduccionistas como los recibe su público...

En lo que concierne al cine, que es una forma de expresión mucho más reciente que la música, y que está basada en una combinatoria de base más extensa que las doce notas de la música cromática, resulta tentador para cualquiera afirmar que estamos todavía muy lejos de sus límites. En el peor de los casos, incluso abandonando toda veleidad artística, su dispositivo mecánico-mimético le permite hablar siempre del mundo (representándolo, y el mundo parece compuesto de una infinita variedad de formas. Pero resulta tentador decir igualmente que se han producido ya varios fenómenos de desplazamiento del lugar de apreciación, comparables a los que afectan al campo musical. Numerosos textos críticos, desde finales de los años setenta hasta el comienzo de los años ochenta, pongamos entre la aparición de *Star Wars: La amenaza fantasma* y la de *El gran azul* (Le Grand Bleu, Luc Besson, 1988) —entre el momento en que el cine posmoderno es asumido como un accidente de niños *retrasados* y aquel en que es considerado como un serio signo de cambio en los hábitos de consumo del público—, dan testimonio del malestar que experimentaban los expertos y los analistas ante esas películas que hacen que la historia que cuentan pase a segundo plano situándola muy por detrás del *impacto* de escenas que están realizadas exclusivamente para hacer *vibrar*. Todo sucede como si la historia con un protagonista, un principio, un medio y un final, fuera el equivalente de la gama cromática en la música popular, un presupuesto *indispensable*, pero bastante poco interesante en relación con otras pistas posibles que seguir y que parecen ser más ricas en promesas.

Es cierto también que los límites que se pueden explorar del dispositivo en términos cuantitativos, y que han interesado a los artífices a partir del éxito de *Star Wars: La amenaza fantasma*, como son el tamaño y dimensión de la pantalla, el número de decibelios y de altavoces, la medida de frecuencia accesible a la instalación, y que han sido alcanzados de manera muy rápida; pero, finalmente, la amplitud de las pantallas ha tenido que ser limitada por imperativos económicos y urbanísticos, el número de decibelios por ciertos textos de leyes basados en el umbral de lesión del aparato auditivo, la medida de frecuencia por los límites mismos de dicho aparato (resulta vano que el último grito del *THX-sound* y de otros tipos de Dolby 5.1 entreguen sonidos que sólo son accesibles a los murciélagos y a las ballenas...). La pared de derecha aparece de manera igualmente clara en lo que se refiere a las transgresiones cuantitativas, como la carrera hacia la crudeza pornográfica (una vez que se ha mostrado todo de forma frontal o incluso colocando cámaras endoscópicas en el extremo de un sexo masculino y en el fondo de un sexo femenino, ya no hay gran cosa que encontrar que satisfaga la impulsión escópica), y la carrera por la violencia frontal (una vez que todo está en campo, únicamente queda por presentar el abanico de las diferentes maneras de arrancar un brazo o de hacer estallar un ojo). Los límites estrictamente formales se encuentran mucho más allá, pero, por ejemplo, la velocidad de renovación mediante *cut* de los distintos planos tropieza también con un límite fisiológico, el que los psicólogos llaman la *frecuencia de fusión*, y que ha explorado ampliamente el cine experimental (la corriente del *flicker film*, la película que parpadea).^[12] De todas las maneras, este límite no necesitó que llegáramos al *flicker film* para que lo tomáramos en consideración — Abel Gance hizo parpadear secuencias enteras con verdadero entusiasmo—, ni las superproducciones posmodernas (se han comentado mucho los casi cuatro mil planos de *Asesinos natos* (*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994), pero *Octubre* (Oktjabr, S. M. Eisenstein, 1927), realizada setenta años antes, tiene un ritmo tan rápido como esta película).

Enfrente, desde el lado de la recepción, los espectadores desplazan simétricamente su lugar de apreciación de la novedad, y se *muestran sensibles*, como expresara Jean François Lyotard cuando hizo su descripción de la posmodernidad, al timbre, al grano, a la materia audiovisual; incluso (y sobre todo) si la película continúa sagazmente contando una historia.

Aunque la parte de sorpresa en el curso de la proyección forzosamente tiene su origen en el relativismo subjetivo, la parte de originalidad contenida en la obra se mide de forma objetiva, al precio de un trabajo histórico fastidioso. Casi siempre, los años que pasan son los que realizan verdaderamente la selección, y los expertos se limitan a

dejar que sean aquellos los que designen lo que no había sido visto ni entendido en otro momento, porque, en realidad, no tienen tiempo para hacer otra cosa. El criterio siguiente designa igualmente una cualidad que se halla en el objeto, y es la *cohesión*: requiere también trabajo, pero un trabajo menos colosal y carente sobre todo de los peligros que corre el buscador de novedad, el que se arriesga siempre a pasar al lado del tesoro capaz de echar abajo su construcción, pero que termina volviendo a la luz tras haberlo enterrado en el olvido. Y ello es debido a que la originalidad supone un *análisis externo* —es necesario comparar con otras obras—, mientras que la cohesión pertenece mayoritariamente al dominio del *análisis interno*.

UNA BUENA PELÍCULA ES COHERENTE

Jean Renoir confió en 1949 a Satyajit Ray, mientras preparaba el rodaje de *El río* (*The River*, 1950), en Calcuta: «No hay necesidad de poner muchas cosas en las películas, pero es necesario que tengamos mucho cuidado de no poner más que las cosas *justas*». La cohesión se presenta así como el ajuste de la forma a los imperativos de la historia contada, o, en el peor de los casos, como su ajuste a cánones implícitos (en obras prototípicas) o explícitos (manifiestos, declaraciones de intenciones). Para el artista consiste, por consiguiente, en no poner nada más que esas *cosas justas* de las que habla Renoir, y es el espectador el que debe estar atento a ello. Algunas veces, la justeza es evidente; pero otras no vemos nada más que la fantasía, y necesitamos examinar a fondo, por los cuatro costados, la menor escena. «El arte riguroso de Ford necesita una atención sostenida», advierte Jean-Louis Leutrat en su análisis de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), pues «nada es abandonado por el realizador a la iniciativa del azar». Hemos aquí muy lejos de la promoción de los procedimientos aleatorios de exploración y descubrimiento de lo nuevo planteados por Theodor W. Adorno.

Establecer, demostrar la cohesión —permanezcamos en el terreno del espectador—, supone realizar un trabajo *analítico*. El análisis oscila entre la descripción neutra y minuciosa del objeto (por medio de un magnetoscopio o un lector de DVD que pasa y repasa los mismos fragmentos) y la proyección (la película está ahí presente sólo como un pretexto, en el que proyectamos nuestras obsesiones del momento, no siendo ella ya nada más que una máquina para recordar, para reanimar unos fuegos extintos o para hacer que retomen ciertas cosas desagradables a la conciencia). El análisis en términos de cohesión se sitúa a medio camino. La descripción puede estar perturbada, falseada más o menos poderosamente, por el deseo de encontrar una lógica en todo aquello que sucede en la pantalla: ese deseo que puede incluso impulsar al analista a ver lo que allí no existe. La costumbre la volvemos a encontrar

en materia de política de autores, en la que establecer la coherencia de una obra entera supone localizar elementos invariables de una película a otra, atribuyendo a las vicisitudes materiales del acto de creación todo lo que encontramos fuera de norma o que es susceptible de suministrar un contraejemplo (el *happy end* de *El cuarto mandamiento* [The Magnificent Ambersons, 1942], pasa así habitualmente por «no ser» estilísticamente *wellesiano* y ni tan siquiera *de Welles*).

Determinar analíticamente la cohesión supone utilizar instrumentos teóricos y tecnológicos, unos *instrumentos* cuya utilización a plena luz, además de la dificultad que supone que puedan ser extendidos entre la masa de los beodos, evidentemente no está de acuerdo con la ideología del gusto natural y del elitismo de la estética kantiana. Sin embargo, es frecuente observar, en el caso del cine, una ironía o una hostilidad prevista por los estéticos o incluso por algunos teóricos llegados de otras esferas, hacia todo lo que se asemeja de cerca o de lejos a un *método* de lectura, a una *casilla* de interpretación y a otras formas de aproximación razonadas que sólo resultan ser lo bastante útiles para llenar fichas de cineclubs de provincia (siempre tenemos que añadir, como si se tratara de la imperecedera cereza que adorna el pastel, *de provincia*). Sin embargo, los expertos profesionales no cesan de utilizar la cohesión y sus variantes (la unidad de tono, la regularidad, la homogeneidad, etc.), subrayando algunos «defectos». Tomemos algunos ejemplos al azar (somos nosotros quienes subrayamos): «No habiendo sabido hallar un *justo equilibrio*, la película se queda en una simple curiosidad, como aquella que puede suscitar la observación de una obra inacabada».^[13] «El conjunto *carece de unidad* y hay bajadas de régimen entre los grandes números que componen la película».^[14]

A esta especie de hilo de plomo conceptual que es la cohesión se opone sin remisión, permanentemente, el ejemplo de las obras maestras fuera de toda norma, *incoherentes* de alguna manera, y no obstante indiscutibles. Gustarle a uno las obras coherentes, ¿está verdaderamente reservado sólo a los defensores de la *estética normativa*, quienes únicamente son capaces de ver el valor cuando se halla presente el respeto a las reglas canónicas y a los números de oro? Indudablemente, esto sucede a los ojos del estético preocupado por distinguir bien el arte de lo artesanal, pero mucho menos en el caso del común de los mortales. Pues, como el criterio de la perfección técnica, el de la cohesión tiene mucho que ver con la apreciación del *trabajo del artesano*.^[15] En ese trabajo, hay cierto utilitarismo que acaba por arruinarlo a los ojos del gusto neokantiano, pero hay una *huella del Otro*, una huella de su *habilidad*, que confiere a la obra una presencia, una dimensión de aura personal, algo que incluso Adorno reconoce.

La coherencia absoluta firmaría la muerte de la obra; como el lunar en un bello rostro o la pizca de sal en un pastel, el resbalón controlado del artista permite subrayar la cohesión de su obra. Una buena ilustración de este precepto se halla en el

concepto indio de *lazy line*, del que se sirve Jean-Louis Leutrat en su estudio sobre *Centauros del desierto*. Por motivos religiosos, los tejedores navajos se prohíben a sí mismos completar y organizar enteramente el dibujo de sus mantas bajo la ley de la simetría (central o bilateral), prefiriendo romperla discretamente mediante algunas hileras desfasadas que forman una «línea perezosa». La cohesión perfecta, y la idea de lo previsible que la acompaña, es, por otra parte, perjudicial para la originalidad: los dos criterios entran a veces en competencia, y la crítica elogia especialmente ciertas cohesiones cascadas, que incluyen una *lazy line*, es decir, defectos amables (sobre los cuales, pequeño consuelo para los críticos kantianos o para la ideología del gusto natural, se puede volver a investir toda la energía subjetivista que no se ha conseguido emplear en el establecimiento de la cohesión). He aquí tres ejemplos tomados al azar: «Una película hecha a base de preciosas imperfecciones»; una «construcción magistralmente estallada-conjuntada»;^[16] y he aquí la palma de la concisión dedicada a Vincent Ostria: «Una obra perfecta (mente imperfecta)».^[17]

Si dejamos de lado este fetichismo del patinazo típicamente moderno, sólo queda precisar lo que entenderemos aquí por película *coherente*. En un primer momento, llamamos *cohesión* a lo que une el fondo con la forma en el interior mismo de la economía narrativa, y *coherencia* a lo que une el texto con el mundo.^[18] La cohesión surge por tanto del análisis interno. Un ejemplo minúsculo: que Norma Desmond, la heroína de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) se perfume con tuberosas (especie de nardos), y no con rosas ni con violetas, y todavía menos con Chanel nº 5, es un elemento más que añadir a la cohesión de la película. El nardo es una raíz, pues bien, el filme nos ofrece cantidad de indicios que muestran que Norma, estrella en decadencia a la que ya no se ve en las pantallas, está virtualmente *muerta* (por lo demás, en francés se dice «manger les pissenlits par la racine» —estar mascando tierra, criar malvas, en español—, que tiene su equivalente inglés en «to push up the daisies»). La cohesión se oculta a veces bajo el calificativo de *eficaz*, pues se sobrentiende que las cosas están dichas como mínimo una segunda vez. Esto sucede incluso en ocasiones con el lenguaje, en los raros momentos en que el dogma de la arbitrariedad del significante se agrieta: por ejemplo, «corto» es una palabra *corta*, «interminablemente» se estira *interminablement*, etc. Fácilmente comprendemos que el resultado a veces pueda aparecer como algo pesado y difícil de digerir, desnudo de poesía, y que la menor *lazy line* (cuando no la fantasía más desbordada) sea acogida por nosotros como una bendición. Por el contrario, la cohesión puede resurgir donde no se esperaba: cuando Ferdinand, en *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), gira bruscamente el volante para precipitarse en el mar con su bonito descapotable, y hacer así la demostración de su propia libertad, el plano está rodeado por figuras formales con las que Godard también pretende dar prueba de las libertades que se toma con las reglas de conducta del

montaje (réplicas dichas dos veces) y del encuadre (panorámica irregular sobre el cielo azul): cohesión.

Por su parte, la coherencia depende del análisis externo; de la historia cultural, por ejemplo. Un cineasta preocupado por denunciar los campos de exterminio que eligiera a sus figurantes en función de su delgadez antes de hacerles cavar desnudos unas fosas se encontraría en plena *incoherencia*. Hallarse en posición de seleccionar y de humillar de veras, incluso aunque a cambio se pague un salario y se actúe bajo una nieve de poliestireno, parece una posición nada adecuada para denunciar la barbarie. Observemos que la utilización exclusiva y salvaje de este criterio produce resultados bastante surrealistas: por ejemplo, una película como *La parada de los monstruos* (Freaks, Tod Browning, 1932), que trata de la monstruosidad y de la mutilación, da muestras de una coherencia tanto más grande por cuanto la película es en sí misma un objeto mutilado por la censura.

¿Le gustan las rosas al enunciador?

En términos de coherencia, se podría decir que hay tres clases de películas, las que tienen una *aproximación científica* (construcción racional para llegar a los resultados previstos), una *aproximación mágica* (el resultado previsto está ahí, pero el mayor desenfoque reina sobre aquello mismo que lo ha guiado), una *aproximación alquímica* (la construcción es implacablemente lógica, científica en apariencia, pero el resultado no está ahí).^[19] Sin embargo, este desglose solamente es válido en función de las intenciones de partida. ¿Puede medirse la coherencia por el mismo rasero del «he aquí lo que yo he querido decir» de la *intentio auctoris*? En 1955, Truffaut atribuía a la incompetencia de los críticos su incapacidad para *remontarse a las intenciones* del realizador. Se equivocaba. Marcel Proust, Jean Paulhan, Theodor W. Adorno, Roland Barthes, Umberto Eco, decenas de autores y decenas de textos lo demuestran. En vano, según parece, hasta tal punto se halla enraizada la creencia según la cual analizar una obra (eventualmente, con el objeto de medir su logro) es comprender y hacer surgir a la luz aquello que ha querido decir o hacer su autor. Para comprender las intenciones del autor, habría que conocerlo, y por lo demás muy íntimamente, así como su vida y sus deseos. Primer problema que se plantea, pues un análisis que incluye la vida del autor no habla *de lo mismo* que un análisis interno de la película. El objeto no es en ese caso la película sino el *acto comunicacional* de una persona real en una sociedad determinada; es necesario investigar muy lejos en tomo de ese minúsculo objeto que es la cinta audiovisual de la película, y necesitamos llamar en nuestra ayuda a la antropología histórica.

Gran número de realizadores poseen personalidades sorprendentes y una vida de gran colorido; por lo cual resulta tentador que nos refiramos a ello. Volviendo a Truffaut, recordemos lo que escribe a propósito de Hitchcock en su famoso libro de entrevistas con él: «Cuando se dio cuenta, siendo un adolescente, de que su físico lo mantenía alejado de los demás, Hitchcock se apartó del mundo y desde entonces lo ha contemplado con una severidad inaudita».^[20]

La misma idea, en líneas generales, la encontramos en *Cahiers du cinéma*: «Kubrick y Spielberg fueron catalogados como niños excluidos en su infancia».^[21]

Los mismos realizadores, a veces, hacen declaraciones en este sentido. Cuentan un episodio de su vida para explicar cómo se les ocurrió hacer una película, animando a los críticos y a los espectadores a anudar lazos de este estilo. En efecto, es corriente esta práctica, pero a menos que se tenga vocación de practicar la psicología de salón o el periodismo de tabloide, sería imprudente atribuir a ello algún valor heurístico. Las conexiones entre la vida y la obra obedecen a esquemas de interacción que en ocasiones parecen tan inaprensibles que vale más, en la mayor parte de los casos, que las dejemos de lado, so pena de caer en lo que podríamos llamar la teleología a plazos. No se arroja a la basura *L'Emile* por el hecho de que Jean-Jacques Rousseau confiara sus cinco hijos al orfanato mientras estaba escribiendo el libro, y todo el mundo sabe que un realizador que se comporta como un innoble tiranuelo a lo largo del rodaje es capaz de realizar películas llenas de dulzura y de compasión.

Provista de un interés casi nulo en el proceso de análisis, la conexión causal entre la vida del autor y la obra se halla evidentemente *fuera* de la valoración pericial crítica: ¿qué puntos puede aportar o restar a la película el hecho de que su realizadora se haya hecho violar (*Fóllame*, Virginie Despentes, 2000), o de que su realizador haya estado a punto de causar la muerte de su padre en pleno rodaje (*El gran azul*, Luc Besson, 1988)? Por otra parte, ello favorece las lógicas de clase y de red: sólo conocemos las costumbres y hábitos que se hallan en vigor en grupos o camarillas cercanos al nuestro; y si vamos aún más allá, estamos acostumbrados a propalar ideas recibidas. Al final, el polo económico es el que gana: el crítico que avala la ligazón existente entre el hombre y la obra es justamente el que escribe en un soporte capaz de suministrar, por medio de dinero, informaciones sobre la vida real de dicho hombre. Lo que no dejan de ser cosas teóricamente muy ajenas al juicio del gusto.

Fue en 1968 cuando Roland Barthes publicó *La Mort de l'auteur*, donde fustigó magistralmente a esa crítica que «sigue consistiendo todavía, la mayor parte del tiempo, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso del hombre Baudelaire, que la de Van Gogh se debe a su locura». Y así, si Mickey y Donald no tienen hijos, sino sobrinos, es porque Walt Disney ha tenido problemas con su mamá. A su vez, Barthes, si es que me atrevo a decirlo de esta manera, está muerto desde hace veinte años, y el estructuralismo ha dejado de estar de moda, todo el mundo ha enterrado a

esos muertos, y la *historia-panteón*, en combinación con la *política de los autores*, que no está lejos del *culto a la personalidad* de siniestra memoria, ocupa de nuevo todo el terreno, desde las revistas de cine hasta el programa de la opción cinematográfica del bachillerato... ¿Hasta tal punto estamos necesitados todavía de grandes hombres? De obras, sí, «el aguijón que llevo en mi seno», frase de Hördelin que ya hemos citado anteriormente, está ahí para recordárnoslo en todo momento y todos los días, pero ¿necesitamos superestrellas de la cámara ocultos tras sus gafas negras?

Mirando una película, igual que leyendo un libro, acabamos por hacernos una idea de su *autor real*. Pero conviene constatar qué colosal desprecio hacia el Otro (es decir, al que no hace cine, al «francés medio») connotan ciertas películas como *Les Bronzés font du skí* (Patrice Leconte, 1978), o como *Mala fama* (Grosse fatigue, Michel Blanc, 1980), en la que los provincianos que habitan en el campo profundo son vistos como seres verdaderamente embrutecidos, nos podemos hacer, por ejemplo, cierta idea de quién es Michel Blanc. ¿Y quién no ha jurado alguna vez, al salir destrozado de una sala de cine, yo el primero, no ir jamás a ver, bajo ningún pretexto, una película de tal realizador o, por el contrario, saliendo fascinado, en las nubes, decidido a remover cielo y tierra para ver aquellos de sus filmes que, por ignorancia, no habíamos ido a ver hasta ese momento? Pero, científica o estéticamente, esta noción de *autor real* minimiza el aspecto colectivo del gesto creador en el cine, así como los eventuales hiatos entre la intención personal y el resultado material. Hace ya muchísimo tiempo, antes de que Roland Barthes diera en vano en el clavo, Proust ya lo había observado en lo que concierne a la literatura y lo utilizó en contra de Sainte-Beuve: «Un libro es el producto de otro yo que aquel que manifestamos a través de nuestras costumbres y hábitos». Quizás el verdadero Michel Blanc siente mucho afecto por el campo profundo. Ciertas frases, incluso, en las páginas precedentes, están ahí porque en un momento determinado el hilo de la pluma es el que ha acabado por llevarse el gato al agua, o ha sido la lógica del racionamiento, el puro juego, el deseo de polemizar o simplemente el cansancio de ser uno realmente como es. Asumo la responsabilidad legal de estas palabras, pero no la idea que podemos hacernos del autor basándonos en ellas.

Para «liberarse» de las personas reales, la investigación universitaria ha desarrollado conceptos como el de *gran imaginero* o de *enunciador*, títulos inmatriciales que son el resultado de las acciones de todas las personas implicadas en el dispositivo que conduce a la proyección de una película determinada. La radical falta de éxito de estos conceptos, aunque muy útiles, demuestra hasta qué punto, en la vida cotidiana, sentimos profundamente la necesidad de construir lo *humano* mediante el sesgo de su *huella*. Y es natural: ante esta entidad inhumana, esta hidra policefálica que es el enunciador, tenemos siempre ganas de preguntar como hizo

Saadi, a aquel que no hacía más que alabarle las (inhumanas) hazañas a Gengis Kahn: «Pero, dígame, ¿le gustaban las rosas?».^[22]

El autor desposeído de su obra

En un plató de cine, solicitado sin cesar por todo el mundo, intentando como el *alter ego* de François Truffaut en *La noche americana* (La Nuit americaine, 1972) limitar los daños enfrentándose continuamente a la desviación que se produce entre las intenciones de partida, el humor del momento y los avatares materiales, el director de cine domina menos elementos de su expresión que el escritor o el pintor de caballete. Es cierto que la evolución técnica del cine le aproxima cada vez más a esa condición: el retoque y la síntesis electrónica, como ya hemos dicho, le otorgan una libertad de elección en cada píxel de la imagen, o poco le falta para ello. Pero las películas enteramente calculadas siguen siendo la minoría; el público todavía sigue acogiendo con entusiasmo los reflejos fieles de los instantes de magia que tuvieron lugar realmente durante el tiempo de un rodaje, y que, por otra parte, recuerdan al modelo *teatral*, por consiguiente, al autor policéfalo.

Es cierto que la *política de los autores* —una especialidad francesa— ha sido de gran utilidad heurística, en primer lugar, para llegar a constituir el cine como arte en una época en la que se seguía pensando que las tomas de vistas se hacían solas, y en la que no existían todavía los títulos de crédito, y luego, treinta años después, para demostrar que el *studio system* no conducía forzosamente a repetir una y otra vez los mismos productos estandarizados; pero de ahí a hacer de ello el Sésamo exclusivo de la apreciación estética... Aplicar «la política de los autores» se convierte, en el peor de los casos, en erigir en criterio de calidad todas las formas de recurrencia estilística y de isotopía temática a escala de una obra, de manera que se valoriza por encima de todo el compromiso entre renovación y autocitación. Asegura, por otra parte, la utilidad del crítico, que es quien ha visto las otras películas del autor, condición *sine qua non* de la posibilidad de detectar la recurrencia y la renovación veneradas. En virtud de lo cual, toda película que no sea la primera de su autor será juzgada con la vara de las que la preceden.^[23] El cineasta que ha comenzado mal su carrera aparece entonces como un prisionero recién liberado, que debe trabajar dos veces mejor y mostrarse dos veces más amable que los demás para que sea considerado con normalidad; de esta manera, su reputación y su pasado se pegan a su piel. Jean Paulhan ha hablado abundantemente, en lo que se refiere a la literatura, del *terror* que impone esta crítica que «juzga menos la obra que al escritor, al escritor que al hombre». Podemos transponer fácilmente todo su razonamiento a la política de los

autores en el cine.

«Esta película no tiene la pretensión de ser un estudio de costumbres...», nos dice la nota que Jean Renoir hizo colocar, como exergo, al comienzo de *La regla del juego*. ¡Ay! Si hubiera jurado que había realizado un *western*, nada hubiera cambiado. Como grandes niños impotentes, clavadas nuestras miradas beatas en la pantalla, no estamos dispuestos todavía, en un último acto de sumisión, a sacrificar a este género de intimidaciones la poca libertad interpretativa que nos dejan las consignas de lectura que reinan en los ambientes que solemos frecuentar. El *he aquí lo que he querido hacer* solamente interesa a los *fans* o a los biógrafos: una vez enviada al espacio público, literalmente *puesta en el mundo*, la obra es un artefacto que se encuentra expuesto a la evaluación por lo que ella vale por sí misma. Por supuesto, a menudo existen numerosos puntos de encuentro, de convergencia, entre el deseo que está en el origen de la confección de la película y el que (re)despierta en el espectador, o entre los gustos personales de gentes que han hecho posible esta confección y los del público que ha apreciado el filme,^[24] pero no podríamos ni sabríamos servirnos de ellos en un proceso de evaluación circunscrito al mero objeto-película.

Lo que, tal vez, arruina la difusión de la noción de enunciador en el espacio público, o la falta de aprehensión de las obras independientemente de la biografía de sus autores, es el hecho de que los creadores que más aparecen en los medios de comunicación mantienen, gustosamente y con demasiada frecuencia, la idea que se basa en que el producto de su trabajo está hecho exactamente a su imagen y semejanza; y, con ella, la idea de que ese producto ofrece igualmente, a quien tenga a bien molestarse en consumirlo, una representación fiel de su yo o, de manera más modesta, de la idea que ellos se hacen del mismo (un poco a la manera de ese concurso en el que el primer premio consiste en tener una cena a solas con un personaje célebre). Luc Besson, por ejemplo, dice lo siguiente: «Una película interesa únicamente a un periódico cuando le sirve para hacerse valorar, cuando le permite venderse mejor. La película en sí misma, el placer, el dolor, todo lo que yo les he podido contar desde el comienzo de este libro... les tiene sin cuidado completa, regiamente».^[25] La película, ese «bebé» concebido «con amor»,^[26] debe, para Besson, ser apreciado en función de la personalidad de quien lo ha realizado: «[los periodistas] que no me conocen hablan sin saber».^[27]

El culto de la *intentio auctoris* está de acuerdo con la lógica publicitaria que quiere que las personas *sean* aquello a lo que *se asemejan*. De esta manera, Serge Daney escribía, cuando se estrenó *El gran azul*, que Luc Besson, aparentemente, *sabe de una vez por todas* a qué se parece una mujer, un peruano y un italiano; si hubiera vivido el tiempo suficiente para ver *Amélie* (*Le Fabuleux destin de Amélie Poulain*, 2001) hubiera podido decir que Jean-Pierre Jeunet también sabe de una vez por todas

a qué se parece una portera, un tendero y París, como sus personajes saben de una vez por todas lo que les gusta y lo que no les gusta.^[28] Las emisiones de televisión que, en nuestros días, trivializan la violación de la intimidad utilizando el principio de las cámaras de vigilancia, aparecen entonces como empresas de *verificación* (inquieta) de esa forma de coherencia (ontológica) que consiste en deducir el yo de la apariencia.

La coherencia en la prueba de la ética

El lector habrá comprendido, una vez llegado a este punto, que el criterio de la coherencia conviene manejarlo con muchas precauciones. A propósito de esta idea sigue planteándose el problema, aunque esté pasado ya de moda, de la *posición moral* que resulta de la combinación del fondo y de la forma, problema que se hizo célebre en Francia, al menos a partir del artículo de Jacques Rivette sobre la película *Kapò* (Gilles Pontecorvo, 1960) y la problemática que Serge Daney extrajo de ella. Tomemos dos ejemplos, en sendas películas de Lars Von Trier y de Jean-Luc Godard.

Numerosas personas —una de las que tengo en mente es Ingmar Bergman— se han sentido impresionadas por la denuncia de la pena de muerte efectuada por *Bailar en la oscuridad* (Dancer in the Dark, Lars Von Trier, 2000), cuya superficie, a la vez formalista y melodramática, sirve de estuche para presentar de manera naturalista el horror del ritual de la pena capital. Es lástima, por tanto, contemplar cómo se repite, a lo largo de toda su proyección, un pequeño «tic» típico de los tiempos que corren, y presente desde la secuencia del arranque de la película: en el plano 18, Cvalda está sentada en un lugar apartado de la escena, herida por una observación vejatoria que el director le ha hecho unos instantes antes; está *dispuesta* a llorar, *va* a llorar... *zoom* hacia adelante. Por supuesto que no se trata de *Kapò*, puesto que los diarios televisados lo hacen todos los días con cadáveres auténticos, pero, en fin... Si consideramos que la *intentio auctoris* consiste en hacer llorar al espectador, hay coherencia; pero si consiste en denunciar el horror de la pena de muerte, no la hay: el engrandecimiento óptico de un rostro lleno de lágrimas, cuando menos, *arrastra* al espectador a soportar el espectáculo del sufrimiento, por consiguiente, al espectáculo de una ejecución capital, en el caso de que no esté solicitando lisa y llanamente la parte sádica que dormita en él (la *Schadenfreude*, el goce de contemplar el sufrimiento de otro). Por lo demás, un *zoom* hacia adelante es un arreglo óptico *imposible de imitar* por un cuerpo humano (la distancia focal de sus ojos es fija), contrariamente a lo que sucede con el *travelling* hacia adelante (nos podemos acercar para ver mejor).

Segundo ejemplo, *De l'origine du XXI siècle* (Jean-Luc Godard, 2001) contiene un más que extraño trío de planos reciclados. El primero procede manifiestamente de un documental de actualidades; el grado de carácter de icono resulta débil, pero reconocemos que se trata de un ahorcamiento. El segundo está (también «manifiestamente») extraído de una película pornográfica grabada en vídeo; alguien, recogido en un plano tres cuartos y con el rostro fuera de campo, orina en la boca de una muchacha. El tercero está tomado de la célebre película de Rossellini *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1946). No sabemos qué pensar del sentido de esta combinación de imágenes; la imagen central es innoble, la muchacha sufre de verdad, y si Godard aspira con ello a denunciar esta forma ligera de *snuff-movies* en la que la humillación y la mutilación son consentidas con el fin de ganar algo con que sobrevivir, evidentemente, incluyéndola en un cortometraje de montaje chic y cerebral, no provocará un sentimiento de furia que pueda conducir a una acción social de reparación por parte de sus espectadores distinguidos. Pero si con ello aspira, por el contrario, a una forma de señalar la victoria de la mirada saussuriana sobre la mirada fregeana, o, dicho de otra manera, la pérdida de poder de la imagen-huella en relación con el sentimiento del carácter de intercambio de los píxeles que forman las imágenes en las pantallas de un mundo entregado a la indiferencia *cool*, ¿por qué no?

Una secuencia transgresiva, sobre todo si está presentada con gran cantidad de detalles naturalistas, funciona siempre un poco como un atentado misterioso del que no sabremos nunca si emana de terroristas sanguinarios o bien de un Estado que lo ha organizado con el fin de justificar la liquidación de un grupúsculo molesto. Escenas de asesinato, de violación, salpicadas con primeros planos sangrantes y de rostros profiriendo grandes alaridos, todo ello denuncia la inanidad de estas espantosas prácticas, al mismo tiempo que contribuyen, en virtud de nuestra propensión genéticamente programada, a atribuir determinados referentes reales a todo acto simulado, a *hacerlos que existan*. Desde un punto de vista moral, el efecto es casi siempre igual de ambiguo: estas secuencias expresan igualmente hasta qué punto es despreciable y ruin hacer cosas semejantes y hasta qué punto, sin embargo, existe ahí una forma de espectáculo como cualquier otro, tan soportable como cualquier otro, y desde el momento en que asumimos la noción de *soportable* nos deslizamos a toda velocidad a la de *inevitable*. Era para evitar este tipo de defecto por lo que un realizador abiertamente propagandista como Eisenstein construía una situación transgresiva *sin mostrar* el acontecimiento (el bebé cercenado en *El acorazado Potemkin* [Bronenosez Potemkin, S.M. Eisenstein, 1925], bueyes degollados en lugar de los obreros de *La huelga* [Stachka, 1924]).

Aunque los ejemplos de Lars Von Trier y de Jean-Luc Godard son analizables de forma interna, suele suceder que los expertos evalúen el logro de una película incluyendo también la fase de su génesis como objeto de su atención. Pobre del

realizador que deja filtrar las informaciones, que autoriza un *making of* indiscreto. ¿Cómo ir a ver *À ma soeur* (2001), por ejemplo, tras haber entrevistado durante unos segundos en la televisión la forma que tiene su realizadora, Cathérine Breillat, de hablar a una de sus jóvenes actrices? Dentro del mismo orden de ideas, Steven Spielberg ha visto cómo se le reprochaba un «comportamiento monstruoso, lleno de egocentrismo», que «le conduce a destrozar una playa virgen de Irlanda para recrear el día D».^[29] Ésta es precisamente la razón por la cual la noción de enunciador es útil: podemos reprochar a esos seres humanos reales que son Cathérine Breillat y Steven Spielberg la falta de discernimiento de su acción, pero *no* reprochárselo al *enunciador* de la película. En un fragmento autobiográfico, el realizador indio Satyajit Ray declaraba que siempre intentaba poner de acuerdo estas dos facetas: «Por mi parte, no llegaré jamás a obligar —digamos— a una mujer de ochenta años, que permanece de pie bajo un sol que cae a plomo, a repetir indefinidamente las mismas palabras y los mismos movimientos, mientras yo permanezco allí, con los ojos medio cerrados, esperando el gesto y la manera de decir el texto que yo consideraría finalmente como perfecto».^[30]

Estamos ante la misma confesión de prioridad con lo real concedidos al rodaje en los casos de Jean-Marie Straub y de Huillet: «Para hacer un *travelling* hubiera sido necesario construir un puente por encima del riachuelo. Una película es también una cuestión de organización, y sólo se construyen puentes en el caso de que sea verdaderamente ineludible. En este caso, hubiera sido completamente inútil malgastar el tiempo, el dinero y echar a perder el lugar con una construcción».^[31]

Decididamente, no se trata del mismo objeto de estudio según consideremos la cinta audiovisual enunciada en sí misma, o bien la empresa humana que tiene como fin fabricarla, con sus episodios de la vida real, sus sufrimientos, sus deseos, las relaciones que se tejen y los dramas que sobrevienen entre el equipo que la realiza. Observaremos, para acabar, que este acento puesto sobre el gesto real y su coherencia también puede ponerse en el otro sentido, *entre la obra y su espectador*. Por la elección que este último hace de antemano, no solamente de aplaudir determinadas obras cuyas condiciones reales de producción están de acuerdo con sus principios éticos, sino también por el hecho de actuar en función de valores que ha encontrado en sus obras preferidas, lejos de esa imagen etérea del esteta que encuentra refugio en las cosas bonitas y rechaza ser «mancillado por la política filistea y el compromiso grosero en ciertas reformas sociales»,^[32] pues es entonces cuando el espectador daría pruebas de su coherencia. Este modelo de actitud estética inextricablemente mezclado con el compromiso es, por ejemplo, el del *ecofeminismo* (por *ecological feminism*), de moda en Estados Unidos.^[33]

La cohesión, de los clásicos a Luc Besson

Las obras del cine clásico tienen en común con los hologramas que una vez rotos, sus trozos continúan reflejando la imagen primitiva en su totalidad. La cohesión es, por consiguiente, la capacidad de la obra para unir sus características formales a las exigencias de lo que ésta pretende decir, justificando la famosa fórmula de Victor Hugo según la cual la forma no sería otra cosa que *el fondo que remonta la superficie*. ¿Qué hace ese candelabro colocado sobre la mesa? ¿Por qué un *travelling* en este momento? A cada interrogación, la *buena película clásica* (como decimos el *buen perro* para decir el perro dócil) propone respuestas que están insertas en el interior de su economía narrativa, y no en el caso de un escéptico que se hace la pregunta *¿por qué no?*, o que se plantea meras justificaciones relativas a los avatares del rodaje.

Por ejemplo, el inicio del relato posee tradicionalmente una gran importancia. Los cineastas clásicos utilizan mil precauciones con el fin de introducirnos en el mundo diegético, tomando su impulso desde muy lejos, para asegurar nuestro lento tránsito al mundo ficticio, y haciéndonos caer del cielo por medio de una cámara que desciende (*The Big Knife*, Robert Aldrich, 1955), o llegar en tren a la ciudad en que se desarrollará la acción (*Carta a tres esposas* [Letter to Three Wives, John. L. Mankiewicz, 1950]). La elección de un primer acontecimiento en dichos casos hace funciones de anuncio, de marca, de manifiesto: muchas películas se inician con un detalle simbólico (*La regla del juego* muestra el hilo, en sentido propio y figurado, que enlaza a los personajes) o que tiene que ver con una máquina (*El hombre vestido de blanco* [The Man in the White Suit, Alexander Mackendrick, 1951] —se inicia con la puesta en ruta de una máquina, *Persona* [Persona, Ingmar Bergman, 1965]— es más directa, mostrando los carbones de un proyector de cine que se encienden: *Persona* no es una película que podamos situar precisamente dentro del dominio del cine clásico, pero gran cantidad de filmes retoman esta clase de figuras). Otros casos se resumen así: *El graduado* (The Graduate, Mike Nichols, 1967) se inicia con un plano de su protagonista transportado por el pasillo rodante de un vestíbulo de aeropuerto, portando una pancarta que reza «Do they match?»: «¿Van juntos?» es una interrogación que cubre los dos motores causales de la narración, es decir, la *love story* entre Ben y Mrs. Robinson (¿están bien hechos el uno para el otro?), y los estados de ánimo de Ben (¿soy como una maleta transportada en un pasillo rodante, un objeto sin voluntad que deja que le dicten su conducta, y, en caso contrario, qué hacer?).

Con mucha frecuencia, la película clásica se terminará noventa minutos después

tal y como comenzó. Este sistema clásico de las metáforas estilísticas, de los efectos indicadores, de las llamadas y de los bucles, puede leerse de manera ideológica: los críticos marxistas ven en él la promoción de un mundo lógico que, en realidad, no es el nuestro. Pero también podemos leer en este caso el deseo artesanal de lo finito, al mismo tiempo que la interiorización por parte de los cineastas hollywoodienses de por lo menos dos características perceptivo-cognitivas que proceden de universales humanos, la anticipación de los acontecimientos de manera que nos permita poder sobrevivir mucho más tiempo, y la propensión a detectar ciertos *patterns* de regularidad en el entorno debido a las oportunidades que tienen de señalarnos la presencia de congéneres. Hay una frase de Raoul Walsh que es de extraordinaria lucidez para un cognitivo: «No hay más que una forma de rodar una escena, y consiste en mostrar al público lo que va a ocurrir después».^[34]

Pero no hay por qué suponer que el realizador se contente simplemente con saber cómo hacer, pues le es más necesario todavía no hacerlo demasiado evidente. Esperamos de él que actúe como lo hace un niño, en el juego del escondite, que se oculta lo suficiente para que su compañero de juego no se sienta vejado descubriéndole enseguida, pero tampoco demasiado bien, so pena de acabar olvidado en algún rincón inaccesible, es decir, de acabar *fuera de juego*. La valoración crítica de expertos profesionales ha asumido la costumbre de precisar los signos de cohesión *disimulados*, accesibles únicamente a una mirada que se posa donde los demás no lo hacen, en ciertos rincones de la imagen o en ciertas capas de la banda de sonido en los que no se aventura el beocio, que ve la película por primera vez y que se deja acunar por los recursos más evidentes de la historia.

Pascal Quignard ha recordado que la palabra *metáfora*, cuando la vemos en Grecia en los camiones que pasan ante nosotros, «sigue queriendo decir, dos mil ochocientos años después de Homero, *mudanza*»:^[35] y todo sucede efectivamente como si el experto estuviera agradecido al enunciador por el hecho de que transporte el sentido, para hacerlo más ligero, en un rincón alejado de los datos de la pantalla. En Dekigokoro (1953), Ozu se las arregla, por ejemplo, para colocar o encuadrar luces de neón o discretos anuncios en los que se puede leer la palabra «new» (el segundo plano de la película muestra un neón donde se lee «New Japan»); estas letras debieron hacer felices a los expertos japoneses porque se hallan perdidas en medio de *kanjis*, mientras que en Occidente nos las hemos ingeniado para no abrir la boca ante un *truco* tan directo.^[36] Igual que las distancias geográficas, las distancias temporales influyen evidentemente en la lectura: el *cut* que une la desfloración de Lara a un primer plano de nieve manchada de sangre bolchevique (*El doctor Zhivago* [Zhivago, David Lean, 1965]), se nos presenta en nuestros días como escandalosamente pesado y obvio, igual que ocurre con la insistencia final, en la misma película, en la figura de la presa que retiene el agua sin conseguir impedir que pase totalmente, lo que

suponemos que debe sugerir hasta qué punto el régimen soviético es impotente para retener los *torrentes de amor* que arrastra consigo la joven generación.

Algunas obras, señaladas con toda razón como excepcionales, proponen construcciones vertiginosas de cohesión, en las que nada ha sido dejado al azar. Como muchas películas clásicas, *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder lo dice todo, se expone enteramente, y lo hace desde el primer plano, pero también tanto los objetos filmados como los movimientos que los describen poseen un papel metafórico propio que hay que interpretar. La panorámica que pasa de la acera al arroyo de la cuneta de la carretera describe el itinerario de Joe, simpático guionista provinciano que acabará por perder su dignidad convirtiéndose en gigoló —caerá en el arroyo—, antes de perder su vida (hay cosas que no se deben hacer, sobre todo en 1950, edad de oro de las lecciones de vida hollywoodiense y de toda clase de «ejercicios beneficiosos»). Encontramos el mismo cuidado del efecto de anuncio en el plano 8, cuando se produce la primera aparición del protagonista: Joe escribe a máquina mientras mantiene apretado un lápiz entre sus dientes, una forma de decir que escribir le impide comer (la literatura, gracias al concurso de circunstancias de las que tenemos buena constancia, conseguirá finalmente acabar con él). Pero Billy Wilder también se permite el lujo de realizar una metáfora estilística reflexiva: la cámara *se aleja* desde el primer plano, anunciando la estructura analéptica de la narración («volvamos, si ustedes lo desean, a seis meses antes»).

Esta manera de concebir la cohesión no pertenece a un pasado caduco. Primer ejemplo, firmado por un realizador de quien los *Cahiers du cinéma* dicen con razón que es uno de los últimos *artesanos* de Hollywood, Robert Zemeckis: *Náufrago* (*Cast Away*, 2000) comienza con una panorámica lateral siguiendo a una *pick-up* (camioneta) que corre por una carretera en campo raso. Pero la cámara va demasiado rápida, y el vehículo sale de campo, para volver a aparecer al final de la panorámica. ¿Cómo este plano «fallido» ha podido ser aceptado y tener el privilegio nada menos que de servir como arranque de una película? Pues muy sencillo, porque anuncia la trama narrativa, la historia de alguien que está ahí, que después sale de campo (años en una isla desierta), pero que finalmente acaba por volver. Segundo ejemplo, y ahora con un realizador y una película que no se suelen asociar en absoluto esta clase de procedimientos, siempre obvios y pesados a los ojos de los modernos y cualquier otro tipo de partidarios de la locura del momento y del avatar: *Carretera perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997) anuncia enseguida, de manera hartó clásica, la «verdadera naturaleza» de Fred, su protagonista (Bill Pullman). En el séptimo plano de la película, Fred atraviesa «dos veces» el encuadre, es decir, que su reflejo en un espejo y su verdadera silueta son captados por la cámara, pero el encuadre está cerrado de tal manera que no podemos saber quién es el reflejo (invertido) y quién es el verdadero Fred. Esta vacilación durará toda la película (¿Fred es un saxofonista

todo lo normal que podamos imaginar o el asesino de su mujer?), sobrepasando ampliamente la inversión para llegar hasta la diferencia radical (¿posee otro cuerpo?).

Todos estos ejemplos, es cierto, animan, como dice Jean Narboni, a provocar en el analista la *obsesión del querer decir*, es conveniente, por tanto, conservar en el espíritu la creencia de que muchas de las obras funcionan de otra manera, con mucha mayor gratuidad o poesía... Además, en muchas películas narrativas posmodernas, el análisis de la cohesión se convierte en un ejercicio totalmente *vano* hasta tal punto que tenemos la impresión de que todo vale, todos los sentidos posibles coexisten con absoluta tranquilidad, dispuestos para asumir la actitud multiculturalista y el hipersubjetivismo consumista. En la penúltima secuencia de *Holy Smoke* (Jane Campion, 1998), por ejemplo, el protagonista mata a la heroína de un puñetazo y el gesto está filmado en ralentí. Pues bien, nos encontramos, por otra parte, ante una película cuyo contenido revela cierta distancia irónica hacia el maqumismo y hacia otra serie de visiones patriarcales. ¿Por qué utilizar una figura típica del cine de la violencia y de la fuerza bruta?

Estudiemos otro callejón sin salida analítico, a propósito de *Amélie*. En el cine, Amélie adora ver lo que los otros espectadores no ven, como esa mosca que avanza de izquierda a derecha en un plano de *Jules et Jim* (François Truffaut, 1961). Sin embargo, la película empieza con una mosca aplastada; además, el plano está sumamente trabajado (retoque informático), de manera que ciertos «incidentes» típicos de la imagen-huella, como el de la mosca en la película de Truffaut, tienen muy pocas posibilidades de producirse. Tanto en lo referente a la economía narrativa como en lo que concierne al proceso de fabricación, el enunciador se libra pues a una especie de guerra contra la mosca, mientras que la protagonista, alrededor de la cual la película pretende sin embargo articularse, adora el carácter imprevisible de esos pequeños animales: ausencia de cohesión. Única salida, el *envío* tan querido por el régimen saussuriano: estamos en presencia de un guiño a *Men in Black*, (Hombres de negro, Barry Sonnenfeld, 1997) que se abre igualmente con un insecto aplastado. Terminemos con *Bailar en la oscuridad*: el cuidado por el montaje fluido en esta película es tal que todos los planos están montados a base de *raccords* en movimiento. Por ello el realizador se prohíbe a sí mismo usar el arma favorita de sus predecesores, que se interesaban por la cohesión: decir, haciendo terminar por un personaje B en el plano 2 un gesto comenzado por A en el plano 1, que *AyB se asemejan*... Mientras que en el caso de Lars Von Trier no importa qué personaje es susceptible de hallarse implicado en semejante combinación.

¿Qué debemos pensar de esto? En realidad, el instrumento de la cohesión es una herramienta de análisis forjada para (aunque también por) la película clásica: no viene a cuento utilizarla en ciertas obras posmodernas cuyos productores saben que están destinadas a insertarse en un flujo incesante de imágenes, y que no tienen que

hacer ostentación de las características de acabado simétrico de un clásico. Hace cincuenta años, la película estaba destinada a exhibirse exclusivamente en el cine, consumido como un espectáculo único con umbrales y límites bien señalados; pero, hoy en día, pasará por la televisión, volverá a ser estrenada en versión íntegra, los poseedores de DVD la contemplarán en el desorden de las secuencias, incluirán en esa versión los planos cortados del «cofreco recolector», circulará el *making of*, revolviendo y entremezclando las fronteras entre la diégesis y la realidad, una o dos canciones que utiliza serán difundidas en forma de videoclips incluyendo sus planos, los piratas de la red se intercambiarán sus momentos más espectaculares bajo cuerda, etc. La cohesión ya no tiene la misma utilidad «social». Y ésta es la razón por la cual probablemente su investigación no es en absoluto del gusto de los usuarios del IMDB.

Por otra parte, numerosas películas posmodernas contienen secuencias-clips que suspenden la narración y hacen caduca la utilización de la cohesión con fines evaluativos. No, como pensaban Adorno y Horkheimer, argumentando a propósito de la velocidad de la sucesión de los planos, que esos momentos «impiden pensar» (Noël Carroll está en contra, con razón, de este argumento, recordando que la música va igual de rápida);^[37] esas películas *sobreinvierten* más bien el *juicio de beneplácito o de consentimiento*, encadenando figuras sinestésicas. Por ejemplo, una escena del inicio de *Juana de Arco* (The Messenger: The Story of Joan of Arc, 1999), de Luc Besson, se propone menos *mostrar* la simple alegría de estar en el mundo, que experimenta la protagonista siendo una niña, que *hacerla sentir directamente* al espectador mediante una estrategia de vértigo. Dieciséis planos seguidos se encadenan mediante *raccords* en movimiento sin que se pronuncie ninguna palabra; la niña Juana de Arco corre locamente por el campo en Cinemascope, nimbada por el sol, al tiempo que una orquesta sinfónica desarrolla una melodía neo-romántica a base de acordes perfectos.

1. *Travelling* + *zoom* hacia adelante; Juana se abre paso corriendo a través de un rebaño de corderos;
2. *travelling* lateral: atraviesa corriendo un campo de amapolas;
3. *travelling* de aproximación: atraviesa un campo de colza;
4. *travelling* de retroceso: atraviesa un campo de trigo;
5. contracampo de 180°, continuando en el trigal, y entonces es recogida por un *travelling* de aproximación;
6. panorámica descendente: corre cuesta abajo por una pendiente llena de hierba crecida;
7. breve plano fijo (pero inestable) recogiendo un instante de vacilación;
8. contracampo de 180°, en este caso en *travelling* de retroceso: acaba por descender la pendiente;
- 9 y 10, panorámicas: llega a un arroyuelo bordeado de árboles;
11. *travelling* hacia adelante: sigue la ola clara del arroyuelo;
12. contracampo de 180°, con *travelling* hacia atrás, continuando con los pies en el agua;
13. + 14., y luego 15.+ 16. doble pareja de *travelling* lateral + *tavelling* hacia adelante: se echa a rodar en las altas

hierbas.

Resulta *imposible*, para un espectador que goce de todas sus facultades, resistirse ante la euforia que desprende esta escena, especialmente en una sala en la que la orquesta alcanzará los 105 decibelios y en la que los estupendos colores se desplegarán sobre un número de metros cuadrados de pantalla suficientes para cubrir toda la dimensión del campo visual. Para decirlo de forma cognitiva, los datos luminosos están ahí organizados de tal manera que son capaces de solicitar preferentemente la visión AO (*action oriented*), desencadenando la emisión de péptidos neuromoduladores que preparan al espectador para realizar él mismo la acción que, en realidad, se contenta con contemplar: es, por tanto, una escena que tiene todas las posibilidades de provocar *movimientos residuales* (nosotros también sentimos ganas de retozar en los campos). La música seduce igualmente los automatismos perceptivos que nos conducen, los acordes perfectos (subrayados por una mezcla que favorece la sección de los contrabajos), despertando naturalmente en nosotros un sentimiento de bienestar, y en una sala adaptada con Dolby surround, acariciando directamente nuestra envoltura corporal. Además, asociar los *raccords* en movimiento con un *raccord*-objeto sistemático y en varias ocasiones con algunas elipsis, nos devuelve al *pensamiento mágico* de la infancia: soñar que se puede pasar de un lugar a otro sin continuidad lógica, de los campos rojos a los campos amarillos. En cuanto a los numerosos contracampos realizados en 180°, sugieren que estamos abandonando las reglas demasiado estrictas de reparto entre el mundo diegético y la realidad extradiegética,^[38] señalando así de nuevo nuestra preferencia pregonada por el *play* de la infancia opuesto al *game*, lleno de reglas que recuerdan demasiado el mundo de los adultos (para utilizar una dicotomía del psicólogo Donald Winnicott).

He ahí, por tanto, una escena en la que el cuerpo interpreta su papel de instrumento de medida; ello no significa, sin embargo, que el parámetro de la cohesión haya que pasarlo por la escotilla, ni que el juicio de beneplácito o de consentimiento deba sufrir la misma suerte: en nuestro caso, somos partidarios de una *coexistencia* de los instrumentos de evaluación.

Hemos pasado revista a los seis criterios prometidos, pero acabaríamos por resultar excesivamente fregeanos si nos detuviéramos aquí otorgando así al lenguaje el poder suficiente para fijar la aguja en lo *bueno* o en lo *no bueno*, sea cual sea la situación sociohistórica en la que esté pronunciado el juicio. Sin llegar al exceso contrario de los juegos de palabras que radicalmente no ejercen ningún efecto sobre el mundo, no será malo, en este estadio al que hemos llegado, que nos interroguemos sobre el vínculo existente entre el *poder* de los criterios de evaluación y la situación del lenguaje allí donde se supone que deben ser ejercidos.

5. Las condiciones reales de enunciación del juicio del gusto

Todo el mundo o casi todo el mundo ha tenido la experiencia de no haber expresado finalmente su opinión porque en esa velada concreta los comensales eran simpáticos y porque, a fe nuestra, a todos ellos les había gustado esa película que nosotros consideramos como un mortificante castigo, pues tanto mejor, esa noche no teníamos ganas de sentirnos excluidos, mejor que habláramos de otra cosa...

Este lastre no deja de ejercer su carga también sobre el experto profesional: es difícil, dice Godard, «ir a tomar un café con alguien cuando, por la tarde, tenemos que escribir que ha realizado una película idiota».^[1] Estos dos ejemplos triviales sirven de ilustración para determinar la importancia de las *condiciones de enunciación del juicio*. Si el gusto puro es un mito, una historia, un Gran Relato, ya no tenemos que hacer más que mirar a *quién* habla, *desde qué posición* y *por qué* lo hace. Detrás de *las* clasificaciones artísticas, dice Pierre Bourdieu, se perfila siempre, más o menos oculta, la clasificación que sitúa a los dominantes delante de los dominados. La reticencia a nombrar los criterios de evaluación es, desde este punto de vista, un medio de mantener una *cultura de clase* que permite a menudo pasar de una dominación simbólica a una opresión económica. Juegos de poder, de intereses particulares, *lobbying* disimulado bajo adornos o atributos críticos, amores interesados, preferencias corporativas ocultas bajo pretensiones científicas de decir la *verdad*, tal es el triste cuadro que se ofrece a la contemplación, si abordamos en situación, de forma pragmática, los enunciados del gusto.

De esta manera el debate que, basado en los artículos polémicos de Jean Clair y de Jean Baudrillard, atravesó profundamente el medio francés del arte contemporáneo a finales de la década de los años noventa, dio origen con excesiva frecuencia más a procesos de intenciones que a debates razonados. ¿Con qué derecho, desde qué lugar habla usted?, ¿qué le autoriza a decir...? Las diferentes formulaciones de estas preguntas han terminado por ocupar todo el terreno, dejando en la oscuridad una vez más el tabú de los criterios de evaluación. Hemos visto florecer mucha ofuscación, mucha ironía y mucha seguridad en sí mismos; nos hemos *entre-glosado*, como diría

Montaigne, y, es evidente que con demasiada frecuencia nos hemos negado a discutir los argumentos propuestos. Esta energía hubiera podido ser utilizada para explicar en virtud de *qué* tal actor del mercado del arte distingue lo que es bueno de lo que no lo es en lugar de *dispensar* a los polemizadores del hecho de que abordaran *racionalmente* la cuestión de los criterios. Tal racionalidad no sería entendida de otra manera que como un punto de vista más, un punto de vista como los demás; el relativismo nos dice lo siguiente: como todas las obras valen por ellas mismas (puesto que son todas *buenas para* un grupo), todas las teorías valen (puesto que son todas *buenas para* un grupo). Para los relativistas, todas las teorías sólo son historias, relatos, puntos de vista, las armas disfrazadas de las que se sirven ciertas comunidades con las que intentan imponer su credo, el universo es una visión del espíritu y la mecánica cuántica flota al mismo nivel que *Star Wars: Episodio 1 - La amenaza fantasma* (Stars Wars: episode 1, George Lucas, 1999).

Mantener esta posición radicalmente relativista tiene como primera consecuencia colocar ciertas disciplinas por encima de las otras: si todo el mundo cuenta historias (en general, para tener éxito en la vida o, sencillamente, para ser *reconocido*), la sociología (puesto que ha sido concebida para observar racionalmente las actuaciones y las maniobras de los agentes sociales) sería también susceptible de sobrenadar sola fuera del pantano. Segunda consecuencia, si todos los puntos de vista valen por sí mismos, no queda más que considerar (además de los intereses de los que los emiten) que el espectáculo cambiante y colorido de su circulación, y con él la ciencia y el lenguaje, acaban por constituir un *mundo bis* inmaterial que no cuenta entonces con ninguna posibilidad de modificar lo real. Y aquí encontramos la razón por la cual el relativismo está tan perfectamente de acuerdo con los sistemas políticos establecidos en el poder y con el espectáculo de la circulación de bienes.^[2] Jacques Bouveresse lo comprendió muy bien, cuando declaró: «El suplemento de conocimientos que adquirimos gracias al trabajo de gente como Pierre Bourdieu desgraciadamente puede ser muy bien utilizado simplemente por el modo partidario de la interiorización cínica. Toda explicación puede convertirse con absoluta rapidez en una excusa: las gentes continúan actuando como antes, pero sabiéndolo».^[3]

El presente capítulo tiene como objetivo tener en cuenta los argumentos relativistas, pero no tomándolos como dinero contante y sonante. Tampoco está concebido para militar bajo la bandera optimistamente positivista del campo adverso. Sencillamente, vamos a tratar de las *condiciones reales* de la proliferación de nuestras opiniones sobre las películas.

ESTAR INTERESADOS EN CONSIDERAR BUENO

Puesto que *clasificar clasifica*, el beneficio que esperamos obtener de una publicidad hecha a nuestro propio gusto a veces puede desviar de sentido, si nos piden que enunciemos lo que preferimos, la naturaleza de nuestra respuesta. En el torbellino de las afinidades electivas y de las faltas del gusto, parece difícil, en ocasiones, no dejar que se desarrolle, insensiblemente, un hiato entre las preferencias sentidas, *incorporadas*, y los gustos declarados, públicamente reivindicados, *anunciados*. A fuerza de componer un personaje o de mentir, hablando de los casos extremos de *ajuste* a las coacciones de la vida social, podemos incluso encontrarnos con películas que acaban por gustarnos sinceramente a fuerza de practicar este método de autosugestión de Coué que no dice su nombre y disimula intereses, presiones, obligaciones.

Sin llegar tan lejos en este terreno como lo hizo Kant, se admite comúnmente que sostener la idea de un interés personal invalida el juicio estético. Ahora bien, tal interés existe *siempre*: en el dominio de las ciencias humanas (consideramos que esto resulta más difícil en el de las matemáticas), el que escribe *siempre* es sospechoso de plegar sus razonamientos a su voluntad de dar una buena imagen de sí mismo —ya se trate de un crítico o de un universitario, o de que escriba o no en primera persona—, aunque no sea nada más que en el caso en que se limite a intentar utilizar frases agradables, o simplemente por el hecho de que pretenda publicar esas frases. En un estadio superior de cálculo, puesto que puede revelarse socialmente «rentable» ver una película y sostener cierto discurso sobre ella, podemos también estar tentados de cambiar nuestra evaluación bajo la influencia del pensamiento de los beneficios que nos ha aportado o que se supone que puede aportarnos. Ésta es la cuestión de la sinceridad. El crítico puede ser sospechoso de *legitimar* su existencia, su profesión de mediador-aclarador (y la existencia del soporte en el cual se expresa), cuando defiende una obra tan difícil de comprender, de gustar o sencillamente de ver que sin su intervención y sin la de su periódico resultaría imposible hacerlo. Pero cualquier otro trabajo analítico puede leerse de esta misma forma: la presente obra también puede aparecer como una tentativa de *legitimación interesada* de la existencia de otro cuerpo de «mediador de obras» distinto al de los críticos profesionales.

Cuanto más prestigioso es el objeto, más tentador se hace reprochar al crítico intentar «apropiarse de una parte del valor distintivo», como dice Pierre Bourdieu, de la película que él comenta. La idea cínica que Jean Patrick Manchette tenía de la profesión de crítico va en ese mismo sentido: «Es una ilusión creer que puede existir algo como películas meritorias», escribía, «lo que existe son películas que tienen (o parecen tener) intereses en común con sus apologistas».^[4] Serge Kaganski, tal y como lo explica en *Les Inrockuptibles*, ha debido sufrir ataques de esta índole cuando se produjo la polémica sobre *Amélie* (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001), y algunos lectores le reprocharon hacerse publicidad a costa de

la película.

En la cuestión de la enunciación del juicio del gusto, no basta con tener en cuenta la noción del interés. No todo consiste en contestar el cuestionario sobre la película de cabecera, en escribir «*El viento* (The Wind, 1928), de Victor Sjöström», además es necesario jurar, en una perspectiva kantiana, no tener ningún interés en elegir, o, en caso de no jurarlo, darlo a entender. Distinguirse^[5] implica dar la impresión de que hemos sido *libres* para escoger *El viento*. Los tramposos son rápidamente desenmascarados. Manipular a otro haciendo ostentación de unas opiniones, sinceras o no, pero de las que esperamos, conscientemente o no, que nos aportarán algunos beneficios, implica un conocimiento social que no siempre poseemos. No olvidemos que todo receptor, frente a nosotros, se conduce, poco más o menos, como un experto en seguros que intenta encontrar qué interés directo pudiera tener el declarante para falsificar lo que dice.

El margen de maniobra, para quien es capaz de cambiar de gusto de acuerdo con las circunstancias, no es muy grande: es necesario contar con el efecto de *asignación estatutaria*, descrito por Pierre Bourdieu, que empuja al detentador de cierta posición social o de cierto capital escolar al deber de *proferir* ciertos juicios y de *preferir* ciertas obras. Los relativistas más radicales han sobrestimado este efecto; piensan que todo locutor no hace otra cosa que reflejar el *habitus* del medio ambiente del que ha surgido, sea cual sea el discurso que intente sostener. En estas condiciones, por más que intente quedarme sin aliento a lo largo de estas páginas alineando tanto los hechos menos discutibles como las fantasías más locas, no hago sino ilustrar el punto de vista de mi sexo, del color de mi piel y de mis inclinaciones sexuales. Desde esta óptica, las personas que hablan de una película están condenadas a hablar *de su lugar*, lugar que no han escogido, y de esta manera las características que tienen en cuenta los relativistas son preferentemente aquellas que nos son dadas en el nacimiento. Por mi parte, yo no estoy de acuerdo con dicho modelo, pero, sobre todo, en el ámbito de mi trabajo. No conozco ninguna prueba *a priori* de que un discurso crítico esté corrompido por la pertenencia a un grupo y por el interés que tiene en propagar sus valores; yo únicamente conozco pruebas *a posteriori*, que se extraen, que se iluminan, y con las cuales se *denuncia* que la persona no ha dado pruebas de mucho carácter científico escribiendo: eso es todo.

Un relativista que consultara al azar algunos libros universitarios de ciencias humanas podría, sin embargo, mostrar un gran júbilo con tal de que contentarse simplemente con mirar las bibliografías propuestas al final de dichas obras, y que quede claro que yo tampoco me excluyo a mí mismo de dicha experiencia. Muy frecuentemente, la medida científica, geográfica y temporal de las obras citadas, así como las lenguas en que han sido redactadas, aparecen *limitadas*; muchos títulos citados señalan un único campo y una sola lengua, lo que no puede hacer más que

aportar agua al molino relativista. Pierre Bourdieu no tuvo que esforzarse mucho en sus *Meditaciones pascalianas*, para mostrar este límite en el celeberrimo pasaje de *El Ser y la Nada* en que Sartre quiere ponerse en el lugar del mozo de café mientras que en verdad no hace otra cosa que transponer lo que no es en él más que su costumbre o hábito. Esos libros que se citan unos a los otros, basados en el modelo de la imaginería posmoderna en la que las imágenes se citan las unas a las otras, dan la impresión de una *circularidad* saussurianamente *cortada del mundo*. En el campo de los escritos sobre la imagen, que es el único que yo conozco poco más o menos (especialmente en francés y en inglés), se encuentra el mismo número de obras inmanentistas en las que el espectador (siempre el espectador) no tiene cuerpo, no llora, no ejerce su oficio.

Recuerdo una situación reciente en la que, llegando con tales hábitos de pensamiento, pensando en el pro y en el contra de las actitudes relativista e inmanentista, me encontré literalmente, a mi vez, *vuelto a situar en mi lugar*, el de teórico. Interrogaba a unos científicos a propósito de las imágenes de síntesis. En el curso de la entrevista, de pronto me vino algo divertido a la mente ante lo que por su parte aparentaba ser una *creencia en las imágenes* (una creencia fregeniana, baziniana, por lo tanto, una especie de concesión posromántica, pensaba yo). Un informático contestó de la siguiente manera: si la imagen que yo suministro al arquitecto es falsa, el edificio se agrieta, se viene abajo sobre sus ocupantes; si la imagen que suministro al cirujano es falsa, el paciente pierde la vida. No estamos ante un punto de vista relativo, cuando tratamos de estos cuerpos muertos, de estas moléculas orgánicas que se hacen inertes; la cuestión no radica efectivamente en creer en ello o no.

Cada uno en su lugar

La relativización desconfiada del discurso no es un efecto de moda absolutamente posmoderno, sino, muy al contrario, un comportamiento natural, que la psicología evolucionista ha señalado y teorizado desde hace mucho tiempo. La vida es un proceso de neogentropía, es decir, un sistema que se autoalimenta, al contrario, por ejemplo, de una peonza que termina siempre por detenerse. Para triunfar de la entropía, conviene producir un poco más de energía de la que es necesaria para luchar contra las limitaciones e impedimentos, pues de lo contrario solamente se consigue asegurar el equilibrio, no avanzar hacia adelante. Ciertos investigadores en psicología aplican este esquema al conjunto de los intercambios humanos, incluidos los que están relacionados con el «campo de batalla del consentimiento» (*the battlefield of*

consent). El éxito social, como explican los autores de *The Adapted Mind*, pasa por el éxito en las relaciones de reciprocidad, consiguiendo un poco más de lo que se da, pero, ahora bien, obtener ese plus requiere cierta capacidad de engañar al otro... Georges Perec ya había dicho exactamente lo mismo (sin necesidad de recurrir a la psicología evolucionista) en *Papiers collés 2*: «Para que los otros tengan confianza en nosotros, es necesario, en primer lugar, que nos hallamos dejado robar por ellos sin decir nada».

De esta manera la *viabilidad* (en sentido propio) del sistema exige un leve engaño en la mercancía. La película siempre está, por consiguiente, bajo sospecha —sobre todo, por medio de los carteles, del *tráiler* y de la campaña publicitaria de su lanzamiento— de dar menos que la suma de dinero que es necesario dar para verla. La publicación donde aparece la crítica, igualmente, está bajo sospecha de mantener intereses en un sentido o en el otro, lo cual explicaría su actitud elogiosa o agresiva frente a una película determinada. Hay una duda permanente. Pagar los cigarrillos de los productores o las vacaciones de los críticos de moda no es algo muy tentador, y la prudencia es entonces admisible. La sensación de *haber sido engañado* al salir de una sala de cine o, peor, marchándose antes de que acabe la película, es algo que todo el mundo conoce y que nadie desea experimentar demasiado a menudo. A veces se halla compensado por el beneficio simbólico, y así el espectador que se ha aburrido a muerte puede servirse de esta experiencia como de un billete para entrar en la tribu a la que iba dirigida la *película que tocaba ver esa semana*, pero el beneficio de retorno se halla raramente a la altura de la situación.

Todo enunciador profesional sufre las presiones relacionadas con el hecho de conservar su lugar o de mejorarlo. El crítico no busca, sin correr ciertos riesgos, el hecho de disgustar a sus lectores, y siempre puede esperar convertirse en escritor, realizador o jefe de servicio cultural, en el caso de que prefiera esas actividades a la suya. El prejuicio más corriente en la materia, que transmitió François Truffaut en 1955 en su diatriba contra la crítica de cine (diatriba que prepara el terreno para pasar a la acción, es decir, para la voluntad de pasar al otro lado de la cámara), consiste en pensar en el crítico como en alguien que no ha conseguido convertirse en cineasta («El crítico se define por su ausencia de imaginación, pues de otra manera haría películas en lugar de discutir las»). Volvemos a encontrar este prejuicio en Jean-Luc Godard casi medio siglo después, «un poco triste» de ver lo que los críticos han escrito a propósito de *Histoire(s) du cinéma* (1989): «El autor ha querido decir esto o lo otro... ¡Magnífico! ¡Estupendo!» [...] cuando hubiera preferido que le dijeran: “No es ésa la imagen que hubiera sido necesaria poner en ese lugar”». ^[6] Godard se adapta evidentemente al juicio kantiano (no son estos adjetivos calificativos que imponen así, sin que se pueda demostrar lógicamente lo bien fundado de su empleo, los que le entristecen); se adapta también al fantasma del *intentio auctoris* (que

supone que el objeto de la crítica es explicar al beocio lo que el autor ha querido decir); lo que le entristece es constatar que faltan críticos con hábitos de cineasta fracasado. Podemos imaginarnos, sin embargo, hasta qué punto sería ridículo que un periodista dijera a un cineasta tan célebre, sin que necesitara cambiar de oficio y realizar sus propias imágenes, la forma en que hubiera sido preferible proceder... Haciéndonos creer que cualquier otro que no fuera él puede saber qué imagen hay que poner, Godard da a entender que las *Histoire(s) du cinéma* constituyen una empresa científica o artesanal, es decir, una empresa regida por un conjunto de códigos que conforman el objeto de un consenso. Confirma, por otra parte, la preocupación científica del proyecto: su película es «un comentario de historiador y un poco de cineasta también». Pero ¿qué historiador debidamente competente reconocería un trabajo metódico en esas *Histoire(s) du cinéma*? Nadie piensa en poner en duda la extraordinaria potencia visionaria y artística de la empresa, pero ser considerado solemnemente, en Francia, como historiador, por ejemplo, por la sección de Historia del Consejo Nacional de Universidades, requiere que se presenten unos trabajos que obedezcan a una lógica particular, y donde el examinador pueda efectivamente decir si algo cojea y lo que hubiera sido necesario poner en su lugar. Jean-Luc Godard parece olvidar con qué condescendencia, sin embargo, puso en otro momento en su lugar a un fabricante de cámaras que se hacía pasar por artista.^[7]

Desde mediados de los años cincuenta, los críticos de *Cahiers du cinéma*, en proceso de convertirse a su vez en cineastas para formar la Nouvelle Vague, prepararon el terreno para su forma de hacer películas aclarando a sus lectores todo aquello que ellos concebían como los *buenos elementos* de las películas de los otros, con la intención de someter más adelante a la apreciación de esos lectores convertidos en espectadores aquellas películas que estarían únicamente compuestas por las buenas cosas que a ellos les gustaban.^[8] Así que, a medida que pasaban al otro lado de la cámara, sus reseñas y críticas iban perdiendo retroactivamente en fiabilidad, en «objetividad». El célebre artículo de Jacques Rivette sobre *Kapò* (*Kapò*, Gillo Pontecorvo, 1960), titulado «De l'abjection», se cierra así con una diatriba contra el oficio de crítico, donde queda escrito que únicamente los propios artistas son capaces de decir la verdad sobre los propios artistas: «Y como Cézanne, frente a todos los periodistas y cronistas, fue poco a poco impuesto por los pintores, así los cineastas imponen a la historia a Murnau o Mizoguchi».^[9] Pues bien, en el momento en que escribió aquel artículo, Jacques Rivette había realizado ya *París nous appartient* (1958).

Podemos seguir observando esta actitud en el número fuera de serie de *Cahiers du cinéma* dedicado a «Nuestros DVD» ya citado, Serge Toubiana, que ha sido durante años el redactor jefe de la revista y en la que ha trabajado durante veinticinco años, declara: «Cuando Chabrol comenta su película, yo no sé qué podríamos

encontrar más interesante como discurso que lo que él nos dice».

Todos los críticos y universitarios, ¿deben cambiar de profesión frente a un terror teórico semejante? ¿Todos los espectadores han de arrodillarse ante el Verbo del Maestro? No: en este caso Serge Toubiana es entrevistado en calidad de *editor* de los DVD de Claude Chabrol, lo que hace que su juicio quede seriamente invalidado; y, en cuanto a mi caso, me siento contento, pues no tengo intención de cambiar de profesión.

Pero ningún discurso escapa a la sospecha de interés, ni siquiera el discurso sobre la sospecha de interés. Bourdieu había observado ya, en ese mismo sentido, el aspecto *autodestructor* de su propio trabajo, cuando en un momento se dedica a hacer comentarios sobre la producción de conocimientos por parte de los intelectuales... Después de todo, es agradable intervenir en algunos coloquios que se celebran en el otro extremo del mundo o ser solicitado por ciertos editores para escribir libros, y sobre el más imparcial de los sabios, por muy alto que se halle en su torre de marfil, siempre se puede decir malévolamente que escribe lo que escribe para venderse, tanto si sus beneficios son directos (número de ejemplares vendidos) como indirectos (promociones, invitaciones; todo cuanto hace disfrutar a los lectores de David Lodge).

DEL TERROR

La verdad —la verdad sobre el valor de una película, por ejemplo— a veces es *producto* de una lucha, es decir, de un compromiso entre las opiniones en presencia o, dicho más sencillamente, la opinión del vencedor. Y si todos los puntos de vista son válidos, si los criterios objetivos son una quimera, la fuerza, la seguridad en sí mismo, el poder, esos siguen siendo los argumentos válidos. El relativismo conduce directamente a la *violencia*, al *terror*. Imaginemos una situación en la cual « $3 + 3 = 5$ » esté afectado por el mismo valor de verdad que « $3 + 3 = 6$ ». Si el grupo, el *lobby*, la asociación de pensadores que se adhiere a la primera proposición, posee más poder que el segundo —si sus miembros hablan todos los días en la televisión, están encargados de misiones oficiales, dirigen revistas de gran tirada—, el relativismo le concederá su bendición para reinar, para hacer que incluso se enseñen esos preceptos a los niños en las escuelas. El grupo adverso, aunque contara con una regla inmanente para conseguir la victoria, no ha tenido *ocasión de hablar*, ocasión de explicar la regla, ocasión de dar un ejemplo práctico, el lugar para demostrarla. En su caso, habrá sido sometido, tal vez, al *terror*.

«Se entiende por terror la eficiencia obtenida por la eliminación o por la amenaza de eliminación de un compañero fuera del juego lingüístico que se jugaba con él.

Acabará por callarse o dará su asentimiento, no porque sea refutado, sino porque se le amenazará con privarlo de intervenir en el juego (hay muchas clases de privaciones)». [10]

Para ilustrar esta magistral definición de Jean-François Lyotard, he aquí este testimonio de la cineasta Laetitia Masson sobre sus estudios: «Entre los estudiantes de la FMIS hay una especie de *presión* moral: si a uno no le gusta esto o aquello, *uno no es nada*». [11]

Y ahora, un ejemplo *público* de esta presión: «La ineludible revista *Trafic* publica esta temporada un número todavía más ineludible que de costumbre, puesto que ¡está enteramente consagrado a Hitchcock y Lang! O sea, caviar y *foie gras*, platino y diamante, champán de primera y caldos de gran reserva». [12]

Ineludible es una de las palabras maestras del terror; ¿qué pasa con el lector que *elude* a pesar de todo? ¿Quién no lee *Trafic* y encuentra su caviar cinefílico en otras obras que no son las de los autores preferidos de los *Cahiers du cinéma*? Muy sencillo, está excluido. Si hubiera leído esta frase a los veinte años, me hubiera precipitado a salir a comprar *Trafic*; pues, en caso contrario, hubiera temido *ser expulsado del juego*, como Laetitia Masson, citada más arriba. Las prescripciones estéticas no demostradas, sempiternamente enunciadas con el impresionante tono de la suprema evidencia, cuando emanan de publicaciones que para nosotros tienen, por otra parte, un gran interés, porque con frecuencia nos hemos reconocido en todo aquello que decían, abre la puerta al *odio hacia uno mismo*, tal y como lo sentía Ginny en la escena de *Como un torrente* (*Some Came Running*, Vincente Minnelli, 1959), transcrita en el primer capítulo. Cuando Dave la somete al fuego cruzado de sus preguntas, y también de sus suposiciones, «You make me feel myself a terrible failure», confiesa Ginny: un terrible sentimiento de fracaso le asalta. El terror crítico no es otra cosa que la ideología del gusto natural vista bajo otra iluminación. Como el lector de una revista prestigiosa o el estudiante tímido frente al profesor bien plantado en su estrado, Ginny *no se atreve* a contestar ni a discutir porque no se siente competente, o no puede contestar porque los medios de comunicación de dicho terror (juegos de lenguaje y espacio de expresión) casi nunca pueden pedirse prestados en sentido inverso. En el siguiente pasaje biográfico de Julien Gracq, vemos perfectamente cómo el juicio pasa de ser subjetivista a serlo objetivista a medida que el individuo gana en edad y en peso simbólico en el espacio público. «Con la edad que avanza se va creando una falla que separa brutalmente, a medida que se van produciendo las lecturas, las obras de calidad de todas las otras; una claridad decisiva del juicio pone fin a toda instancia de llamada; a los veinte años, por el contrario, a todo a lo largo de una escala de valores hechos de barrotes estrechos, mis preferencias de lectura trepaban o descendían de un año al otro como cotizaciones de bolsa». [13]

Del subjetivismo («mis preferencias de lectura») al objetivismo («las obras de calidad»), el deslizamiento es sutil; ahora bien, entre ambos no hay más que el tiempo y la notoriedad, es decir, confianza en sí mismo («la claridad decisiva del juicio»). Llegados a este punto, el sujeto puede transformarse en guía, en faro, en *conductor*. Si, en la tribu primitiva, el brujo es el intermediario entre los dioses y los hombres, y, si más tarde, la concepción romántica reemplaza al brujo por el artista (es él, el poeta, el músico, quien sirve de intermediario), el último avatar de estas cohortes de mediadores es en efecto el conductor entre la obra y el público. Jean Paulhan, en 1941 (él había circunscrito el terror cuarenta años antes de que lo hiciera Lyotard), colocó, como exergo de un capítulo de *La Terreur dans les lettres*, un proverbio de Han Yu, escrito en el año 815, cuya sutileza da la exacta medida de la importancia del conductor. «Tan pronto como en el mundo existen conocedores de caballos, vemos aparecer corredores notables. Y es que siempre han existido tales corredores, pero los conocedores son muy escasos».

Resultaría tentador transponer esta fórmula al cine, pero nos guardaremos de hacerlo: así como el caballo es capaz de correr *solo* a toda velocidad, para existir, una película tiene necesidad de ser animada por una conciencia. Los conductores de toda calaña subestiman, lo cual es típicamente terrorista, el hecho de que la obra es una co-construcción, y que algunos días el espectador indulgente, cooperativo o particularmente delicado, puede extraer algún beneplácito de poco más o menos no importa qué: tal como canta Dean Martin en *Cómicos en París* (*Artists and Models*, Frank Tashlin, 1955): «The happiness you find, is all a state of mind» («Toda la felicidad que sienten no es otra cosa que una manera de ver»). Conocemos a esos cinéfilos que se construyen *su* película, muchas veces con desprecio de lo que se encuentra efectivamente expresado en la pantalla, sobre todo si lo es para construirse posteriormente un panteón personal: «El cine no está hecho de otra cosa que de recuerdos, y son éstos los que tienen siempre razón en contra de los revisionistas de un “arte” que no lo es, y que comprenda quien pueda [...] Los ojos azules de Wyatt Earp y de sus dos hermanos en *Wichita* (*Wichita*, Jacques Tourneur, 1955) no cambiarán de color aunque diez mil Bertrand Tavernier demuestren que son grises, verdes o azul-blanco-rojo. Si los he visto azules hace treinta o cuarenta años, para mí continuarán siendo azules. Las cosas son simplemente de esta manera. No hay nada que discutir».^[14]

En este caso, estamos ante el fenómeno que Stendhal llama *cristalización*: igual que el ramo que lanzamos a la minas de sal se cubre al cabo de varios meses de «diamantes esplendorosos», convirtiéndolo en algo irreconocible, la película que nos gustó hace tiempo —sobre todo, si no la hemos vuelto a ver— acaba por poseer colores, sonidos y atributos que su admirador añade. Por poco que nos haya hecho descubrir alguna cosa importante, o que nos hayamos enamorado de uno de sus

actores o de una de sus actrices, el pliegue se ha cerrado definitivamente, como sucede con la *biblioteca inconfesable* que Georges Perec expone en *Papiers collés 2* («Determinado poema, leído, cuando éramos jóvenes, en un granero, en el campo, es inolvidable. Que sea bueno o malo, es otra cuestión... Y es que el amor se halla más allá de toda clasificación humana»). Sin embargo, algunas cristalizaciones son más capaces de asumir un carácter universal, como aparece en la teoría proustiana del óptico, según la cual éste consigue *hacernos ver* lo que se ocultaba a nuestra vista. ¿Qué quedaría de las películas de Albert Lamorisse en el corazón de los cinéfilos franceses, sin el talento de André Bazin para enriquecerlas?

El conductor, el crítico o el universitario, cada uno de ellos justifica de esta forma su existencia en el seno de la comunidad: no sólo los miembros de la tribu pagan su tributo para que uno de ellos haga de artista, mientras que los demás se dedican a un trabajo agotador, repetitivo y poco gratificante, sino que también aportan su tributo para pagar a quien les explicará cómo gozar, el fin de semana, de las obras del primero... Existe ahí otra forma de interés que puede hacer que se despliegue la duda sobre la validez de un discurso estético: el experto elogia una obra de la que es capaz de percibir su riqueza debido a que su modo de vida (o el tiempo pasado en deleitarse de forma gratuita y kantiana ha sido superior del que disponen los otros) le ha permitido acumular un saber-decir inaccesible al beocio. Toda obra metadiscursiva y crítica —un Godard tardío, por ejemplo—, desde este punto de vista, posee algo de superior a todo lo demás, y es que ésta *permite ejercer* la profesión de *aclarador*, *iluminador*, profesión que está, por otra parte, en vías de desaparición; ya nadie, fuera de la institución escolar, se arriesga a «explicar» las obras. En cuanto a exponer los criterios y los instrumentos para que el público pueda llegar a hacerlo por sí mismo, más vale cambiar de profesión: ante quien tiene sed, el conductor tiende cada vez con mayor frecuencia a dar el vaso de agua en lugar de explicar la forma en que se cava el pozo. La necesidad de *big men* está, por otra parte, tan profundamente arraigada en nosotros que un gran número de medios de comunicación, en lugar de emplear críticos de cine profesionales para «conducir» quien debería hacerlo, prefieren que en su lugar hablen de cine ciertas celebridades.^[15]

Un último interés que engendra una forma discreta de terror es el que consiste en promover obras que adulan o sencillamente describan un estilo de vida que precisamente es el del crítico. El ejemplo más famoso es literario: *En busca del tiempo perdido*, que constituye en ciertos aspectos un monumento a la gloria del acto de escribir,^[16] y que ha sido elevado a las máximas alturas literarias por algunas personas, críticos o escritores que han hecho de ello su profesión de fe, o simplemente su profesión. Yo no procedo de un ambiente en el que uno se pasa los días rehaciendo el mundo en los cafés del distrito sexto de París, y siempre me han dejado asombrado todas esas películas que gozan de gran éxito crítico, en las que

vemos a los personajes discutir ante un café exprés a la hora en que los demás trabajan (*La Maman et la putain* [Jean Eustache, 1972], *Masculin féminin* [Jean-Luc Godard, 1965], *Comment je me suis disputé* [Arnaud Desplechin, 1996], etc.); cualquiera que sea la profesión ficticia ejercida por sus personajes, el lugar en el que la acción se desarrolla, una gran cantidad de películas de Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Arnaud Desplechin y de algunos otros me han producido casi siempre el efecto de ser verdaderos retratos de una manera de comportarse y de hablar que yo creía, con razón o sin ella, que era la misma manera de comportarse y de hablar de los críticos que los elevaban al pináculo del arte.

Cuando leo, escrito por la pluma de Julia Kristeva, que hay en *Amélie* «todo el encanto del pueblo bajo y el pudor de los mal amados», me quedo helado —no por *Amélie*, sino por Julia Kristeva (ni aunque me *dibujaran un plano*). En *Comment je me suis disputé*, el protagonista se supone que ejerce la misma profesión que yo, tiene más o menos mi edad y preocupaciones similares; sin embargo en su París ocioso el personaje me parece tan exótico como Luke Skywalker; no puedo dejar de ver en él un *retrato de grupo* antes que el retrato de un personaje. Dicho esto, el argumento es demasiado frágil para poder sobrepasar el estadio de una broma chusca: aunque los críticos pertenezcan a este grupo, deben pasar por algunos momentos en los que se sientan cansados de contemplarse a sí mismos y deseen destruir el espejo (sobre todo el espejo acústico, evidentemente); las costumbres cotidianas son a veces difíciles de eludir, pero, bueno, es posible.

Profesión crítica

¿De qué armas dispone la crítica? Por razones de lugar, de tiempo, de placer de lectura y de vocación informativa, al crítico le resulta muy difícil desarrollar verdaderos argumentos. Un participante en el programa *Le Masque et la plume* dispone de uno o dos minutos para hablar de una película que contiene, por ejemplo, alrededor de un millar de planos. El debate estético en los medios de comunicación acaba por convertirse *ipso facto* en una batalla de adjetivos: un actor actúa *bien* y el otro actúa *mal*, una película es demasiado larga, otra histórica, etc. «Una ciencia asombrosa del misterio y de la duración», dice Jacques Siclier del Jacques Rivette de *Secret défense* (1997): ¿qué pasaría si, por el contrario, declaro que, por mi parte, yo he visto una película aburrida y previsible? Habría mucho trabajo que hacer, pero no hay ningún lugar en el espacio público para recoger el resultado. Queda sólo, por consiguiente, el estilo percutante, la evidencia y la certidumbre de uno mismo (aceptadas por el «gusto natural»), así como las diferentes formas de aprobación

(adulación, admiración, paráfrasis...), en caso de acuerdo, y de ironía (sarcasmo, burla...), en caso de desacuerdo. Cuando leemos los escritos desenvueltos y, sin embargo, perentorios sobre las películas que se estrenan, acabamos por ver a los críticos que las firman bajo los rasgos que los Pinçon, sociólogos de la gran burguesía, prestan a los grandes patronos: «Sin duda no hay condición más decisiva para ocupar posiciones dominantes que creer sinceramente que estamos hechos para ocuparlas».^[17]

La ironía, arma temible, requiere un conocimiento agudo de los lectores. Cuando un crítico de *Les Inrockuptibles* escribe que el *péplum* es «un género ingrato, reservado para los aficionados a los culturistas con falditas», verificando así la constatación realizada por Pierre Bourdieu, según la cual el gusto es «casi siempre el disgusto del gusto de los otros»,^[18] él sabe que con esta fórmula va a dar en el blanco. Supone que muy pocos lectores se sentirán mortificados al ver que su periódico ridiculiza las películas que les emocionan; es que se ha formado una idea de los aficionados al *péplum* y piensa que no leen *Les Inrockuptibles*: los que se sientan menos seguros de sus gustos comprenderán, por otra parte, que más les vale abandonar esta pasión so pena de resultar ridículos a los ojos de un grupo al que, por otra parte, ellos aprecian (puesto que han comprado la revista).

A veces, como simple elección o como señal de poder, algunos críticos pasan del texto analítico a la *crónica*, lo que les autoriza a abandonar las señales de la «objetividad» y del «gusto natural». Se acercan entonces al estatuto del escritor, y, en ese caso, ya no tienen por qué preocuparse por el hecho de vejar a los lectores y acceden a una forma de honestidad intelectual que les resultaba muy difícil de mantener antes de eso (ya no tienen que escoger entre la voluntad de dar una buena imagen de sí mismos y el recogimiento o la mera desaparición tras el trabajo de descascarillado). Recordemos la reseña ya citada de Thierry Jousse: «Me gusta *À ma soeur* (Catherine Breillat, 1996) porque me gusta la disonancia y el enfrentamiento, porque me gustan los relatos que se bifurcan sin que se nos advierta, porque me gustan las películas que no son amables»: he ahí la crítica perfecta, que rechaza la ideología del gusto natural... ay, pero no es una crítica, es un fragmento de autobiografía, es una confesión.

«El ejercicio de la crítica, en su versión más trivial, procede de lo que se conoce como impresionismo y de los juicios tajantes; a menudo pide ayuda a la intuición y a sus expresiones concisas, despreciando totalmente el trabajo analítico, razón por la cual algunos ven una autonomía del uno en relación con la otra».^[19] El sentido común parece haber adquirido carácter definitivo en lo que se refiere al cine, que en la mayoría de los casos está concebido como un mero divertimento, de acuerdo con la fórmula de Sófocles: «Hay mucha comodidad en no ser demasiado sagaz», al menos si la comprendemos como una referencia a *esa limitación de los plurales* en que

consiste siempre la opinión del conocedor, el *he ahí lo que hay que pensar en este asunto*. La *doxa* que rige en el campo crítico es antidualística; es costumbre llorar a propósito de todas esas obras echadas a perder por las grandes pezuñas de los profesores (profesionales o no), todos esos placeres arruinados por la exégesis; tantas obras que no nos apetece ver porque tenemos la sospecha de que se han convertido en *impropias para el consumo libre* (es decir, literalmente no contemplables, sin que vayan acompañadas de un aparato explicativo en consonancia con ellas).

Sin embargo, numerosas películas posmodernas consideradas fáciles contienen asimismo tantas alusiones y guiños dedicados a objetos exteriores altamente perecederos, que a veces requieren para ser apreciadas, y ya no digamos comprendidas, de un espectador *avisado*, de un *conductor*, retomando la célebre sentencia de Serge Daney. Basta con una pequeña desviación —geográfica, social o temporal— para que tomemos conciencia de ello. Dentro de cincuenta años, los espectadores de *Astérix y Obélix: misión Cleopatra* (Astérix et Obélix: mission Cléopâtre, Alain Chabat, 2001) estarán muy contentos de encontrar a un *sabio* que les explique —y les eche una muy modesta mano, a mil leguas por debajo del género de conocimientos en que pensaba Adorno— qué designaba el término «Itinérís».^[20] En cuanto a los términos estrictamente internos relativos a la economía narrativa, el conductor a veces puede conseguir que creen placer: volviendo al ejemplo ya citado en un capítulo anterior de *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950), comprender por qué Norma Desmond se perfuma con nardos^[t] requiere que cualquier pasador consagre una hora o dos de búsqueda, pero una vez encontrada, la explicación puede arrancar, si no un silbido admirativo, por lo menos alguna sonrisa de satisfacción. (El espectador no informado no puede deleitarse con la elección del nardo, a menos que el investigador postule que la cohesión se construye en un segundo plano de la conciencia). Evidentemente, como ya hemos dicho, este pequeño placer se asemejará menos a una emoción estética kantiana que a la simple satisfacción de comprobar que otra persona se ha preocupado seriamente, como un buen artesano concienzudo, por agradarnos hasta en los más mínimos detalles, pero eso será algo que estará, tenga el valor que tenga, muy de acuerdo con la idea adorniana de *enriquecimiento de la percepción sensible*. Se podrá sostener que es preferible tener el espíritu libre para asumir el conocimiento de una película, y que únicamente bajo dicha condición es cuando nos encontramos en la verdadera situación de poder gozar de ella —el espectador pensará en su abuela que también se perfumaba con nardos, o le agradará la musicalidad de esa palabra poco corriente, o de tantas cosas al lado de las cuales se arriesga a pasar de largo si no conoce la clave de su lectura—, pero nada nos impide ver, en primer lugar, la película con el *ojo de vaca* tan querido por la fenomenología,^[21] y sólo *a posteriori*, resplandecer con todas sus luces.

¿Qué presiones se ejercen verdaderamente sobre el espacio crítico? Frédérick Bonnaud, crítico de *Les Inrockuptibles*, habla del dilema que se le ofrece cada semana, entre, por un lado, su predilección por una crítica de vocación perturbadora (puesto que ésta es insensible a las leyes del mercado y de la distribución), y, por el otro, las duras realidades del oficio (los lectores tienen gustos más sensatos).^[22] Pero raros son los discursos *deliberadamente* interesados; y es que la parte de *interiorización* de lo que está en juego, en la vida social, es colosal. Pierre Bourdieu lo demostró claramente en *Questions de sociologie*, tomando el ejemplo del crítico teatral de *Le Figaro*: este hombre *no intenta* complacer a sus lectores ni a su empresario, tiene sus propios gustos y, milagro, eso *cae bien*, son los del empresario y los de sus lectores.

Serge Kaganski, que ha concitado un torrente de injurias (y hasta amenazas físicas) por haber criticado *Amélie* de manera un poco violenta, acusa a la ley del mercado: «Silencio, se vende. Quien se atreve a tomar el *box-office* a contrapelo, sobre todo en términos sulfurosos, no hace otra cosa que crearse graves problemas».^[23]

Los términos eran ciertamente sulfurosos, pero es que, fundamentalmente, Serge Kaganski no pudo disponer del *espacio* necesario para justificar su utilización. Hubiera necesitado una página más, por ejemplo esa página de más que permite a Umberto Eco explicar cómo es legítimo servirse fuera de contexto de la etiqueta de «fascista».^[24] Falta el espacio, así como el tiempo. «¿Cómo demostrar que está bien?», se preguntaba Jean-Luc Godard en una entrevista publicada en *Cahiers du cinéma*, en el año 2000. El problema está relacionado menos, según él, con el espacio-tiempo que con el *método*. Vuelve a tomar en esta entrevista una idea que había expuesto veinte años antes en la misma publicación: para convertirse en una ciencia exacta, la crítica debería aportar *pruebas*, no en forma de palabras, sino de imágenes y de sonidos («Demuéstrémelo, pues yo vengo de Missouri», tenía costumbre de decir el presidente americano Harry Truman). Es, por tanto, de la *comparación* de donde vendrá la solución. Godard dice de nuevo, al año siguiente, en 2001, después de haber ido a ver la *Juana de Arco* (*The Messenger: The Story of Joan of Arc*, 1999) de Luc Besson («por interés de historiador»): «No hay talento. Habría que poner planos de *Jeanne d'Arc* al lado de otros planos en los cuales consideremos que hay talento».^[25] Nos preguntamos por medio de qué milagro — fuera del habitual dúo infernal del gusto kantiano y de la ideología del gusto natural — podría nacer una jerarquía sin ir acompañada de discurso.^[26]

Hablando de manera más razonable, la crítica gana cuando es contemplada más como un *relato* que como un frío informe de valoración artística hecho por expertos. No la leemos forzosamente para decidir si pagamos o no un billete de entrada, todavía menos para medir el rigor metodológico de quien la ha escrito, puesto que

nueve veces de diez *no iremos* a ver la película de la que dicha crítica trata. En estas condiciones, se aplican criterios de interés que regulan más a menudo el consumo de ficciones que el de ensayos: mala fe, poses de dandi, juegos de palabras, todo puede servir, sin ello nos moriríamos de aburrimiento. El lector que quiera formarse una opinión *a priori* sobre la película tendrá que entregarse a un juego de aproximaciones complejo, comparando a varios críticos, de quienes conoce los gustos, lo cual supone frecuentar con verdadera asiduidad las mismas personas durante mucho tiempo.

Por ejemplo, *Magnolia* (Magnolia, Paul Thomas Anderson, 1999) ha sido ajusticiada en un escaso cuarto de página por *Cahiers du cinéma*: «Lo peor está en la cita [...] *Magnolia* vale lo que valen *Les Feux de l'amour* (Philippe de Broca, 1960), ni más ni menos»^[27]... y elogiada a lo largo de ocho páginas por *Positif*, y aún eran pocas: «Pero sería necesario por lo menos consagrar un párrafo entero a cada miembro de este incomparable equipo».^[28]

Sin embargo, las dos revistas parecen utilizar los mismos instrumentos de valoración artística: es una «película-sinfonía», se le compara con *Vidas cruzadas* (Short Cuts, 1993), de Robert Altman, así como con la película anterior de su realizador, en virtud de la habitual política de los autores. Por consiguiente, los instrumentos de valoración artística utilizados no son tales. Para el lector que se piensa si ir o no ir a ver la película, obtener una opinión basada en la enorme distancia que resulta de la aplicación de dichos instrumentos implica un conocimiento maníaco de las tendencias de cada revista, y de las subtendencias de cada una de las plumas que se expresan en ellas, lo cual también constituye un placer clásico de cinéfilo.

Discursos universitarios

La aproximación universitaria teórica del cine, es innegable, tiene mala prensa o, dicho más llanamente, no tiene ninguna prensa. En un artículo de 1977-1978, retomado en forma de libro en el año 2001, Louis Skorecki despacha la cuestión con una línea (hablando de las películas en general): «¿Es necesario [...] decortezarlas [...] con altanera desgana (semiológicamente, con Metzitude y Çagesse)?».^[29] Se trata de alusiones a la semiología del cine tal como la propuso Christian Metz a partir de 1964 (artículo: «El cine: ¿lengua o lenguaje?»), y a la revista *Ça-cinéma*, cuya aproximación estructuralista, marxista y psicoanalítica alcanzó algún eco al comienzo de los años setenta. Mucha agua ha corrido ya bajo los puentes desde entonces; pues he aquí que han pasado veinte años desde que la aproximación semiológica radicalmente estructuralista (de la que aún pervive una *altanera desgana* frente al

cine) ya no se practica; muchas otras corrientes de pensamiento han hecho su aparición o han regresado a los departamentos de cine de las universidades, aunque está claro que sin llegar hasta Louis Skorecki.^[30]

Nada, por otra parte, menos sorprendente: la visibilidad de los discursos sobre el cine, en el seno del espacio público, es muy disparatada; el más pequeño vendedor de periódicos del pueblo francés más perdido propone todos los meses *Cahiers du cinéma*, mientras que las revistas universitarias únicamente se encuentran en las grandes librerías parisinas, o mediante suscripción. Esas grandes librerías, por lo demás, presentan pocos libros universitarios de cine, el cliente no puede hacer otra cosa que encargarlos, ni siquiera hojearlos para saber de qué hablan; lo que hace que sus compradores también sean universitarios, y que ya se han hecho una idea de lo que van a encontrar en esos libros. Resultado, la menor frase atravesada de un crítico perteneciente a la gran prensa provoca tempestades de polémicas mientras que decenas de libros de cine salen todos los años en el silencio más absoluto. En cuanto a los grandes libros extranjeros sobre el cine, incluso los de universitarios americanos tan rigurosos y accesibles como Noël Carroll, Gregoy Currie o Edward Branigan, no hay manera de encontrar editores franceses para conseguir que sean traducidos ni publicados.

«Nunca he conseguido comprender por qué absurdo juego de manos el hecho de expresar uno su opinión equivale a querer imponérsela a los demás»: defendiéndose con justicia de las dictatoriales acusaciones lanzadas contra él con ocasión de la polémica sobre *Amélie*, Serge Kaganski se olvida del factor del *número*. El texto que provocó la polémica apareció en *Libération*, y el artículo en el que se explica con detalle, en *Les Inrockuptibles*,^[31] Pues bien, la tirada y la audiencia de estas dos publicaciones no tienen nada en común con el despliegue en el espacio público de una revista universitaria de cine. Y admitamos que *Les Inrockuptibles* vapulean el presente libro («tejido de ineptitudes», etc.); por lo menos, por mi parte dispondría, en el caso de que considerara la crítica injusta, de algunas líneas para contestar, pero confinado al correo de los lectores; no sería una *verdadera* polémica.

Nada más lejos de la verdad creer que deploro esta situación en lo que a mí se refiere; la prima de consolación de la invisibilidad conlleva una gran libertad de palabra y un débil peso de coacciones y limitaciones. Claude Berri no corre por los anfiteatros públicos para volver a iniciar el proceso de Serge Daney (ni siquiera sabría cómo y dónde asestar el palo); además, únicamente la amenaza de un arma o un cheque muy cuantioso serían motivos suficientes para que yo aceptara ir a un plató de televisión, con la nariz empolvada, «a hacer el *pitch* de una película (o de cualquier otra cosa), durante un minuto treinta segundos, bajo 20.000 vatios de proyectores sobrecargados». En este caso, se trata exclusivamente de apuntar la *lógica* de esta invisibilidad. La frase de Skorecki es representativa de una realidad: la

doxa no ha retenido de la entrada del cine en las aulas universitarias más que el cliché del discurso estructuralista glacial que tan de moda estuvo durante algún tiempo.

Sin embargo, si una pequeña parte de este cliché se justifica es únicamente aquella que tiene su origen en el lenguaje adoptado, la famosa *jerga* universitaria, y sus corolarios, citas interminables y notas a pie de página. Algunos teóricos de cine anglosajones han llegado a demostrar el fracaso de los modelos franceses de los años sesenta y setenta por la impugnación del estilo de enunciación usado. Gregory Currie ve en él «mucha jerga inexplicada, utilizada de manera tan poco sistemática que resulta imposible inferir el sentido de su uso». Trevor Whittock se lamenta de haber hecho tantos esfuerzos para comprender lo que Christian Metz ha querido decir en determinado lugar: «¿Todo eso no hubiera podido ser dicho sin jerga?». Ian Jarvie incluso llega a emplear el término *frenchspeak* como sinónimo de vocabulario esotérico, y declara «no obligar al lector a haber leído lo que yo he leído y visto lo que yo he visto para comprender lo que yo escribo». David Bordwell llama en su ayuda a Nietzsche («los lectores tienen tendencia a encontrar profundo todo aquello que no son capaces de ver el fondo») y propone que «cada frase sea imposible de comprender de través».^[32]

En *Les Inrockuptibles*, Serge Kaganski denuncia la *jerga pedante* de algunas revistas cinefílicas.^[33] Con todo, la expresión «jerga pedante» es muy extraña: la jerga designa la incomprendibilidad, mientras que la pedantería es una propensión a dar una lección más que a razonar; ¿cómo podríamos dar una lección a alguien en ausencia de un código de comunicación común? La universidad, desde que se interesa por el cine, jamás ha conseguido hacer trivial, fuera de sus paredes, un *solo* término especializado; incluso el muy útil de «diégesis», lanzado hace cincuenta años por la Escuela de Filmología, sigue padeciendo connotaciones peyorativas. Algunos brillantes análisis poético-estéticos de ciertas películas siempre parecen más *seductores* que otros análisis claramente razonados que exponen sus criterios y sus métodos, de modo que, por una extraña relación de analogía que Jacques Bouveresse diagnostica como típicamente francesa,^[34] ofrecen el aspecto de *pensar más*, o mejor, más profundamente, que sus rivales racionalistas rebajados por comparación al rango de meras descripciones escolares y parafrásticas de la realidad técnica más grosera. Bouveresse no es muy optimista: «la exigencia de precisión no favorece la calidad de la escritura», añade en el mismo lugar.

Si yo digo: «*Amélie* es un relato sumamente erotemático», mi enunciado constituye un modelo de precisión y de concisión; pero, por el contrario, la satisfacción o placer de su lectura es nulo, la mayor parte de los lectores deberán ir a buscar en el diccionario el sentido de este término, y aún necesitarán (debido a no haber leído en inglés el libro de Noël Carroll que lo explica detalladamente) deducir del contexto el modo de adaptarlo al cine narrativo. Pero, cuando Gérard Lefort

escribe, en una reseña de *La última tentación de Cristo* (The Last tentation of Christ, Martin Scorsese, 1988) titulada «Jesucristo, super tarta»: «Martin Scorsese iba a volver a embalar su proyecto, cuando, repentinamente, atravesando la nube como si lo hiciera un faro antiniebla, acompañada a la Trompeta de Oro por Georges Jouvin y su gran orquesta (e incluso por varios ángeles desnudos con gladiolos en los brazos, a condición de que la producción, como de costumbre, no escatimara nada en el presupuesto), una idea sencilla y fulgurante vino a irradiar su alma deshecha y descompuesta: “*Damned!*”, se dijo, golpeándose con bastante fuerza la frente (una protuberancia dio testimonio del hecho durante bastante tiempo), *jese Jesús de mis pecados* (el artista tiene su franqueza), *justamente, si pudiéramos conversar un momentito!*»,^[35] en este caso, la precisión y la concisión son nulas, la relación con el objeto muy lejana, pero el placer de su lectura, al menos así lo supongo para el conjunto de los lectores de *Libération*, es óptimo.

Paul Valéry, en su momento ya observó que la situación no tenía salida: «Sabemos muy bien que las condiciones de la lectura literaria son incompatibles con una precisión excesiva del lenguaje. El intelecto exigiría gustosamente del lenguaje común unas perfecciones y unas purezas tales que no están en su poder».^[36]

La ideología del gusto natural no es, por consiguiente, una fatalidad, y en este momento los lectores ya lo habrán comprendido; existen criterios, entre los cuales hemos precisado seis, más o menos *distinguidos*, que consiguen resultados más o menos agradables de leer. Dicho sencillamente, el *uso razonado* de los criterios de apreciación se halla inscrito en muy pocos lugares del espacio público, y en muy pocas situaciones de intercambios verbales. El lugar social de quien habla y las palabras que utiliza hoy todavía aparecen como otras tantas barreras que hemos de franquear antes de poder acceder a un ejercicio racional del juicio del gusto. Que continuemos prefiriendo la magia del gusto natural a la gravedad de dicho juicio racional plantea varios problemas: ¿es nuestra fantasía, nuestra inclinación a jugar en primer lugar con las palabras mismas, lo que nos inclina a desconfiar de todo discurso que se presenta como lógico? ¿Se debe a que este terreno de juego verbal, en la esfera del arte, es uno de los últimos espacios autorizados del sentimiento irracionalista? ¿Porque existe un interés político de ciertos grupos, en conservar la ideología del gusto natural? Si es sí, podríamos hablar, como hacía Pierre Bourdieu, de *ese combate perdido de antemano* que hay que entablar «con las únicas armas del discurso, tales como el peso de los hábitos de pensamiento, de los intereses del conocimiento, de las creencias culturales».^[37] Corresponde a investigadores llegados de otros campos la decisión sobre esta cuestión, pues la pregunta sobrepasa ampliamente la esfera del cine. Todo lo más, podemos dar, como conclusión, algunas pistas de reflexión.

Ninguno de los sistemas conceptuales que se proponen modelar las operaciones mentales y lingüísticas que conducen al juicio del gusto me parece adecuado para responder por sí mismo a este programa. Es necesario admitir que cada uno de ellos cubre solamente una parte de estas operaciones, un único aspecto de la cuestión. Estetas y críticos que se escudan más o menos implícitamente en su juicio de autoridad, aficionados y *fans* que se niegan a entender incluso el argumento del especialista, este tipo de actitudes parecen *desfasadas* en cuanto se toma cierta distancia. Desde el punto de vista conceptual, sus prácticas y sus lugares comunes son realmente los mismos. Además, no hay razón para cubrirnos la cara. La *disposición escolástica* sólo es efectiva, verdaderamente, cuando se halla arraigada en un campo en el que *puede* ser rentable. La crítica salvaje de las películas, ya sea realizada en papel o en la red, está «desprovista de todo valor social o sujeta a brutales devaluaciones»; es inútil esperar mejorar nuestras condiciones reales de vida practicándola fuera del campo erudito. Creer lo contrario sería sucumbir a esa manía que tienen los intelectuales de trasplantar a todas partes la «relación escolástica con el mundo», felicitarse de las rehabilitaciones conseguidas de esta manera, para no tener ya que retirar todos los beneficios simbólicos de dicha «generosidad subversiva y paradójica, limitándose simplemente a dejar las cosas en el estado en que están».^[1]

LA CONVERSIÓN DE SAN DOROTEO

Los seis criterios discutidos en la presente obra han sido clasificados según el *uso* que se hace de ellos, sabiendo que tanto los aficionados como los profesionales de la valoración artística comparten algunos de ellos con más gusto que otros. Pero bien podríamos haber utilizado otro tipo de desglose, de forma que sirviera para dejar bien establecida la probabilidad que existe de emplearlos en la vida cotidiana, y muchas veces de manera simultánea. Llegamos así a establecer tres polos desigualmente distribuidos:

1. La originalidad (en la obra, en la historia, etc.), la edificación colectiva que encarna un testimonio, aunque sea hallada transcrito en forma muy ficcionalizada, sobre el estado del mundo y la complejidad de las relaciones humanas, la suma de trabajo que ha sido necesario para realizar la obra y la cohesión que presenta mezclando inextricablemente el fondo y la forma, son cualidades «objetivas» (las comillas están puestas aquí porque habría que hablar racionalmente de cualidades *enactadas*, es decir, que se encuentran en la copresencia del objeto y del sujeto); éstas pueden ser extraídas de la película a condición de que estemos dispuestos a arremangarnos bien para estudiarlas, de consagrar a ello mucho tiempo y espacio; estas cualidades se corresponden poco más o menos con la «matriz de preferencia», es decir, que todos nosotros estamos genéticamente precableados para adoptar algunas prácticas culturales que favorecen su detección y descubrimiento.

2. La toma en consideración del éxito de la obra, otra cualidad «objetiva», nos señala que en las condiciones sociohistóricas que han determinado la realización de la película, ha *gustado* al mayor número de público; útil para todos con excepción de los espectadores que padecen de autismo, el éxito nos informa tanto sobre la película como sobre el contexto de recepción (saber lo que hace correr en tropel a los otros es una información interesante relacionada directamente con nuestra necesidad de adaptación a la vida gregaria).

3. El tercer polo de criterios se refiere al *buen placer*, o dicho de otra manera, concierne al subjetivismo, a la idiosincrasia o a la fantasía, es el *me gusta (o no)*, *estoy emocionado (o no)* del juicio de consentimiento o beneplácito; en esta apreciación *incorporada* al sentido propio, la memoria episódica del espectador, es decir, las experiencias personales que ha ido almacenando a lo largo de su existencia, desempeña un gran papel.

Este placer es, en sí mismo, el producto de otra motivación triangular, entre la parte de hábitos construida por nuestra educación y nuestras condiciones reales de vida, los cuadros cognitivos universales almacenados en nuestra memoria semántica (que fundan nuestra inteligencia en el mundo), y, para terminar, nuestra fantasía del momento. Este triángulo se aproxima al modelo tradicional del psicoanálisis, el *superego*, *el ello* y *el ego*; como ven, no hay nada revolucionario en este punto.

Todos estos polos se hallan *permanentemente* en interacción. Por ejemplo, el juicio de consentimiento o beneplácito puede servir como signo de arbitraje en un conflicto de edificación: puede fabricar *marcadores somáticos*, como dice el cognitivo especialista en emociones Antonio Damasio, un pequeño vacío en el estómago, o un enrojecimiento, datos que señalan que algo nos resulta conveniente o no. A veces ciertos marcadores somáticos materializan una indignación. Y es precisamente la indignación la que pone límites a la aplicación del criterio de la verdad del gesto; así, sin ella, sería necesario elogiar las películas X en razón de su

autenticidad (aunque su pliego de condiciones les impida ser verdaderamente originales), y aplaudir esas películas que fascinaban tanto a André Bazin, en las que vemos a gente que se arriesga ante la muerte de verdad (y a veces la encuentra). La indignación refrena la dictadura de lo cognitivo: sí, *El nacimiento de una nación* (The Birth of Nation, David Wark Griffith, 1914-1915) es una obra maestra, pero una obra maestra de estilo: la película hace la apología del Ku-Klux-Klan. Este criterio del (des)placer, como los demás, no puede aplicarse él solo, a menos de vernos abocados a precipitarnos en la catástrofe estética, y quizá también ética. Incluso si un gesto es falso, por ejemplo (criterio de la edificación), aun en el caso en el que la actriz no sepa andar con un vestido de la época de Sissi, porque la edad de oro de los estudios ha pasado ya y no hay tiempo para enseñarle cómo hacerlo adecuadamente, esa actriz puede hacer que me emocione. Todavía mejor, estoy igualmente dispuesto a encontrar una satisfacción sádica contemplando a grandes actores obligados, porque la rueda del tiempo ha girado en su contra, a hacer el payaso en una película de serie Z. En realidad, los peores bodrios pueden dar lugar a todo un culto. Los seres humanos pueden aceptar afectivamente cualquier objeto, no en vano a menudo nos sentimos seriamente afectados cuando vemos que nuestro viejo coche es conducido al desguace, y el mismo Nietzsche en persona se echó a llorar al cuello de un caballo que se había caído en la calle. Por no hablar del hecho de que ciertas imágenes son auténticos *efectores*, de la misma forma que hemos visto que las imágenes pornográficas provocan, de manera automática, ciertas reacciones del cuerpo. Pero sin el barómetro afectivo, ¿cuántos *pensums* han sido adulados en nombre de la solidaridad ideológica?, ¿cuántos divertimentos subestimados en nombre de la «distinción»?

Importa poco la forma que tenemos de jerarquizar estos criterios. Ciertos grupos de espectadores hacen un fetiche de la originalidad, otros de la proeza técnica; muchas personas colocan, a semejanza de Stendhal, el placer ante todo lo demás, y, sobre todo, sucede a menudo que esta jerarquía fluctúa a merced del tiempo que actúa y pasa: hoy, tengo ganas de ir a ver cómo vive otro ser humano, mañana a lo mejor tendré ganas de reír con toda mi alma. Lo más importante de todo, me parece conveniente que lo repitamos, y en el caso de que se dirijan a alguien los resultados de la valoración artística de unos expertos, es decir *lo que hacemos* en el momento en el que evaluamos, esto es, *qué criterio aplicamos*, y ello con el fin de evitar ejercer — aunque no sea más que por inadvertencia— alguna clase de terror sobre el interlocutor. Ahora bien, en este caso, estamos ya ante una posición *política*. Hemos visto a todo lo largo de esta obra coexistir dos sistemas conceptuales a propósito del juicio del gusto. Uno es de inspiración kantiana e inmanentista, el otro, relativista, pragmático y empirista. Se ha propuesto una forma de compromiso entre ellos, combinada con argumentos procedentes de las ciencias cognitivas. En los problemas

teóricos planteados por esta coexistencia y este compromiso no encontraríamos otra cosa que querellas filosóficas y tergiversaciones de especialistas, si los lazos que mantienen entre sí estos sistemas conceptuales con el mundo real, político y económico, no fueran tan importantes.

Para ir rápidamente en la misma dirección de las más sombrías hipótesis, sigamos a Thomas Mitchell, cuando observa que, en el pasado, los regímenes fascistas europeos tuvieron siempre mucho cuidado de hacer todo lo posible para que sus ideas fueran presentadas a través de *sistemas de representación*; toda tentativa analítica de la imagen, dice Mitchell, es, en dichas condiciones, buena para ser utilizada como arma de resistencia en caso de que se produzca el retomo de la hidra. He aquí cómo el autor concluye su *Teoría de la imagen*: «En resumen, aunque probablemente no pudiéramos cambiar el mundo, podríamos continuar describiéndolo de manera crítica e interpretándolo con precisión. En un tiempo como el nuestro, dedicado a falsas representaciones, a la desinformación y a la mentira sistemática, ahí reside quizá el equivalente moral de la intervención».^[2] Pero, ¡ay!, aunque resulte tentador para cualquier persona colocarse bajo tan orgulloso y espléndido estandarte, de la mano de la pluma de Mitchell la figura del análisis aparece un poco demasiado heroica para ser verdadera.

Todos los investigadores, así como los críticos y los periodistas que escriben sobre la imagen, tienen más o menos en la cabeza estandartes de esta índole. El más bello entre todos es tal vez el de la leyenda de la conversión de San Doroteo. Este buen hombre se convirtió viendo un cuadro que representaba el infierno y sus suplicios, pero el cuadro no le bastó, tuvo necesidad de un *conductor*, ya que «una dama de una majestad y de una belleza extraordinarias se mostró de pronto ante Doroteo, *te explicó el cuadro*, y desapareció».^[3] Lejos de esta eficacia desinteresada (la dama desaparece después de ejecutar su golpe maestro), el discurso sobre las imágenes es en la actualidad, y con demasiada frecuencia, como en las *campus novéls* de David Lodge, un envite lleno de fluctuaciones de luchas por el poder simbólico, por el dinero o por el poder a secas; no es forzosamente el instrumento mejor situado para procurar el mejoramiento del mundo. Con frecuencia, algunos expertos, despreciando «la cultura de masas americana», preferida por la mayoría de gente, «se sienten más fácilmente autorizados a decir a las clases populares lo que no es bueno para éstas en materia de cine y de cultura, en lugar de luchar contra la formidable violencia social y económica que están soportando desde hace más de veinte años».^[4] Nos contentaremos aquí, por consiguiente, con echar una ojeada —haría falta escribir otro libro para tratar un asunto como éste— a algunas cuestiones políticas, económicas y éticas que se hallan imbricadas, en el seno del discurso sobre las imágenes, en la subcuestión del juicio del gusto.

JUICIO DEL GUSTO KANTIANO Y ESTRATEGIAS DE PODER EN FRANCIA

La industria cultural es una parte del *gran mercado*, que no deja de ir en aumento del, y las decisiones políticas relativas al arte son siempre comentadas de una manera excesivamente abundante en el espacio público. Pero, ahora bien, ¿qué instrumento más maravilloso de poder es el del *buen gusto* kantiano!, misterioso, agradable, inexplicable, secreto y mistificador como un número de prestidigitación. Ante un texto esplendoroso de virtuosismo estilístico y poético, al que la película no hace nada más que suministrar un vago punto de partida temático, ¿quién demandaría una pesada e indigesta valoración artística profesional? El prestidigitador es efectivamente alguien para quien el espectador no experimenta *ni siquiera el deseo* de preguntarle cómo se las arregla para que consiga hacerle creer en tantas maravillas; y aquí estamos ante el verdadero sueño de un hombre político poco escrupuloso...

Existen países en los que el arte y la opinión kantiana no marchan al unísono; en su *Filosofía del arte*, destinada a los jóvenes estudiantes americanos, Noël Carroll no cita una sola vez el nombre del pensador de Königsberg. Pero, en Francia, «los criterios de la calidad estética de acuerdo con el pensamiento de Kant han informado y continúan informando la acción cultural del Estado republicano»,^[5] es decir, en lo que concierne al cine, el funcionamiento del CNC [Centro Nacional del Cine], la Comisión de anticipos sobre los ingresos de taquilla, la Comisión de las ayudas selectivas a la distribución, la Comisión de los premios de calidad, la Comisión de selección de las películas francesas para los festivales internacionales, las dos escuelas superiores de cine, los programas oficiales de la opción de cine para el bachillerato, etc.

Debido a este hecho, en lo que se refiere al cine, se produce un desfase injusto (aunque sin llegar a las dimensiones, del que reina en el campo de la música y de las artes plásticas) entre el gran público, «que debería gozar igualmente de los bienes culturales más enriquecedores», y aquellos que gozan de ellos efectivamente, esa minoría de individuos privilegiados que acaban por convertirse en «el único juez de la calidad artística de una persona o de una cosa».^[6] Para decirlo más claramente, «algunas películas francesas, sostenidas por la intervención del Estado y que no tienen ninguna necesidad de la sanción del público para poder existir», conviven con otras películas hacia las cuales los espectadores se precipitan después de haber pagado sus impuestos.^[7] En estas condiciones duales de medida de la calidad, se mide mejor el triunfo de Nicolas Seydoux, patrono de la Gaumont, que ganó en 1998

en las dos tablas de clasificación, con el César otorgado a *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, y los cien millones de dólares de ingresos de *El quinto elemento* (The Fifth Element, 1997) de Luc Besson, dos obras que él había coproducido. «¿Es posible imaginar para (él) una corona mejor? El oro masivo realzado por la sangre del rubí», comenta el economista Laurent Creton. Recordemos que *Histoire(s) du cinéma* estaba coproducida por Canal +, a la cabeza del cual se encontraba entonces Pierre Lescure, «primer financiero del cine francés y figura de burgués gentilhomme que se ocupaba de realizar la retrocesión a la creación de una parte de la renta resultante de los privilegiados que le fueron concedidos por los poderes públicos».^[8]

Todos los responsables tienen su opinión sobre lo que *debería ser* el cine, y conceden el dinero en función de esta opinión. André Astoux, a la cabeza del Centro Nacional del Cine, al comienzo de los años setenta, definía así su acción: «Tenemos el deber imperioso de ayudar a la *creación* a que tome forma y a que se difunda». Pero su concepción del cine era particular: «El cine debería ser la *anti-fatiga*», lejos de las películas que «por sus temas, sus imágenes, sus diálogos, su clima, pueden provocar equimosis».^[9] El Centro Nacional del Cine intenta, posteriormente, cuidar tanto del caballo como de la zanahoria por medio del adelanto sobre los ingresos en taquilla, en el que se produce una mezcla de mecenazgo sin la experiencia práctica de consumo de películas, las devoluciones de favores entre aquellos de sus miembros que tienen algún interés directo en la partida, e inversiones seguras en grandes máquinas que harán fructificar el dinero público a cambio de permitir a algunos artistas «arduos» que se expresen. Las coacciones y limitaciones son numerosas, el ejercicio difícil. «¿Cómo comprender la extraordinaria mansedumbre de un Estado cultural para con un pequeño número de cineastas sostenidos por la Comisión y las cadenas de servicio público durante dos décadas?», se pregunta Frédérick Gimello.^[10] Evidentemente, de esta manera se podrá recurrir a las diversas formas de nepotismo y de plutocracia, usuales en nuestras sociedades: el poderoso favorece las carreras de aquel que le gusta, le comprende, le sostiene el espejo donde reflejarse o se le asemeja; yo prefiero retener la explicación de la *certidumbre de tener buen gusto*, intuición que es muy kantiana, distinguida, amor sincero (pero poco sometido a prueba) por cierta manera de hacer cine, más allá del éxito crítico y del éxito de público conseguidos de manera efectiva por las películas que la reflejan.

La constitución de una red de ayudas y de influencias recíprocas se desarrolla de manera sutil, rechazando a menudo el grosero sistema de las devoluciones de favores. Investigadores como Laurent Creton o Frédérick Gimello han estudiado igualmente la utilización más o menos explícita de la etiqueta *Nouvelle Vague-Cahiers du cinéma* en el seno de una *estrategia de poder*. Esta etiqueta se funda en la estética especulativa descrita por Jean-Marie Schaeffer, a la vez por necesidad incorporada (no vemos cómo podría venderse a gran escala una revista exclusivamente basada en

el descortezamiento y la comparación racional de las obras), y por gusto pregonado (los cineastas de la Nouvelle Vague, cuando eran críticos, lo mismo que los periodistas que les sucedieron, recompensaban y favorecían el juicio intuitivo, elegante la mayor parte de las veces, seductor siempre y flirteando en todo momento con lo belleza indemostrable tan querida por Kant). En 1982, el Estado francés crea la ayuda directa, destinada «a sostener obras culturales de carácter internacional»; se observan entonces las semejanzas entre las elecciones oficiales y la lista de las películas favoritas de *Cahiers du cinéma*, una vez que algunos miembros de la redacción se encuentran situados en las diferentes comisiones de ayuda y de anticipo.^[11] Como efecto de retomo autolegitimador, se va a establecer «una verdadera mitología de la Nouvelle Vague sostenida por un Estado-mecenas», desmentida sin embargo por los hechos.^[12] La *manera de ver* de *Cahiers du cinéma* extendió inmediatamente su influencia a la Educación nacional. Los programas oficiales del estudio de cine en los liceos se inspiraron en ella; por añadidura, el Centro nacional de documentación pedagógica coedita con *Cahiers du cinéma* manuales escolares adaptados (forzosamente) a sus programas oficiales. A su vez, son fuertemente elogiados por *Le Monde*, principal accionista de *Cahiers du cinéma*: «Este librito ejemplar es aconsejable para todos los aficionados al cine, sea cual sea su edad y su función» (no evidentemente *porque Le Monde* sea el principal accionista de *Cahiers du cinéma*, sino, simplemente, como en el ejemplo tomado por Pierre Bourdieu del crítico teatral de *Le Figaro*, *porque es lo que le cae bien* al público). Ni siquiera la decisión de que los profesores que ya ocupaban esas plazas enseñen cine en los liceos ha dejado de estar motivada por el espíritu de *Cahiers du cinéma*, Alain Bergala (antiguo redactor de dicha revista y responsable del plan ministerial «El cine en la escuela») llegó a considerar que los actuales estudiantes de cine no tienen la pasta de los combatientes de la época de la Nouvelle Vague.^[13] El mundo, no obstante, no ha dejado de cambiar en cuarenta años, el cine tanto o más, y en lo que se refiere a la estética especulativa, como dice Jean-Marie Schaeffer, *el viento ha cambiado*.^[14]

DE LA EXCLUSIÓN

Al lector que piense que cargo las tintas, y que la amplia difusión de su patrimonio por intermedio de la televisión hace del cine un mal candidato para la discrepancia, inducida por una práctica socialmente restringida del juicio kantiano, le ofrezco este pequeño extracto de un artículo encontrado al azar en *Trafic*: «*Baise-moi* (Virginie Despentes, 2000) participa de ese gran estilo que necesita la época y que la representará, a la manera en que *Un perro andaluz* (Un chien andalou, 1928) de Luis

Buñuel o *Una simple historia* (Une simple histoire, 1958) de Marcel Hanoun o *Berceau de cristal* de Philippe Garrel (1976) representan la suya, precisamente porque no han tenido miedo de remontarse a la historia que les era contemporánea, a la que pertenecían».^[15]

¿Para quien o para qué comunidad de individuos *Un perro andaluz*, *Une simple histoire* y *Berceau de cristal* representan el siglo xx? Pensemos sólo, sin necesidad siquiera de hablar de los conocimientos históricos que es conveniente poseer para degustar su alcance, incluso en la disponibilidad de dichas películas en el espacio público (¿dónde encontrarlas si no es en las salas parisinas más selectas? No me cuesta confesar que yo solamente he visto una de las tres). ¿Qué pensará, por otra parte, al leer esa frase, si no ha tenido ocasión de tomar parte en la polémica, el cinéfilo aficionado, intimidado por el contexto de enunciación (*Trafic* es una prestigiosa revista cinefílica fundada por Serge Daney, y en el artículo se pueden leer diversas citas de Kant, Freud, Nietzsche, Baudelaire y Adorno), que prefiere *Luces de la ciudad* (City Lights, Charles Chaplin, 1931) a *Un perro andaluz*, y que además adora ciertas películas de pacotilla, que la verdadera belleza (el «gran estilo») se encuentra en otra parte distinta de donde él cree, que ha estado equivocado toda su vida y que la Historia se construye sin él?

Procedentes de esta forma de exclusión atemorizada típica de la ideología kantiana, basada en el gusto natural, nacen ciertas frustraciones y algunas reacciones como las de Luc Besson, quien piensa que en Francia los libros que tratan sobre el cine y las escuelas cinematográficas oficiales constituyen una fortaleza radicalmente desconectada de los intereses reales del cinéfilo de base, y que por su parte considera una necesidad escribir algunos libros y fundar una escuela digna de este nombre. La vuelta del ardor posmoderno puede ser violento y reaccionario. Por supuesto que es legítimo, en la gran tradición moderna, reclamar la admiración por una obra que, como *Un perro andaluz*, no participa del más pequeño común denominador que suelen contener las películas que el público acostumbra a seleccionar en masa en todas las épocas, es decir, la isotopía y la causalidad (se salta del gallo al asno y los *si... entonces* ya no tienen lugar). Pero me parece prudente proveerla, bien sea de un conector que remita al *lugar* del sujeto, bien sea de consideraciones relacionadas con las *condiciones prácticas* que autorizan a una persona adulta a no esperar que la película que se dispone a ver, en el momento en el que las luces se apagan en la sala, le *cuente una historia* provista de las bases de isotopía y de causalidad. El «gran público» se deleita, por otra parte, con productos audiovisuales disnarrativos —los clips—, lo que demuestra que no es hostil o impermeable a las formas convertidas en fetiches por la Modernidad, sino que únicamente es sensible al contexto real de su utilización. El clip se consume en el hogar, en el café o en las pistas de baile, mientras que el acceso a la película en una sala todavía está regulado por un intercambio

económico más ostensible, intercambio cuya repetición ha conducido a los espectadores a *incorporar* la idea de que el producto que va a ver debe presentar ciertas características narrativas.

Una de las ventajas, y no de las menores, del rechazo del corte conceptual que se establece entre especialistas y aficionados consiste —una vez aceptada la objeción hecha por Pierre Bourdieu, citada anteriormente, sobre la vanidad de este género de votos piadosos— en *hacer saber* al ciudadano que es él quien posee los medios, en términos de conocimiento real, para evaluar la calidad artística, para «orientar las decisiones» que son tomadas en los más altos niveles por los comanditarios o los profesionales del arte.^[16] Debemos olvidar la idea de que esta capacidad para la evaluación artística le es concedida a todos, que se halla siempre dispuesta para que la utilicemos, ya que es evidente que existe una «desigualdad, claramente manifiesta, para que podamos llegar a tener lo que se conoce como una opinión personal».^[17] Digamos más bien que los precableados perceptivo-cognitivos y el cuerpo que tenemos al nacer nos predisponen para que apreciemos ciertas cualidades estéticas, pero que el mundo en el que crecemos y nos desarrollamos posteriormente afina o bien disuade, anima o no, a la utilización de dicha capacidad, y hace más o menos comunicables los resultados de su ejercicio sobre una gama más o menos grande de objetos. En la duda, es bueno que esta *autorización para desarrollarse* sea tomada a su cargo por ciertas instituciones que no mantienen relaciones de rentabilidad económica directa con su función (pues gracias a ello resultan tanto más creíbles), y ésta es la razón por la cual Jean-Marc Leveratto se felicitaba en el año 2000 «de que la rehabilitación actual de la educación artística fuera asumida por el Ministerio de Cultura». El riesgo que se corre no es muy grande. ¿Formatear los espíritus? Cuanto más cosas conocemos sobre la historia del cine y más dominamos los términos técnicos, más libres somos para escoger los objetos que gozan de nuestra preferencia y más capaces nos sentimos para resistir a la *doxa*. ¿Perder el gusto por los placeres «sencillos»? A uno le puede gustar tanto ver una película de Straub y de Huillet como un *blockbuster* superpoblado de extraterrestres; el aprendizaje hace que aumente el círculo de los objetos que nos emocionan en lugar de dejarlos reducidos a algunas obras austeras, y lo que se pierde ante una obra fallida o sin interés, al mismo tiempo que detectamos las recetas, los clichés y las estrategias de instrumentalización que tienen por objeto alcanzar nuestros automatismos más pavlovianos, lo volvemos a ganar inmediatamente al sentimos afectados por detalles o pormenores que en otro momento nos hubieran parecido carentes de interés.

La condición principal de la libertad del juicio del gusto consiste tal vez en tener *confianza en uno mismo*; ahora bien, si esta confianza en uno mismo, como gusta de recordar el filósofo americano Stanley Cavell, citando a Emerson, consiste verdaderamente en «la aversión hacia la conformidad», no se trata de algo que nos

llegue caído del cielo. Hace falta mucho más que conductores, educación y libros para acceder a ella. Tiene poco interés práctico el hecho de «que esperemos una transformación verdadera de las relaciones de dominación basándonos en una simple *conversión de los espíritus*». ^[18] Por otra parte, desde cierto punto de vista, está ya ha tenido lugar. Por ejemplo, un periódico tan conservador como *The Times* puede escribir algo de este estilo en el año 2002: «Desde los años sesenta, la izquierda cultural (*cultural left*) se ha empeñado en batallar contra el elitismo y el etnocentrismo en las artes y en el campo de los estudios sobre el arte. Pues bien, la mayor parte de estos combates están ganados desde hace bastante tiempo». ^[19] El editorialista añade, el muy pérfido, que el precio pagado por esta victoria es el final del *gran arte* y de la medida de la calidad por medio de *cánones*, un derrumbamiento de los valores que ha transformado a los espectadores en *filisteos*. Espero haber demostrado en este libro que el «adormecimiento» de la posición kantiana no tiene por qué conducir directamente a ese filisteísmo del *todo vale*.

El editorialista del *Times* termina entonces —con un verdadero golpe de gracia— viendo en la obra, bajo esos ataques al gusto, un esnobismo hiperkantiano (inhibido, por supuesto), que consiste en pensar secretamente que «una obra perteneciente al gran arte no puede ser apreciada por un público popular», público ante el cual la izquierda cultural se dedica, en consecuencia, a promocionar el posmoderno *todo vale*, porque lo considera, en lo más profundo de sí misma, incapaz de disfrutar las verdaderas obras maestras. En este caso también espero haber impedido el paso a tales sospechas, que por otra parte, me parecen claramente demagógicas. La mayor parte del tiempo, no son los elementos *internos* de la obra los que ponen obstáculos (todos los espectadores de las distintas películas de *Astérix y Obélix* son capaces de apreciar la obra de Ozu, cuyas películas elogiadas por los expertos profesionales rebosan de universales narrativos, y a la inversa), sino ciertos elementos *externos*. ¿Con *quién* hablará un espectador que haya ido a ver *Viaje a Tokio* (Tokyo Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953), cuyos amigos, colegas y familiares hayan ido a ver *Astérix y Obélix, misión Cleopatra*? ¿En qué medios de comunicación, en qué periódicos y publicaciones que puedan encontrarse a su alrededor, en su entorno natural, encontrará informaciones complementarias sobre Ozu y se le infundirán ánimos para que lleguen a gustarle sus películas? ¿Cuánto tiempo podrá soportar pagar tan cara —por el sentimiento de mantenerse excluido— su pasión por el maestro japonés? Y antes de todo esto, para acabar de referimos a los elementos *extemos más violentos*, ¿*dónde* y *cuándo* podrá ver *Viaje a Tokio*, *Primavera tardía* (Banshun, 1949) o *El gusto del sake* (Sanma No Aji, 1962)? Es evidente que no basta con poseer el bagaje necesario para que seamos sensibles a películas que en un primer momento no parecen hechas para provocar un placer inmediato, tampoco basta con que poseamos las *palabras con las que expresar* cuánto nos han gustado,

pues necesitamos, sobre todo, tener *el tiempo disponible* para poder dedicárselo: la obra candidata a la apreciación debe ser accesible, en el espacio público (puedo acceder físicamente a ésta, siempre que se dé el caso de que viva cerca y de que posea el dinero necesario para dicho acceso), y en el tiempo (debo disponer de un momento para consagrarme a verla y de otros más para hablar de ella y para poder pensar en ella).

En este estado del problema ya no nos encontramos en el terreno de la estética: o, más bien, no estamos *todavía en él*.

Anexo. El cine en el contexto



Aquello que abarca el término de *cine* se halla en el cruce del eje de los *objetos* y del eje de los usos sociales. A menos de mantenerse en un inmanentismo que se ha hecho poco defendible, todo *discurso* de estética «evaluativa» debe tenerlo en cuenta.

1. *Polo de los dispositivos*. Los dispositivos, es decir, las máquinas, los lugares de consumo y el comportamiento físico al que ambos inducen, se distribuyen esencialmente en seis tipos: cine comercial proyectado en sala, cine proyectable en los parques de atracciones (I-Max, Omnimax, etc.), películas difundidas por la televisión, películas vistas en casetes de vídeo, sesiones de filmotecas y festivales, instalaciones en las galerías, en los museos. Los dispositivos influyen:

— Sobre el polo 2. No hay planos filmados al hombro en el formato Omnimax, porque las cámaras son demasiado pesadas; en la televisión, la película se ve acelerada en 24-25es, etc.

— Sobre el polo 3. Los directores de fotografía dispondrán de un contraste de luz menos amplio en vídeo; se realizarán menos planos de vistas generales y menos efectos en multipistas si la película está diseñada prioritariamente para ser amortizada en la televisión, etc.

— Sobre el polo 4. El consumo en salas se asemeja a veces a un ritual de estreno en el circuito normal; en una sala de arte y ensayo es mejor callarse; en el hogar, todo eso cambia...

2. *Polo de las obras*. Pueden clasificarse según su género (la prensa de gran tirada lo hace a menudo), su duración, su edad, su nacionalidad, su grado de visibilidad en el espacio público, etc. Las obras influyen:

— Sobre el polo 1. Algunas películas funcionan como ejemplificadores técnicos de las cualidades del medio (sacan partido de la potencia sonora de la instalación de multipistas, por ejemplo), otras no...

— Sobre el polo 3. Las películas de sus colegas y similares influyen en los cineastas y en los productores, aunque no sea nada más que informándoles de lo que ya ha sido realizado, y con qué éxito...

— Sobre el polo 4. Es evidente que las películas producen efecto sobre los espectadores, que ríen, lloran, aprenden cosas, se aburren con ellas o se quedan de piedra.

3. *Polo de la fabricación*. Se puede cortar de acuerdo con el eje temporal: antes del primer giro de manivela (escritura, financiación...), durante el rodaje (puesta en escena, iluminación...), en su estreno y después (distribución, reparto de ingresos...). La fabricación influye:

— Sobre el polo 1. Los inventores y desarrolladores de materiales son más o menos solícitos y constantes (Kubrick pide objetivos especiales a Zeiss para *Barry Lindon*; los productores abandonan el sistema sonoro francés LC-Concept, etc.).

— Sobre el polo 2. La fabricación organiza la oferta, hace públicas o no las películas (algunas tienen un estreno confidencial o se quedan en el fondo de los cajones), intenta dirigir la apreciación a través de entrevistas en los medios de comunicación, o mediante campañas de publicidad (o incluso de chantaje, recuerden a Claude Berri agitando el espectro de quiebras y de llamadas al desempleo en caso de fracaso de su película *Germinal* (1999)...

4. *Polo del consumo*. Se puede desglosar de manera estrictamente económica: consumo activo (pagar para ver/*pay per view*), pasivo (ser expuesto sin pagar o de manera indirecta, por medio de tasas), o indirecto (comprar los productos derivados de la película), etc.; o en estratos: edades, sexo, profesiones, grupos, tribus... hasta llegar al hipersubjetivismo (en el que cada espectador es considerado como particular). El consumo influye:

— Sobre el polo 1. Al público le gusta el cine en relieve como le gustan los ejercicios de doma, no más; pero es partidario del DVD.

— Sobre el polo 2. Los espectadores permiten que el objeto-película se convierta

en un conjunto de signos; poseen el poder de prolongarlos o de abreviar la duración de explotación, es decir, la visibilidad del producto en el espacio público.

— Sobre el polo 3. Ya sea escribiendo a los realizadores y a los productores (véanse las cartas enviadas a la «Señorita Amélie Poulain»), ya sea comprando las entradas, las copias de vídeo y los productos derivados, el público permite que prosperen los financiamientos, que se rueden determinadas películas o que ciertos proyectos mueran antes de nacer.

- AA.VV., «Le cinéma s'insurge», *États généraux du cinéma*, nº 2, París, Le Terrain vague-Éric Losfeld, 1968.
- AA.VV., «Le cinéma au Service de la révolution», *États généraux du cinéma*, nº 3, París, Le Terrain vague-Éric Losfeld, 1968.
- Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, París, Klincksieck, 1995 (trad. fr. de *Aesthetische theorie*, Francfort, 1970) (trad. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992).
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, *Dialectic of enlightenment*, Nueva York, Continuum, 1990 (trad. cast.: *Dialéctica de la ilustración*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999).
- Amheim, Rudolph, *Le cinéma est un art*, París, L'Arche, 1983 (trad. fr. de *Film as Art*, Londres, 1933).
- Aumont, Jacques, *De l'esthétique au présent*, Bruselas, París, De Boeck, 1998 (trad. cast.: *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001).
- Aumont, Jacques y Michel Marie, *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988 (trad. cast.: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 2002).
- Barrot, Olivier, *Le langage cinématographique* (1955), prefacio de Marcel Martin, París, Cerf, 2001.
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, vol. 1, 1942-1965, vol. 2, 1966-1973, vol. 3, 1974-1980, Eric Marty (comp.), París, Le Seuil, 1993, 1994, 1995.
- Baudrillard, Jean, *Le paroxyste indifférent*, París, Grasset, 1997 (trad. cast.: *El paroxista indiferente: conversaciones con Philippe Petit*, Barcelona, Anagrama, 1998).
- , *Cool Memories II*, 1987-1990, París, Galilée, 1990.

- , *Cool Memories IV*, 1996-2000, París, Galilée, 2000.
- Bergala, Alain (comp.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, París, L'Étoile-Cahiers du cinéma, 1985.
- Besson, Luc, *L'Hisloire du Grand Bleu*, París, Intervista, 1985.
- Bidaud, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, París, Masson, 1994.
- Bonnaud, Frédéric, «Pro domo», *Trafic*, n° 37, 2001, págs. 151-160.
- Bordwell, David, *Theorizing the Moving Image*, prefacio de Noël Carroll, Nueva York, Cambridge University Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction*, París, Minuit, 1979 (trad. cast.: *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998).
- , *Questions de sociologie*, París, Minuit, 1984.
- , *Réponses*, París, Le Seuil, 1992.
- , *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, París, Le Seuil, 1992 (trad. cast.: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002).
- , *Méditations pascaliennes*, París, Le Seuil, 1997 (trad. cast.: *Meditaciones pascalinas*, Barcelona, Anagrama, 1999).
- , *Choses dites*, París, Minuit, 1987 (trad. cast.: *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1996).
- Bouveresse, Jacques, *Le Philosophe et le réel: Entretiens avec Jean-Jacques Rosat*, París, Hachette littératures, 1998.
- Brand, Peg Z., «Beauty matters», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, n° 1, 1999.
- Brecht, Bertolt, *Journal de travail*, París, L'Arche, 1976 (trad. fr. de *Arbeits-journal*, Francfort, 1973).
- Brenez, Nicole, «Le grand style de l'époque», *Trafic*, n° 39, otoño de 2001.
- Carroll, Noël, *Theorizing the Moving Image*, Nueva York, Cambridge University Press, 1996.
- , *A Philosophy of Mass Art*, Cambridge, Clarendon Press, 1998.
- , *Philosophy of art, a contemporary introduction*, Londres, Nueva York,

- Routledge, 1999.
- Cavell, Stanley, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable, de Wittgenstein à Emerson*, Combas, L'Éclat, 1991.
- Chateau, Dominique, *L'Héritage de l'art: Imitation, tradition et modernité*, París, L'Harmattan, 1998.
- , *Epistémologie de l'esthétique*, París, L'Harmattan, 2000.
- Collins, Jim (comp.), *High-Po: Making culture into popular entertainment*, Oxford, Blackwell, 2002.
- Creton, Laurent, «Godard et l'art stratégique de la redéfinition du métier», en *Actes du colloque de Cerisy «Godard et le métier d'artiste*, París, L'Harmattan, 2001.
- Currie, Gregory, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.
- , «Visible traces, documentary and the contents of photographs», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, nº 3, 1999.
- Daney, Serge, «L'amour du cinéma», entrevista con Olivier Mongin, *Esprit*, agosto de 1992.
- , *La maison cinéma et le monde*, tomo I, París, P. O. L., 2001.
- Dubois, Nicole, *La Norme d'internalité et le libéralisme*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994.
- Eco, Umberto, *Cinq leçons de morale*, París, Gressot et Fasquelle, 2000 (trad. fr. de *Cinque scritti morali*, Milán, 1997) (trad. cast.: *Cinco escritos de moral*, Barcelona, Lumen, 1997).
- Freedberg, David, *Le pouvoir des images*, París, Gérard Monfort, 1998 (trad. fr. de *The power of images, studies in the history and theory of response*, University of Chicago Press, 1989) (trad. cast.: *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992).
- Gardin, Jean-Claude, *Une archéologie théorique*, París, Hachette, 1979.
- Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art 2: La relation esthétique*, París, Le Seuil, 1997.
- Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français. Un exemple, La Nouvelle Vague, économie politique et symboles*, tesis doctoral, Toulouse, Université de Toulouse II Le Mirail et Maison de la Recherche CNRS/UTM, 2000.

- Ginsburgh, Victor y Sheila Weyers, «Les Cannes et les Oscars trente ans après», en preparación, 2001.
- Godard, Jean-Luc, entrevistas, *Cahiers du cinéma*, nº 316, octubre de 1980, «Aux frontières du cinéma», extra, abril-mayo de 2000, nº 557, 2001.
- Gombrich, Emst, *L'Art de l'illusion*, París, Gallimard, 1961 (trad. fr. de *The art of illusion*, Nueva York, Pantheon Books, 1960) (trad. cast.: *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología en la representación simbólica*, Barcelona, Debate, 1998).
- Gould, Stephen Jay, *L'Éventail du vivant: Le mythe du progrès*, París, Le Seuil, 1997, (trad. fr. de *Full House*, Nueva York, 1996).
- , *Les Coquillages de Léonard: Réflexions sur l'histoire naturelle*, París, Le Seuil, 2001, (trad. fr. de *Leonardo's mountain of clams and the diet of worms*, Nueva York, 1998).
- Gracyk, Theodore, «Valuing and evaluating popular music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, nº 2, 1999.
- Grodal, Torben, *Moving Pictures: A new Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Guy, Jean-Michel, *La Culture cinématographique des Français*, París, La Documentation française, 2000.
- Hasumi, Shiguéhiko, *Yasujirô Ozu*, París, L'Étoile-Cahiers du cinéma, 1998 (trad. fr. de *Kantoku Ozu Yasujirô*, 1983).
- Jarvie, Ian, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge, 1987.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), París, Librairie philosophique J. Vrin, 1993 (trad. cast.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001).
- Kaplan, Stephen, «Environmental Preference in a Knowledge-seeking, Knowledge-using Organism», en John Tooby, Leda Cosmides y Jerome H. Barkow (comps.), *The Adapted Mind, evolutionary psychology and the generation of culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.
- Knight, Deborah, «Why we enjoy condemning Sentimentality, a meta-aesthetic Perspective», *The Journal of Aesthetics and Art Criticum*, vol. 57, nº 4, 1999.
- Lagny, Michèle, *De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*, París, Armand Colin, 1992 (trad. cast.: *Cine e historia*, Barcelona, Bosch, 1997).

- Lang, Nicole, «Les publics du cinéma, une approche typologique», en X. Greffe, M. Nicolas y F. Rouet (comps.), *Socio-économie de la culture: La demande de cinéma*, París, Anthropos-Economica, 1991.
- Leutrat, Jean-Louis, *La Prisonnière du désert: Une tapisserie navajo*, París, Adam Biro, 1990.
- , «Une tracé pyrotechnique: L'analyse critique des films», en D. Chateau y J.-R. Ladmiral (comps.), *Critique et théorie*, París, L'Harmattan, 1996.
- Leveratto, Jean-Marc, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, París, La Dispute, 2000.
- Lories, Danielle, *L'Art á l'épreuve des concepts*, París, Bruselas, De Boeck y Larcier, 1996.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, París, Minuit, 1979 (trad. cast.: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989).
- Manchette, Jean-Patrick, *Les Yeux de la momie: Chroniques de cinéma*, París, Rivages, 1997.
- Marie, Michel, *M, le Maudit*, París, Nathan, 1989.
- Martin, Marcel, *Le Langage cinématographique* (1955), París, Cerf, 2001 (trad. cast.: *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990).
- Mesnil, Michel, «Cinéma français, fin de siècle et régression», *Esprit*, nº 173, julio de 1991.
- Michaud, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nimes, Jacqueline Chambon, 1999.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Picture theory: Essays on verbal and visual Representation*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1994.
- Montebello, Fabrice, «Grand écran, petites querelles», *Le Monde*, 20 de mayo de 2000.
- , «Le cinéma américain est imbattable parce que nous l'aimons», en Th. París (comp.), *CinemAction: Peut-on lutter contre l'hégémonie hollywoodienne?*, París, 2002.
- Pinçon, Michel y Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, París, La Découverte, 2000.
- Pountain, Dick y David Robins, *L'Esprit «cool»: éthique, esthétique, phénomène culturel*, París, Autrement, 2001.

- Rastier, François, *Sémantique interprétative*, París, Presses Universitaires de France, 1987.
- Ray, Satyajit, *Ecrits sur le cinéma*, París, Ramsay, 1985 (trad. fr. de *Our Films their Films*, 1976).
- Reboul, Anne y Jacques Moeschler, *Pragmatique du discours: De l'interprétation de l'énoncé á l'interprétation du discours*, París, Armand Colin, 1998.
- Richard, François, *Le Processus de subjectivation á l'adolescence*, París, Dunod, 2001.
- Rivette, Jacques, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, nº 120, junio de 1961.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne: L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*, París, Gallimard, 1992.
- , *Les Célibataires de l'art: Pour une esthétique sans mythes*, París, Gallimard, 1996.
- Sellier, Geneviève, «Cultural studies, gender studies et études filmiques», editorial de *Iris*, nº 26, otoño de 1998.
- Shusterman, Richard, *L'Art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, París, Minuit, 1992 (trad. fr. de *Pragmatist aesthetics: Living beauty, rethinking art*, 1991) (trad. cast.: *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*, Barcelona, Idea Books, 2003).
- , «Somaesthetics, a disciplinary proposal», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, nº 3, 1999.
- Skorecki, Louis, *Raoul Walsh et moi, suivi de Contre la nouvelle cinéphilie*, París, Presses Universitaires de France, 2001.
- Tooby, John, Leda Cosmides y Jerome H, Barkow (comps.), *The Adapted Mind, evolutionary Psychology and the generation of Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.
- Truffaut, François, *Hitchcock-Truffaut*, París, Ramsay, 1983 (trad. cast.: *Hitchcock-Truffaut*, Madrid, Akal, 1991).
- , *Le Plaisir des yeux: Ecrits sur le cinéma*, París, Cahiers du cinéma, 1987 (trad. cast.: *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 2002).
- Whittock, Trevor, *Metaphor and Film*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990.



LAURENT JULLIER. Nacido en 1960, de la clase trabajadora del este de Francia, Laurent Jullier es profesor de la Universidad de París III Sorbonne-Nouvelle, donde dirige el Máster de la Didáctica de la imagen con Alain Bergala y es director del departamento de Investigación del Cine y Audiovisual. Ha ocupado varios puestos de trabajo antes de incorporarse a esta Universidad y apoyar una tesis en la Sorbona en 1994. Cinéfilo desde edad temprana, pero no en el sentido que las instituciones francesas conceden a esta palabra, ha conservado el gusto por las películas populares que voluntariamente toma como objeto de estudio. Escribió para la revista y la Enciclopedia Universalis, y publicado una docena de libros, algunos de los cuales han sido traducidos al español, portugués, italiano, alemán, chino y coreano. Su objeto es la película o imágenes en general. Con *Hollywood y las dificultades del amor*, publicado por Stock en 2004, ganó el Premio al Mejor Ensayo, concedido por la Unión Francesa de Críticos de Cine. Su punto de vista es por lo general una importación de herramientas de análisis de cuatro disciplinas: la historia de la tecnología, la psicología, la sociología y la filosofía moral.

Notas

[^t] El término utilizado en el original francés es el de *embrayeur*. embragador. Podría traducirse tanto por «iniciador» como por «provocador». (*N. del t.*)

[<<]

[^t] Método de sugestión desarrollado a finales del siglo XIX por el farmacéutico francés Émil Coué (1857-1926), que se consideraba eficaz para curar toda clase de enfermedades. Se utiliza en un sentido parecido al de una panacea: en español, diríamos «la panacea». (*N. del t.*)

[<<]

[t] «Ma poule» es un término popular destinado a una mujer joven, pero también tiene el tono despectivo utilizado popularmente para hablar de una mujer fácil o una prostituta. (*N. del t.*)

[<<]

[^t] Términos del argot más popular, barriobajero, y muy utilizados en el ambiente del hampa, al menos durante las décadas anteriores a la fecha de realización de la película de Jacques Becker. «Grisbi»: pasta, dinero; «L'avoir à la chouette»: llevárselo crudo o tenerlo en el bote; «jonc»: oro o suma de dinero; «carbure»: pasta; «gaffer le bahut»: vigilar el cofre, el dinero; «faire du suif»: montar la buena, organizar una bronca; «se pager»: irse a la piltra, meterse en el nido; «calancher»: pasta, dinero, tener el billetero repleto. (*N. del t.*)

[<<]

[^t] En el texto francés se utiliza el término de tuberosa, que es menos corriente que el de «nardo», como ocurre también en español. Sin embargo, la versión española sólo se habla del fuerte perfume que usa Norma Desmond (Gloria Swanson) en general, sin hablar de «nardo» ni de «tuberosa». (*N. del t.*)

[<<]

[1] Lynne V. Cheney, «Humanities in America: A report to the President, the Congress, and the American People». extractos citados por W. J. Thomas Mitchell, *Picture theory/Essays on verbal and visual representation*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1994.

[<<]

[2] *Cultural studies*: «Estudio de la producción y de la recepción de las películas como práctica sociocultural fuera de toda evaluación estética». *Gender Studies*: «Estudio de las prácticas y de las representaciones (en el cine y en el dominio audiovisual) de las identidades y de las relaciones de sexo en cuanto están constituidas socialmente» (Geneviève Sellier, «*Cultural studies, gender studies et études filmiques*», *Iris*, nº 26, otoño de 1998, pág. 5).

[<<]

[3] De la obra de estos tres investigadores no utilizaremos, en cada caso, nada más que la interpretación comúnmente admitida, tal y como la resume Jacques Bouveresse en *Le philosophe et le réel. Entretiens avec Jean-Jacques Rosat*, Hachette littératures, París, 1998; una aproximación en profundidad, como lo demuestra Bouveresse, haría, por supuesto, que apareciera una mayor complejidad.

[<<]

[4] Paradójicamente la película hace promoción del régimen fregeano por medio del Fotomatón a la antigua y, sobre todo, gracias al personaje del padre de Amélie, que nunca llega a plantearse la duda del truco, cuando contempla las fotografías de su enano dando la vuelta al mudo.

[<<]

[5] «Las pretendidas cualidades vitales pervertidas de tales productos se hallan preparadas precisamente por las fuerzas a las cuales se dirige supuestamente el gran rechazo: están tanto o más pervertidas que ellas» (Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, París, Klincksieck, 1995, pág. 443).

[<<]

[6] A un interlocutor blanco (presupuesto): «Es cosa de negros, usted no lo puede comprender». La frase —que ilustra el fenómeno de la autosegregación— se perfila según los colores de la piel, pero puede ser utilizada para toda suerte de grupos, perspectiva aterradora que nos trae a la memoria algunos recortes de libertad de siniestra memoria.

[<<]

[7] Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, París, Armand Colin, 1992, págs. 92 y 93.

[<<]

[8] Shiguéhiko Hasumi, *Yusujiro Ozu*, París, L'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1998, págs. 123 y 192.

[<<]

[9] *Cahiers du cinéma*, nº 545, abril de 2000. Esto ocurría antes de terminar por introducir una emisión de televisión en la lista de las mejores películas del año 2001... *Loft Story*.

[<<]

[10] Un esquema y una descripción de esas doce relaciones se encuentra en el anexo, pág. 221.

[<<]

[11] Dicotomía efectuada por Pierre Bourdieu en *Les Regles de l'art. Genése et structure du champ litteraire*, París, Le Seuil, pág. 303.

[<<]

[12] Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, París, Minuit, 1984, pág. 215. El cine es uno de esos campos en el que, para continuar citando a Bourdieu, «el ajuste a la demanda no es nunca completamente el producto de una *transacción consciente* entre productores y consumidores» (*Les Regles de l'art... op, cit.*, pág. 347).

[<<]

[13] La regla de los 180 grados pretende construir un espacio homogéneo de un plano al otro, sin asumir el riesgo de soplar a la oreja del espectador (mostrando inmediatamente el emplazamiento en el que debería encontrarse siempre la cámara utilizada en el plano que precede) que el tiempo del rodaje es diferente del tiempo de la historia. En nuestros días ha caído en desuso.

[<<]

[14] Un objeto B termina en el plano B un gesto o un movimiento iniciado por un objeto A en el plano A; la película clásica prohibía que se produjera este efecto de error o de carencia, que favorece la lectura lúdica de una imagen vista como colección cambiante de puntos luminosos, no como huella del mundo o de un mundo.

[<<]

[15] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit, págs. 16 y 32.

[<<]

[16] Nicole Lang, «Les publiques du cinéma, une approche typologique» en X. Greffe, M. Nicholas y F. Rouet (comps.), *Socio-économie de la culture. La demande du cinéma*, París, Anthropos-Economica, 1991.

[<<]

[17] Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, *op. cit*, pág. 40.

[<<]

[18] Jean-Marc Laveratto, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, París, La Dispute, 2000, pág, 115.

[<<]

[19] «The preference Matrix», véase Stephen Kaplan, «Environmental preference in a knowledge-seeking, knowledge-using organism» en John Tooby, Leda Cosmides y Jerome H. Barkow (comps.), *The Adapted Mind, evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1992, págs. 581-598. El autor sitúa los millares de años en el curso de los cuales ha tenido lugar la elaboración cognitiva de los cazadores-recolectores en el pleistoceno.

[<<]

[20] Pierre Bourdieu, *La Distinction*, París, Minuit, 1979, pág. 577; Genette, en el mismo sentido, la ve fundirse en una antropología general, ver *L'Oeuvre de l'art 2*, *La relation esthétique*, París, Le Seuil, 1977, pág. 11.

[<<]

[²¹] Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, pág. 17.

[<<]

[22] Danielle Lories, *L'Art á l'épreuve des concepts*, París-Bruselas, De Boeck et Larcier, 1996, pág. 46.

[<<]

[23] Las tres revistas de prensa resumidas en este libro (*In the Mood for Love*, *Rosetta*, *Bailar en la oscuridad*) han sido obtenidas de los archivos de la BIFI (la biblioteca del cine de París), que proponen para cada película reciente una selección de una cincuentena de críticas, no claramente la totalidad de las críticas escritas en el momento de su estreno, y debemos mencionar el hecho de que ciertos medios de comunicación, como la radio o la televisión, no están representados. Por otra parte, he seleccionado además, en cada ocasión, los fragmentos de frase que van en el sentido de lo que me interesa exponer. Estos florilegios no tienen, por lo tanto, más que un valor de ilustración.

[<<]

[24] Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nimes, Jacqueline Chambon, 1999, pág. 21.

[<<]

[25] Gérard Genette, *L'œuvre de l'art 2, La relation esthétique*, París, Le Seuil, 1997, págs. 82 y 83.

[<<]

[26] Serge Daney, «L'amour du cinéma», entrevista con Olivier Mongin, *Esprit*, nº 184, agosto de 1992, pág. 14.

[<<]

[27] «Los mortales viven del salario y del trabajo; en la alternancia de la labor y del descanso todos son felices; ¿por qué no se adormece nunca el aguijón que llevo en mi seno?» (*Poemas*).

[<<]

[28] Pierre Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*, pág. 574: Volverá a tomar más tarde (*Choses dites*), París, Minuit, 1987, pág. 30) este ataque contra «el sentimiento aristocrático de dicha crítica globalizadora» que se niega a «mancharse las manos en las cocinas de la búsqueda empírica».

[<<]

[29] Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, París, Cerf, 2001 (primera edición, 1955), pág. 54.

[<<]

[30] Olivier Barrot, «Préface», en Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, *op. cit.*, pág. 7. Volvemos a encontrar la misma hostilidad del autor del prefacio hacia la totalidad de las crónicas cinematográficas de Manchette (Jean-Patrick Manchette, *Les Yeux de la momie. Chroniques de cinéma*, París, Rivages, 1997), preocupado ante la idea de que un día un universitario pudiera ampararse en ellas.

[<<]

[31] El pionero de la teoría cinematográfica Rudolf Arnheim tuvo al menos el mérito de la franqueza al elegir este modelo. «El verdadero tema de mi libro no es por lo tanto lo que existe, sino lo que puede o debería existir» (posfacio de Rudolf Arnheim, *Le Cinema est un art*, París, L'Arche, 1983, 1933).

[<<]

[32] Justificar en detalle la validez de estos postulados reclamaría decenas de páginas; me tomo la libertad de remitir a una obra mía precedente: Laurent Jullier, *Cinéma et cognition*, París, L'Harmattan, «Ouverture philosophique», 2002.

[<<]

[33] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, pág. 370.

[<<]

[34] John Tooby, Leda Cosmides y Jerome H. Barkow (comps.), *The Adapted Mind, evolutionary Psychology and the generation of Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.

[<<]

[35] Pierre Bourdieu, *Réponses*, París, Le Seuil, 1992, págs. 102 y 103.

[<<]

[36] Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art*, op. cit., pág, 13.

[<<]

[1] Roland Barthes, Oeuvres complètes, tomo 3, 1974-1980, edición de Éric Marty, París, Le Seuil, 1995, pág. 909.

[<<]

[2] *Les Inrockuptibles*, nº 293, junio de 2001, pág. 6.

[<<]

[3] Tanto por su forma («chapucería asumida») como por la moral que destila («cuando es ofrecido como algo no deseable, una violación es siempre una buena elección») o su misma credibilidad («los tópicos sociopsicológicos que caracterizan a los personajes son ridículos. Una serie de detalles groseros, realizados a patadas y arrojados de forma turbia y equívoca»), Charles Tesson, *Cahiers du cinéma*, nº 555, marzo de 2001. *Pornocratie*, de Cathérine Bréillat, que acabó publicándose como novela, sería finalmente poco apreciada por *Les Inrockuptibles*; pero la cosa no quedó ahí, puesto que rápidamente se hicieron eco de otros proyectos igual de seductores y prometedores.

[<<]

[4] «La mayoría de las veces, solamente queremos saber para poder hablar de ello»: Pascal, *Pensée* 146. Variante posmoderna: «A la exposición, no se va tanto por el hecho preciso de ir allí como por el mero hecho de haber ido allí» (Jean Baudrillard, *Cool Memories IV*, 196-200, París, Galilée, 2000, pág. 83.

[<<]

[5] Jean-Michel Guy, *La Culture cinématographique des Français*, París, La Documentation Française, 2000, pág. 111.

[<<]

[6] *Ibid.*, pág. 201.

[<<]

[7] *Ibid.*, pág. 137.

[<<]

[8] Frédérick Bonnaud, «Pro domo», *Traffic*, nº 37, año 2001, pág. 158; se subraya el presupuesto del lector-beocio al que hay que violar por su bien, pero, en cambio, al «pueblo-niño» hay que educarlo.

[<<]

[9] V. Ostria, *Les Inrockuptihles*, n° 243, para el primero; J.-B. Morin, *Les Inrockuptibles*, n° 296, para el segundo.

[<<]

[10] Un estudio de Ginsburgh y Weyers (Victor Ginsburgh y Sheila Weyers, «Les Cannes et les Oscars trente ans après», Bruselas, ULB, y Lovaina, UCL, de próxima aparición) demuestra que de 1950 a 1970, de las 143 películas premiadas en el festival de Cannes y/o en los Oscar americanos, sólo 35 fueron verdaderamente elogiadas por la crítica profesional. Los investigadores han tomado como base los palmarés de filmotecas y notas atribuidas a guías destinadas a los cinéfilos; dicho esto, el estudio no demuestra qué es lo que provoca esta diferencia de juicio.

[<<]

[¹¹] Stephen Jay Gould, *Les Coquillages de Léonard. Réflexions sur l'histoire naturelle*, París, Le Seuil, 2001, pág. 246.

[<<]

[12] Prefacio a *Papiers collés 2*.

[<<]

[13] Consulta en www.imdb.com; el portal está disponible en inglés, italiano y alemán.

[<<]

[¹⁴] François Truffaut, *Le Plaisir des yeux. Ecrits sur le cinéma*, París, Cahiers du cinéma, 2000, pág. 317 (trad. cast.: *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 2000).

[<<]

[15] Jacques Aumont, *De la esthétique au présent*, Bruselas-París, De Boeck, 1998, pág. 25.

[<<]

[16] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, pág. 384.

[<<]

[17] La actitud es más frecuente en el dominio de las artes plásticas: todo el mundo puede considerar hasta qué punto le resultó fácil a Marcel Duchamp que un comisario de exposiciones aceptara el urinario, el botellero y unas palas para recoger nieve.

[<<]

[18] Cifras aportadas por el economista Laurent Creton, «Godard et l'art stratégique de la redéfinition du métier», en *Actes du colloque de Carisy*, «Godard et le métier d'artiste», París, L'Harmattan, 2001, pág. 323.

[<<]

[19] *Cahiers du cinéma*, nº 557, mayo de 2001.

[<<]

[20] Todos los errores señalados están por lo demás sometidos a la valoración artística colectiva (procedimiento corriente en la red, que lo autoriza por esencia); ocurre, sin embargo, que los usuarios se equivocan a menudo, pero sus equivocaciones más sutiles están didácticamente colocadas en una rúbrica especial bajo el título de «Percibido sin motivo como una equivocación», de manera que no vuelven a reproducirse.

[<<]

[21] Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, op. cit., pág. 281.

[<<]

[22] El filado es una pérdida de capacidad de figuración de la imagen a consecuencia de movimientos de cámara demasiado rápidos, lo que produce que los objetos impriman ciertas estelas en la película.

[<<]

[23] Jean Baudrillard, *Le Paroxyste indifférent*, París, Grasset, 1997, pág. 197.

[<<]

[24] Puntos de vista a la carta, fractales... (me permito la libertad de remitir a mi obra *Les images de synthèse*, París, Nathan, «128», 1998).

[<<]

[25] Dominique Chateau, *L'Héritage del'art. Imitation, tradition et modernité*, París, L'Harmattan, 1998, pág. 67.

[<<]

[1] El código está reproducido en Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, París, Masson, 1994, págs. 75-78.

[<<]

[2] Yo expongo aquí de otra manera una dicotomía que Roger Odin viene planteando desde hace veinticinco años para el cine: la lectura genética se duplica en un deseo documentalizante en el espectador (le gusta creer, sobre todo si es fregeano, que el mundo es como está representado en la pantalla), o bien en un deseo ficcionalizante (le gusta más bien creer que la realidad ha sido reconstruida, aunque no sea más que por la simple presencia del que hace los encuadres).

[<<]

[3] Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, París. Gallimard, 1996, pás. 11, resumiendo su tesis de 1992.

[<<]

[4] *Positif* n° 477, noviembre de 2000.

[<<]

[5] Siempre según Jean-Marc Lavoretto, *La Mesure de l'art*, *op. cit.*, pág. 130. Stendhal emplea a menudo este criterio: en 1828, en Roma, consideró como «uno de los grandes errores de Rafael» un cuadro con el tema de una batalla en el cual los caballos caerían al suelo si a un mago se le ocurriera darles vida. Stendhal, *Promenades dans Rome* (1829), París, Gallimard, «Folio», 1997, pág. 227.

[<<]

[6] *Ibid.*

[<<]

[7] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tomo III, *op, cit.*, pág. 1.285.

[<<]

[8] Jean-Patrick Manchette, *Les Yeux de la momie*, *op. cit.*, pág. 264.

[<<]

[9] *Ibid.*, pág. 61.

[<<]

[10] «Amontonados en las primeras filas —los mejores sitios—, los muchachos y las muchachas adquieren por unas monedas un sueño de dos horas» (voz en *off* de *L'Amour existe*, de Pialat).

[<<]

[11] Fórmula de Tocqueville de 1840, citada por Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, *op. cit.*, pág. 36. El término «narcótico», por su parte, está tomado de Nietzsche («¡Quién nos contará alguna vez la historia de los narcóticos! —¡es casi la historia de la “cultura”, de la pretendida cultura superior!»).

[<<]

[12] La versión de Perrault (en la que la protagonista muere) es explícita en este sentido: «Las muchachas bellas, bien formadas y simpáticas, hacen muy mal en escuchar a cualquier clase de gente».

[<<]

[13] Según los lingüistas Anne Reboul y Jacques Moeschler, *Pragmatique du discours*, París, Armand Colin, 1998, pág. 29.

[<<]

[14] Sería el equivalente del cartel de TF1 dirigido a los jóvenes que miran «sus» emisiones de la mañana, justo antes de los *spots* publicitarios: «¡No te muevas!» (esto es, quédate en tu lugar, para absorber las ráfagas de anuncios, pero también en la vida, y cuando seas adulto). Nos estremecemos cuando cotejamos ese cartel con la terminología publicitaria: la diana...

[<<]

[15] Gregory Currie, «Visible traces, documentary and the contents of photographs», *The Journal of Aesthetics and art criticism*, volumen 57, nº 3, 1999.

[<<]

[16] Torben Grodal habla de «grados de realidad», en *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres. Feelings, and Cognition*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

[<<]

[¹⁷] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tomo II 1966-1973; 1994, pág. 1138 (Sade); también véase el tomo III, *op. cit.*, pág. 391 (*Salo*).

[<<]

[18] *Le Nouvel Obsevateur*, nº 1859, junio de 2000.

[<<]

[19] *Ibid.*, nº 1862, julio de 2000.

[<<]

[20] Incluso para el lenguaje verbal, las cosas no están reguladas: recuerdo un *Apostrophes* en el que Philippe Sollers aconsejaba que no debía tomarse a Sade al pie de la letra a una indignada Elisabeth Badinter, pues ella no podía dejar de ver en *Los 120 días de Sodoma* otra cosa que no fuera una colección de torturas dignas de las que ejecutan las policías de cualquier estado fascista.

[<<]

[21] Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialect of enlightenment*, Nueva York, Continuum, 1990, pág. 149.

[<<]

[22] Ilusiones descritas a partir de una obra de la psicóloga Nicole Dubois, *La Norme d'internatilité et le libéralisme*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994, págs. 18 y 19.

[<<]

[23] *Etats généraux du cinéma*, n° 3, 1968.

[<<]

[24] Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Cambridge, Clarendon Press, 1998.

[<<]

[25] Theodor W, Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.* págs. 334-336.

[<<]

[26] Dick Pountain y David Tobins, *L'Esprit «cool»: éthique. esthétique, phénomène culturel*, París, Autrement, 2001, pág. 23, por la definición, y págs. 140 y 144, por las citas siguientes.

[<<]

[27] Jacques Bouveresse, *Le Phitosophe et le réel. Entretiens avec Jean-Jacques Rosat*, París, Hachette littératures, 1998, pág. 10.

[<<]

[28] Dick Pountain y David Robins, *L'Esprit «cool»: éthique, esthétique, phénomène culturel*, *op. cit.*, pág. 156.

[<<]

[29] *Les Inrockuptibles*, n° 312, noviembre, 2001.

[<<]

[30] Dominique Chateau, *L'Héritage de l'art*, op. cit., pág. 8.

[<<]

[³¹] Que *no son* ya lo que eran. Incluso la *fortaleza* Disney ha acabado por admitir el Gran Amor como Gran Relato lyotardiano, es decir, como ficción fatigada, no ejemplar (Pocahontas *cambia de opinión* en *Pocahontas II* (2000), constatando *de manera racional* que verdaderamente resulta una mala elección amar a John Smith).

[<<]

[32] El portal propone un a todas luces *cool* «contador de cadáveres» (*Body count*, es decir, número de asesinados en la historia; *El asesino* [The Killer, 1989] de John Woo, cuenta, por ejemplo, con 120).

[<<]

[33] Para la demostración de este punto (que necesita instrumentos no definidos aquí), me tomo la libertad de remitir a mi estudio de la exposición de *Rosetta* en *L'Analyse de séquences*, Nathan, «Fac-cinéma», 2002.

[<<]

[34] Transposición de Charles Péguy, que reservaba esta medalla para los padres de familia.

[<<]

[35] Me parece ver un efecto de esta creencia cuando Serge Kaganski dice que la última escena de la película le hace experimentar «todo el peso de la condición obrera» (*Les Inrockuptibles*), Me imagino a alguien yendo a explicar a una asamblea obrera, como hacía en otro tiempo André Bazin analizando unos Chaplin en la cantina de Renault: todos/as ustedes son Rosetta...

[<<]

[³⁶] Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, op. cit., pág. 73.

[<<]

[37] Michel Marie, *M. le Maudit*, París, Nathan, 1989, pág. 14.

[<<]

[38] Por medio de la MoCa (acrónimo de Motion Capture): el actor armado de sensores que registran el menor de sus movimientos conduce y pilota una criatura calculada, que por ello se mueve como él, aunque no tenga su apariencia.

[<<]

[39] Desde mediados de los años noventa más o menos, la precisión del *compositing* ha sobrepasado el poder separador del ojo cuando presenciamos una proyección de 35 mm: dicho en otros términos, ya no podemos decir si el actor que pasa delante de un decorado (natural o construido) ha estado presente un día en dicho decorado, ni si dos actores que interpretan una escena el uno frente al otro han estado físicamente juntos alguna vez en alguna parte.

[<<]

[40] La incredulidad está sostenida por la costumbre posmoderna antes señalada de borrar las fronteras diegéticas (mundo de la historia) y extradiegéticas (mundo de la fabricación de la película). La publicidad para la salida al mercado de los DVD de *Los ríos de color púrpura* (Les Rivières pourpre, Mathieu Kassowitz, 2000) mostraba de esta manera a su realizador, alegre y disfrazado, posando detrás de una mesa de médico forense, en la que yacía uno de los falsos cadáveres atrocemente mutilados y confeccionados para las necesidades de la película.

[<<]

[⁴¹] David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, París, Gérard Monfort, 1998, pág. 199.

[<<]

[42] Theodor Gracyk, «Valuing and evaluating popular music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volumen 576, nº 2, 1999, pág. 206.

[<<]

[43] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tomo III, *op. cit.*, pág. 1285.

[<<]

[44] El término está casi tan prostituido como el de «edificante». Esta vez, es la publicidad la que se encarga del trabajo de zapa; para ocuparnos solamente del mundo del audiovisual: «El cine es la emoción en la gran pantalla» (CNC, 1986), «Descubra cómo pasar de la tele-visión a la tele-emoción con su televisor» (Fnac, 1993), «Comunique la emoción» (Ericsson, 2000). Y así, otros innumerables eslóganes que ligan la técnica y la afectividad en una quimera de automatización que haría palidecer —si todavía existieran— a los viejos celadores del behaviorismo.

[<<]

[45] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, págs. 31 y 67.

[<<]

[46] En Francia, *Télé-Poche* enjuicia y valora artísticamente las películas de forma comparable: dos criterios proceden del placer o de la «lectura en el estómago» (humor, violencia, acción, emoción, erotismo); y, el último, de la edificación (reflexión).

[<<]

[47] Jean Baudrillard, *Cool memories II*, *op. cit.*, pág. 60.

[<<]

[48] *Les Inrockuptibles*, n° 333, abril, 2002.

[<<]

[49] Ésta es la razón por la cual Jean Baudrillard lamenta el tiempo en el que las interdicciones pululaban en nuestro mundo: «Hasta tal punto llega actualmente nuestra libertad, ¿pero hay alguna razón para sentirse orgulloso?» (Jean Baudrillard, *Cool mentories IV, 1996-200*, París, Galilée, 2000, pág. 23).

[<<]

[50] *Cahiers du cinéma*, nº 555, marzo, 2001. Este pasaje podría ilustrar la teoría de Noël Carroll, según la cual los neoplatónicos tienen tendencia a decir que una emoción es llana, sin interés (*shallow*), cuando está al alcance de todo el mundo poder experimentarla (Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (*op. cit.*, pág. 289).

[<<]

[51] François Richard, *Le Processus de subjectivation à la adolescence*, París, Dunod, 2001, pág. 202.

[<<]

[52] *Ibid*, pág. 204: «Las interdicciones familiares y sociales se hacen cada vez menos exigentes, mientras que la necesidad psíquica interna en referencia a la ley sigue siendo, por su parte, la misma: esta tensión y esta discordancia engendran el sentimiento depresivo de un menor valor del placer (desde el momento en que todo es posible)».

[<<]

[53] Deborah Knight, «Why we enjoy condemning Sentimentality, a meta-aesthetic Perspective», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, nº 4, 1999, pág. 418. A Deborah Knight no le cabe ninguna duda, aunque el artículo no tiene nada más que tres años, de que el fracaso de los Grandes Relatos ha marcado de manera tan profunda la profesión de crítico que la palabra «compasión» padece en la actualidad de una tara grave: véase *Libération*, sobre *Rosetta*.

[<<]

[54] Poema de Baudelaire. Mucho antes que los románticos, La Fontaine elogiaba ya en *Les Amours de Psyché et de Cupidon* «el sombrío placer de un corazón melancólico».

[<<]

[55] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tomo III, *op. cit.*, pág. 900 (a propósito de *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe).

[<<]

[56] *Let's get lost*, dicen los anglosajones («Perdámonos»), Las variantes populares francesas («s'éclater» y «s'envoyer en l'air», «evadirse», «estallar» y «desaparecer en el aire») nos hacen volver aún más directamente a una puesta en suspense de la cosicidad.

[<<]

[57] David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, op. cit., pág. 6.

[<<]

[58] Texto citado por David Freedberg, *ibid* pág. 377.

[<<]

[59] Incluido en el célebre final de la segunda parte de *Du voté de chez Swan*: «Decir que he arruinado algunos años de mi vida...»

[<<]

[60] Ni siquiera el propio mundo de la película militante creyó jamás en ello: «¿Qué poder puede ejercer sobre la lucha de clases una mesa redonda de críticos, de gente mundana y de algunos rehenes atrapados en las trampas de su sentimentalismo?» (*États généraux du cinéma*, nº 2).

[<<]

[61] Las cumbres, en el género, se alcanzan mediante las imágenes pornográficas —o de simple desnudez—, sometidas a sujetos masculinos (esta conciencia despechada de poder ser tan fácilmente instrumentalizada hubiera podido inspirar a Baudelaire su célebre humorada, según la cual «La mujer es horrible porque es natural»).

[<<]

[62] Véase, en las críticas de las páginas precedentes, el empleo de palabras como rapto, rehén, chantaje, deshonestidad, etc. Brecht hablaba ya de Hemingway, en el año 1939, como de un «miembro activo del gran chantaje, de la gran extorsión de la emoción», en *Journal de travail*. publicado en francés por L'Arche, París, 1976.

[<<]

[63] *Les Inrockuptibles*, n° 296, junio, 2001.

[<<]

[1] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, pág. 353.

[<<]

[2] Emst Gombrich lo demuestra con detalles en *L'Art de l'illusion*, París, Gallimard, 1961.

[<<]

[3] Caricaturizo para ir más deprisa. Roland Barthes ha dado a entender de manera más elegante algunas cosas del mismo orden: «La innovación resulta intimidatoria porque tenemos miedo de echar en falta y de no percibir lo que puede haber de importante en ella». (Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tomo III, *op. cit.*, pág. 63).

[<<]

[4] Dominique Chateau, *Épistémologie de l'esthétique*, París, L'Harmattan, 2000, págs. 97 y 98.

[<<]

[5] Brecht ha señalado esto con una frase ingeniosa: «La música de Schönberg permite comprender la de Beethoven». (*Journal de travail, op. cit.*, pág. 316).

[<<]

[6] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tomo II, *op. cit.*, pág. 1.515. Esto recuerda a Dorothy Parker cuando escribía lo siguiente: «Siempre las mismas intrigas, siempre los mismos personajes, siempre las mismas frases. Ésta es la razón por la cual yo me he disparado un tiro» (el 17 de diciembre de 1927).

[<<]

[7] «La pura regresión a las formas lúdicas se halla regularmente al servicio de tendencias sociales restauradoras o arcaicas». (Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, pág. 439).

[<<]

[8] *Ibid.*.. pág. 325.

[<<]

[9] Fórmula de Rémy de Gourmont en *Esthétique de la langue française*, citada por Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres (Las flores de Tarbes o el terror en las letras)*, (1941), Gallimard, «Folio», 1990, pág, 56, y, por supuesto, aquí desviada (se trata de palabras, no de planos).

[<<]

[10] Para actuar como cronistas posmodernos, podemos relacionar estas figuras con el maíz transgénico que los consumidores califican como Terminator, porque no se reproduce, dicho de otra manera, no tiene antepasados (Skywalker), y no conlleva descendientes (Juana de Arco). El fantasma prosigue, por otra parte, con los dinosaurios de la trilogía de Steven Spielberg *Parque Jurásico* (Jurassic Park), a quienes se considera incapaces de reproducirse (por seguridad, se ha hecho que nacieran hembras), pero volviendo, sin embargo, una y otra vez a dicho fantasma.

[<<]

[¹¹] Stephen Jay Gould, *L'Eventaille du vivant. Le mythe du progrès*, París, Le Seuil, 1997.

[<<]

[12] Más allá de la frecuencia de fusión, el aparato visio-cognitivo funde en un único precepto lo que constituía hasta entonces un ametrallamiento (y que constituye por otra parte la clave de la reproducción del movimiento por el cine, que consiste a su vez en una mecánica de proyección de imágenes fijas).

[<<]

[13] *Positif*, nº 477, noviembre, 2000.

[<<]

[¹⁴] *Les Inrockuptibles*, n° 334, abril, 2002.

[<<]

[15] Godard lo ilustra mediante esta frase irónica: «Me sigue gustando más ver una mala película americana que una mala película búlgara [...]. En el cine americano, existe siempre una adecuación mínima entre el conocimiento técnico y el fin perseguido» (Jean-Luc Godard, entrevista en *Cahiers du cinéma*, «Aux frontières du cinéma», número fuera de serie, abril-mayo, 2000, pág. 15).

[<<]

[16] Ambos en *Cahiers du cinéma*, nº 334, abril, 2002.

[<<]

[¹⁷] *Les Inrockuptibles*, n° 310, octubre, 2000.

[<<]

[18] Yo utilizo aquí, adaptándola, una teoría de François Rastier, especialista en semántica interpretativa.

[<<]

[19] Clasificación inspirada por el libro de Jean-Claude Gardin, *Une archéologie théorique*, París, Hachette, 1979.

[<<]

[20] François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, París, Ramsay, 1983, pág. 295.

[<<]

[21] *Cahiers du cinema*, nº 560, septiembre, 2001.

[<<]

[22] Frase citada por Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tomo III, *op. cit.*, pág. 983.

[<<]

[23] Aunque se trate, por otra parte, de su primera película: «*El mejicano* (The Mexican, 2000) es el primer largometraje de Gore Verbinsky, conocemos ya de memoria su videoteca, como *grosso modo* la de todos esos cineastas que se presentan como independientes, pero de quienes nos gustaría que dejaran de repasar de una vez por todas las películas de Sam Peckinpah, con el fin de salir un poco y descubrir el mundo». *Cahiers du cinéma*, nº 557, mayo, 2001.

[<<]

[24] Jacques Aumont resume la situación: sin identificarse con la persona del artista, la interpretación puede estar caracterizada por «el deseo de encontrar, en la obra, algo del impulso que hace que se creen determinadas obras» (Jacques Aumont, *De la esthétique au present, op. cit.*, pág. 170). Hace diez años, este autor escribía ya, en colaboración con Michel Marie, lo siguiente: «El análisis puede conducir a que nos planteemos ciertas preguntas que se asemejan a las que se plantea un cineasta, especialmente, por supuesto, el análisis de los elementos de la puesta en escena». (Jacques Aumont y Michel Marie, *L'Analyse des films*, París, Nathan, 1988, pág. 205).

[<<]

[25] Luc Besson, *L'Histoire du Grand Bleu*, París, Entrevista, 1994, pág. 97.

[<<]

[26] Entrevista, *Studio*, fuera de serie, «Los años 90», diciembre, 1999.

[<<]

[27] Entrevista, *Première*, nº 300, febrero, 2002. No clamemos contra el narcisismo, sería caer en todas las trampas cuya existencia hasta ahora hemos denunciado (psicología de bazar y confusión entre persona y enunciador): tal vez estos propósitos, vueltos a condicionar *a posteriori*, o dichos como fanfarronada, no reflejan realmente lo que piensa Luc Besson; tomémoslos únicamente como muestras de un pensamiento dominante en el espacio público.

[<<]

[28] Para alejarnos, gracias a una visión divertida, de las espantosas perspectivas que abre este cuadro, basta con pensar en toda esa buena gente que debe su cuarto de hora de celebridad al hecho de haber sido los vecinos de un terrorista o de un asesino psicópata y que, sea cual sea su valor, se enganchan una y otra vez a la cámara de los noticiarios desarrollando su pequeña cantilena behaviorista de la homología entre el ser y el parecer: «Un señor encantador... Jamás le oí decir una palabra más alta que la otra... No consigo comprenderlo...»

[<<]

[29] *Cahiers du cinéma*, nº 500, septiembre, 2001, alusión a *Salvar al soldado Ryan*.

[<<]

[³⁰] Satyajit Ray, en 1957, en Satyajit Ray, *Écrits sur le cinéma*, París, Ramsay, 1985, págs. 42 y 43. Por una extraña ironía, tradicionalmente sólo los animales tienen derecho a una mención en los títulos de crédito con el fin de precisar que no han sido sometidos a ninguna clase de daño real en el curso del rodaje. Los actores humanos podrían reclamar que se les hiciera la misma mención, tomando como argumento la legendaria ironía de Hitchcock que los asimilaba con ganado manejable y sujeto a voluntad.

[<<]

[31] A propósito de *Ouvriers, paysans, Les inrockuptibles*, nº 305, septiembre, 2001.

[<<]

[32] Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, París, Minuit, 1992, págs. 253 y 254, donde cita como ejemplo de desdén radical del mundo el que experimentaban los esteticistas del cenáculo de Bloomsbury, cuyos miembros celebraban exclusivamente «nuestra inclinación hedonista por las cosas hermosas y las bellas personas».

[<<]

[33] Giro de horizonte en Peg Z. Brand, «Beauty matters», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, nº 1, 1999, entre otros.

[<<]

[³⁴] Citado por Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, op. cit., pág. 199.

[<<]

[35] Pascal Quignard, *Le Solitaire. Rencontres avec Chantal Lapeyre-Desmaison* París, Les Flohic, 2001, pág. 157.

[<<]

[³⁶] Ozu llega todavía más lejos en *Buenos días* (Ohayo, 1959), colocando en un rincón del encuadre el cartel de *Fugitivos* (The Defiant Ones, Stantely Kramer, 1958): como los presos evadidos de esta película están unidos por una cadena, debido a su desafío a la autoridad carcelaria, los dos niños de la película de Ozu están unidos por su desafío a la autoridad paterna por su promesa de dejar de hablar.

[<<]

[37] Noël Carroll, *A philosophy of Mass Art*, *op. cit.*, pág. 77.

[<<]

[38] Ver la nota 13 de la página. En la *Juana de Arco* de Luc Besson, el desenfoco entre lo diegético y lo extradiegético está avalado antes incluso de aparecer la primera imagen: con una fórmula de carácter invariable se nos presentan escritas las menciones relativas al polo de la producción/distribución («Gaumont presenta»), a la moral («no matarás»), y las menciones relativas al contexto diegético histórico («en 1420»).

[<<]

[¹] Reproducido por Alain Bergala, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, París, L'Étoile-Cahiers du cinéma, 1985, pág. 216.

[<<]

[2] Diversas sectas y religiones creacionistas lo aplauden igualmente con todas sus fuerzas, a la espera de que trate sus conceptos en igualdad de condiciones que los de la ciencia; y, tal vez, sea de esta manera como la profecía de Malraux («El siglo XXI será religioso») se está realizando (todo es cuestión de creencia, desde un punto de vista que se plantea teóricamente como equivalente a otro).

[<<]

[3] Jacques Bouveresse, *Le Philosophe et le réel*, op. cit., pág. 16.

[<<]

[4] Jean-Patrick Manchette, *Les Yeux de la momie*, *op. cit.*, pág. 74.

[<<]

[5] «La definición dominante de la “distinción” llama “distinguidas” a las conductas que se distinguen de lo común, de lo vulgar, sin intención de distinción» (Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, *op. cit.*, pág. 10).

[<<]

[6] Jean-Luc Godard, entrevista, *Cahiers du cinéma*, número fuera de serie titulado «Aux frontières du cinéma», abril-mayo, 2001, pág. 32.

[<<]

[7] El fabricante es Jean-Pierre Beauviala, fundador de la firma Aätom. Godard lo pone en su lugar en un *post-scriptum* añadido a una serie de entrevistas en *Cahiers du cinema*, nº 288, junio de 1978.

[<<]

[8] «Los Jóvenes Turcos vieron su cine y después forjaron las condiciones técnicas, económicas o parlanchinas de su realización concreta», Antoine de Baecque, «¿Peut-on apprendre à voir?», *Cahiers du cinéma*, número fuera de serie «Nouvelle Vague», abril de 1999, págs. 30 a 33.

[<<]

[9] Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma* n° 120, junio de 1961, pág. 55; ese final fue, por otra parte, cortado cuando se volvió a publicar el artículo en *Cahiers du cinéma*. en el número fuera de serie titulado «Le siècle du cinéma», noviembre del año 2000. Luc Besson parece soñar a veces con ese poder exorbitante del realizador-crítico; por ejemplo, en su libro sobre el rodaje de su película *Jeanne of Arc* declara que el jurado de los César se ha «cubierto de ridículo» recompensando *Cuatro bodas y un funeral* (Mikel Newell, 1994), en lugar de hacerlo a *La lista de Schindler* (Steven Spielberg): en este caso aquí la evidencia ocupa el lugar de la argumentación.

[<<]

[¹⁰] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, París, Minuit, 1979, pág. 103.

[<<]

[¹¹] *Positif*, n° 419, enero de 1996.

[<<]

[12] Recensión de Serge Kaganski en *Les Inrockuptibles*, nº 332, abril de 2002.

[<<]

[13] Julien Gracq, *Lettrines 2*, París, José Corti, 1974, págs. 71 y 72.

[<<]

[14] Louis Skorecki en *Libération*, 7 de septiembre de 2000, la alusión a Tavernier se refiere al libro que este último escribió con J.-P. Coursodon, *50 ans de cinéma américain*.

[<<]

[15] Un solo ejemplo: Julia Kristeva, intelectual muy conocida, se enorgulleció en su crítica de *Amélie* del 19 de mayo de 2001 (*site Internet France Culture*, emisión *Primera edición*) de haber «predicho» la «nueva ola íntima» del cine francés; esta nueva ola está compuesta por: *La comedia de la inocencia* (La Comédie de l'innocence, Raúl Ruiz, 2000), *Intimidad* (Intimacy, Patrice Chéreau, 2001) y *Amélie* (2001). Los historiadores del cine apreciarán esta capacidad de visión poco común. «Con total evidencia», dice Julia Kristeva un poco más adelante, «Renoir [es] el maestro de Jean-Pierre Jeunet». Ya se trate de *Auguste* o de *Jean Renoir*, los estetas no dejarán de quedarse igualmente con la boca abierta...

[<<]

[¹⁶] Véase Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, «La Pléiade», 1989, pág. 609, el momento en que el narrador toma la decisión de convertirse en escritor.

[<<]

[17] Michel Pinçon y Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, París, La Découverte, 2000, pág. 94.

[<<]

[18] *Les Inrockuptibles*, nº 32, noviembre de 2001; Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, *op. cit.*, pág. 215.

[<<]

[19] Jean-Louis Leutrat, «Un tracé pyrotechnique. L'analyse critique des films», en D. Chateau y J.-R. Ladmiral (comps.), *Critique et théorie*, París, L'Harmattan, 1996, pág. 265.

[<<]

[20] Nos remitimos a la página 34 y siguientes, que se refieren a *El gatopardo* (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1962). El término *Itinérís* está menos cargado de universalidad —digamos que tiene menos posibilidades de franquear las barreras sociohistóricas— que el engaño del príncipe. Por lo demás, el efecto de halago no será ya el mismo: en lugar de confortar en sus elecciones de vida a una tribu cuyos miembros se supone que se consumen en la *afición* por los teléfonos celulares y las emisiones divertidas de Canal +, la alusión recompensará de sus esfuerzos al historiador de las técnicas o transportará al anciano al tiempo de su juventud.

[<<]

[21] Fórmula citada por Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, op. cit., pág. 169.

[<<]

[22] Si los críticos de *Les Inrockuptibles* se dedican a apreciar menos a los «autores que aparecen en portadas», es decir, a los realizadores famosos como Tim Burton, Wong Kar-wai, David Lynch o Clint Eastwood, «el cambio de rumbo será experimentado como un factor desconcertante para nuestros lectores y, por lo tanto, significará un riesgo económico. Ahora bien, la economía de *Les Inrockuptibles* es frágil» (Frédéric Bonnaud, «Pro domo», art. cit., págs. 157 y 158).

[<<]

[23] *Les Inrockuptibles*, n° 294, junio de 2001.

[<<]

[24] Con ello, Umberto Eco hace referencia a las semejanzas de familia, un concepto de Wittgenstein, tras simplificarlo en una página o dos (Umberto Eco, *Cinq leçons de morale*, París, Grasset et Frasnuelle, 2000, pág. 67).

[<<]

[25] Jean-Luc Godard, entrevista, *Cahiers du cinéma*, «Aux frontières du cinéma», número fuera de serie, abril-mayo de 2000, pág. 17. La entrevista de 1981 está recogida por Alain Bergala (comp.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, op. cit., págs. 480 y 481.

[<<]

[26] En otro tiempo, Godard jugó con determinadas palabras para presentar determinadas pruebas: en febrero de 1959, por ejemplo, en su crítica de *El hombre del Oeste* (Man of the West, Anthony Mann, 1958), en la que analiza dos escenas en términos de cohesión y de originalidad. El mismo año, sin embargo, se dedicó a demoler algunas películas sin intentar probar nada («Pesada y grotesca... Endeblucha...»). Fuentes: Alain Bergala (comp.), *ibid.*, págs. 168 y 169.

[<<]

[27] *Cahiers du cinéma*, nº 544, marzo de 2000.

[<<]

[28] *Positif*, nº 469, marzo de 2000.

[<<]

[29] Louis Skorecki, *Raoul Walsh et moi*, seguido de *Contre la nouvelle cinéphilie*, París, PUF, 2001, pág. 161.

[<<]

[30] El libro en cuestión ha aparecido, sin embargo, en Presses «universitaires» de France. Lo mismo puede decirse de Serge Kaganski, que concluye su artículo de reflexión sobre la polémica dedicada a *Amélie* con una serie de preguntas que son precisamente las que algunos universitarios tratan a lo largo del año en sus libros y en sus artículos («¿Es necesario confundir en una película su tema aparente y su forma de representación? ¿La estética está ligada a la ideología o a la ética? ¿Sigue siendo el *travelling* una cuestión de moral? ¿Dónde nos encontramos filosóficamente en lo que se refiere al cine, a la publicidad, a las tecnologías virtuales?», *Les Inrockuptibles*, nº 294, junio de 2001).

[<<]

[³¹] *Les Inrockuptibles*, n° 294, junio de 2001; *Libération*, 28 de mayo de 2001.

[<<]

[32] Gregory Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995, pág. XVIII; Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990, pág. 93; Ian Jarvie, *Philosophy of the film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge, 1987, págs. XII y XIII; David Bordwell, «*Preface*» en Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Nueva York, Cambridge University Press, 1996, pág. XII.

[<<]

[33] N° 332, abril de 2002.

[<<]

[34] «En Francia, se ha adoptado la costumbre de creer más bien que basta con escribir bien para pensar, e incluso para pensar profundamente» (Jacques Bouveresse, *Le Philosophe et le réel... op. cit.*, pág. 12). Los ataques que se pudieron leer en la prensa, al día siguiente de su muerte, sobre el estilo de Pierre Bourdieu, han acabado por confirmarlo totalmente.

[<<]

[35] *Libération*, 28 de septiembre de 1988.

[<<]

[36] Paul Valéry, *Monsieur Teste* (1946), París, Gallimard, «L'Imaginaire», 1985, pág. 8.

[<<]

[37] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, París, Le Seuil, 1997, pág. 15.

[<<]

[1] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*, págs. 27 y 92.

[<<]

[2] W. J. Thomas Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual Representation*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1994, pág. 425.

[<<]

[3] Según Chateaubriand, *La Vie de Roncé* (1884), París, UGB, «10/18», 1965, pág. 153.

[<<]

[4] Fabrice Montebello, «Gran écran, petites querelles», *Le Monde*, 20 de mayo de 2000.

[<<]

[5] Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art...*, *op. cit.*, pág. 134.

[<<]

[6] *ibid.*, págs. 235 y 236.

[<<]

[7] Fabrice Montebello, «Grand écran et petites querelles», art. cit.

[<<]

[8] Laurent Creton, «Godard et l'art stratégique de la redéfinition du métier», en *Actes du colloque de Cérisy, «Godard et le métier d'artiste»*, Paris, L'Harmattan, 2001, págs. 329 y 330.

[<<]

[9] Citado por Frédérick Gimello-Mesplomb, *Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français. Un exemple, La Nouvelle Vague, économie politique et symboles*, tesis doctoral, Toulouse, Universidad de Toulouse II, Le Mirail y Maison de la Recherche CNRS/UTM, 2001, págs. 117 y 118.

[<<]

[¹⁰] *Ibid.*, véanse los cuadros estadísticos de las páginas 144 a 146, que hacen referencia a la situación entre 1960 y 1990: René Férêt (10 anticipos para 10 películas, 4 mandatos ejercidos en la Comisión), Benoît Jacquot (8 anticipos para 10 películas, 2 mandatos), Christine Pascal (5 anticipos para 5 películas, 4 mandatos), Cédric Klapisch (4 anticipos para 5 películas, 1 mandato), Claire Denis (6 anticipos para 9 películas, 1 mandato), Cathérine Breillat (5 anticipos para 6 películas, 2 mandatos).

[<<]

[11] *Ibid.*, cuadro de la página 164. En el número de febrero de 1986, el lector de *Cahiers du cinéma* podrá, por consiguiente, leer un «elogioso balance» de la acción del Centro Nacional del Cine.

[<<]

[12] Entre 1960 y 1965, ni Jacques Rivette (rechazado tres veces) ni Éric Rohmer, consiguieron ningún anticipo, Chris Marker, únicamente una vez, Claude Chabrol, una vez, y eso tras la proyección de la película ante la Comisión, Jean-Luc Godard, una vez igualmente después de la proyección (de *Pierrot el loco*), y François Truffaut, dos veces después de la proyección de las películas (véase *ibid.*, cuadros de las páginas 104 a 110).

[<<]

[13] *Le Monde*, 27 de marzo de 2002.

[<<]

[¹⁴] Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art...*, *op. cit.*, pág. 11.

[<<]

[15] Nicole Brenez, «Le grand style de l'époque», *Trafic*, n° 39, otoño de 2001, pág. 65.

[<<]

[16] Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art*, *op. cit.*, pág. 406. Es la conclusión de la obra.

[<<]

[17] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*, pág. 83.

[<<]

[18] *Ibid.*, pág. 215.

[<<]

[19] Recensión, en el suplemento literario de *The Times*, 19 de abril de 2002, por Sandy Starr a propósito del libro de Jim Collins (comp.) *High-Po. Making culture into popular entertainment*, Oxford, Blackwell, 2002.

[<<]