

Análisis fílmico: otro modo de ser crítico

en la revista *Cine Cubano*

Isdanny Morales Sosa

Nadie dudaría en afirmar que, con la creación del Taller de la Crítica Cinematográfica de Camagüey en 1993, se abrió un nuevo espacio para problematizar ya no solo sobre el cine, sino también sobre el estado de su crítica en Cuba. Sin embargo, valdría la pena retomar las discusiones sobre la función de la crítica cubana de cine hoy, cuando a todas luces la socialización y acceso a cualquier información, y dentro de esta la fílmica, ya no es exclusividad de unos pocos sino patrimonio común de todos; y cuando este fluido audiovisual es consumido mayormente como una avalancha enajenante que no deja lugar para filtrar críticamente ideologías, valores, imaginarios, ~~estereotipos~~. En medio de esta vorágine, nos urge rescatar entonces antiguas cuestiones como: ¿Qué función ha tenido y debe desempeñar hoy el ejercicio del criterio? ¿Cómo ha mutado este en la principal publicación especializada en el audiovisual de nuestro país, *Cine Cubano*? ¿Cuáles son las problemáticas atendidas por los especialistas en este momento?

Justamente en el primer número del año 2000 de *La Gaceta de Cuba*, Rufo Caballero alertaba en su artículo «Con odio y con amor, como un hombre. Sentido y placer del crítico (cubano)»¹ que aún el juicio crítico nacional era pequeño, pedestre y complaciente, porque no interpretaba a cabalidad los textos artísticos. En cambio, ocho años después, el cineasta Julio García Espinosa apuntaba que hacia la década del 2000 emergía una nueva generación de críticos en cuyo quehacer era notable la preocupación por ampliar el espectro cultural del cine.² Esto último coincide con la presencia

cada vez más frecuente, en las páginas de *Cine Cubano*, de profesores como el mismo Rufo y de estudiantes o recién egresados de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana de esos años, quienes comienzan a enfrentarse al espacio de lo fílmico con un rico instrumental teórico que hurga en las esencias de las películas. De este modo, comenzaba a ser cada vez más recurrente en la revista la apropiación, por parte del ejercicio crítico, de numerosas herramientas cercanas a la semiótica, los estudios culturales, el psicoanálisis, entre otras.

Esta orientación daba continuidad a ciertos intereses y modos de analizar el cine avizorados ya a finales de los noventa, e introducía otras posibilidades, aún hoy por consolidar, de diálogo con los materiales audiovisuales. A partir de entonces, algunos críticos cubanos comenzaron a gravitar en torno a un tipo de ejercicio del criterio que, según las investigaciones de varios especialistas, entre ellos los doctores Lauro Zavala, Demetrio Brisset y Kristin Thompson, no constituye una crítica cinematográfica como tradicionalmente se le conoce, sino un tipo de discurso sobre cine denominado análisis fílmico.³ Cuba, y en específico la revista *Cine Cubano*, se sumaba así a las discusiones que había engendrado la academia internacional durante los últimos treinta años en relación con los modos de intervenir los textos cinematográficos.

La crítica que se encuentra en las publicaciones culturales no especializadas en el audiovisual, como lo son en nuestro país *La Jiribilla de Papel*, *El Caimán Barbudo* y *La Gaceta de Cuba*, dado el público al cual

se encuentra dirigida y/o el perfil de dichas revistas, generalmente se caracteriza por su corte informativo y tiende a sistematizar aquellos aspectos técnicos que debió pulir el realizador para lograr la coherencia con el tejido dramático de la película. En otras instancias, conduce sus criterios en un sentido paralelo y no transversal al de la propia diégesis del texto fílmico. De ahí que muchas veces, y por supuesto sin ánimos de absolutizar, no penetre en los contenidos profundos, en los mensajes cifrados que se hallan en todo producto cultural, o que tampoco se nutra explícita o implícitamente de conceptos y categorías para argumentar sus juicios de valor. Más bien, describe el hecho cinematográfico o trabaja sobre códigos preestablecidos como «el fetichismo del dato empírico, el fetichismo del contexto y el retorno al biografismo», términos que Santos Zunsunegui⁴ considera como las principales diatribas del ejercicio crítico actual. En esencia, los tres conceptos se relacionan con aquella crítica que recurre enciclopédicamente a diferentes momentos de la historia del cine para explicar una película contemporánea, que discursa sobre los filmes teniendo en cuenta solamente el contexto de producción y la biografía del autor. Ciertamente estos elementos pueden arrojar luces sobre los filmes, pero no constituyen los únicos patrones que deben ser utilizados para otorgar juicios de valor sobre las obras.

Sin embargo, para David Bordwell, en las publicaciones especializadas la crítica de cine tiende a presentar características diferentes porque se formula a partir de un

sólido ejercicio interpretativo, cuya tarea esencial consiste en la dilucidación de los significados que subyacen en el entramado

5

del filme. Para este teórico, la obra de arte

es un texto que el artista ha llenado de significados, y la tarea del crítico reside justamente en construir esos significados a partir de la interpretación. Por supuesto, para ello el crítico de cine proyecta su horizonte de conocimiento sobre el hecho fílmico.

Pero los teóricos antes citados se percataron de que también existía un tipo de ejercicio muy vinculado a los espacios académi-

cos que, aun cuando compartía algunas de las características de las críticas realizadas para las publicaciones, tanto especializadas como masivas, poseía una personalidad propia. Es entonces cuando entra en escena el término análisis fílmico. Este se orienta hacia la descomposición e interpretación exhaustiva del filme. La diferencia fundamental entre la crítica y el análisis estriba en lo apuntado por Kristin Thompson, quien argumenta que es imposible realizar un análisis sin poseer un determinado enfoque.⁶ Un enfoque para Thompson es un procedimiento, una herramienta que le permite al analista comprender las obras de arte. La crítica, aunque interpreta el texto fílmico, no utiliza herramientas teóricas específicas para argumentar sus juicios de valor; he ahí la principal diferencia entre ambos ejercicios. Los enfoques, herramientas o teorías se utilizan directamente para producir sentido y conocimiento sobre los elementos formales del lenguaje cinematográfico: la banda sonora, los planos, el montaje, etc., expresados en cada una de las películas.

«El desprendimiento de la mariposa. Una película y 80 años de Julio»,⁷ texto de la autoría de Rufo Caballero, sitúa el año 2006 como el momento en que comienza a ser muy recurrente este tipo de discurso crítico en las páginas de *Cine Cubano*. Pero, sin dudas, «El discurso profundo. Las llaves de acceso a la enunciación y el placer de la crítica»⁸ constituye el documento cuasi teórico que explica y argumenta este procedimiento, aunque en ningún momento introduce el término análisis fílmico. Este texto se convierte en un reclamo subrepticio

dirigido a un fragmento de la crítica cubana de cine. Al revisar las páginas de la revista, no nos resulta gratuito que en la mayoría

de los artículos que comenzarán a aparecer

dos años después en la sección De película, coordinada por el propio autor, la manera de afrontar al audiovisual responde a las características del análisis, no de la crítica tradicional.

En «El ~~discurso~~» Rufo Caballero señala cuáles, a su parecer, han sido las tareas culturalmente asignadas a los críticos y asumidas por estos, a saber: sugerir algunos

camino alternativo que podían haber tomado tanto directores como guionistas para lograr la armonía de todos los elementos del lenguaje dentro de su película, y abordar cómo los finales de los filmes pueden resultar más consecuentes con el viaje dramático de sus historias y transparentar mejor la ideología que profesaban los autores. Quien lee esas líneas siente su reclamo a gritos por romper con ese modo habitual de ejercer la crítica. El autor constantemente deja entrever que la misión del crítico debe orientarse hacia la interpretación. Solo a través de la más profunda interpretación y de la disección del «discurso profundo» podrá producirse una valoración del filme en cuestión. Y aunque no lo plantea de modo explícito, sino que se nos hace evidente tras entrar en contacto con sus propias lecturas sobre diferentes películas, sugiere que el análisis solo puede poseer frutos reales si se interviene el texto audiovisual con herramientas teóricas como la semiótica, las teorías de género, la antropología visual, entre otras. Jamás en este texto su autor se remite a la biografía de un director o a la historia del cine para valorar los filmes.

Rufo Caballero, dada su agudeza reflexiva y la suma de textos en los que se pronuncia mediante este procedimiento, constituye el principal representante de este tipo de discurso en la revista *Cine Cubano*. Muchos de los autores que también apuestan por esta tendencia fueron en algún momento sus propios estudiantes o sus contemporáneos. Así, escrituras como las de Rolando Mesa, Hamlet Fernández, Osmany Suárez, Dean Luis Reyes, Jacqueline Venet, Astrid San-

tana o Mayra Pastrana, entre otros tantos, comparten con la de Rufo una misma sensibilidad en el sentido de que experimentan la

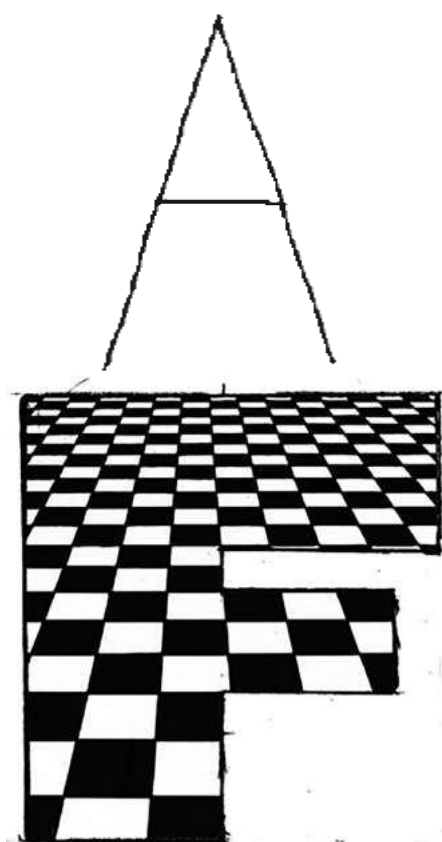
mirada desautomatizadora y exigen un cine

con implicaciones éticas. Sus propios textos, y los de todos estos autores mencionados, de una forma u otra se apartan de la diégesis de los filmes, impiden que esta los seduzca y articulan reflexiones minuciosas sobre los discursos que en ellos se generan.

Sin embargo, es necesaria una redefinición del término análisis fílmico para el caso cubano. Para varios teóricos representativos

de las escuelas continental, mediterránea y rusa –según denominación de Lauro Zavala–⁹ sobre todo el análisis consistía en una descomposición minuciosa de los elementos del lenguaje audiovisual. Por ejemplo, el método de los italianos Francesco Casetti y Federico de Chio en *Cómo analizar un film*¹⁰ es en esencia semiótico-estructural. Sus análisis se orientan a detectar meticulosamente los modos de configuración de los elementos del lenguaje a partir de dos etapas fundamentales –la descomposición y la recomposición del filme–, y no a la articulación distendida de juicios de valor interpretativos; aunque no podemos ver ambos fenómenos del todo excluyentes en este libro.

Si analizamos estructuralmente los textos que podemos catalogar como análisis



Este cine nuestro

filmicos en la revista *Cine Cubano*, es evidente que la mayoría de ellos presentan un

fenómeno común: la base, el esqueleto que sustenta el discurso, parte de la lectura de los elementos del lenguaje audiovisual y luego es nutrido por interpretaciones emparentadas con las herramientas propias de la antropología visual, los estudios de género, las teorías de los imaginarios sociales o los estudios culturales en sentido general. Interpretaciones estas que a su vez generan juicios críticos sobre el texto filmico.

No obstante, es imposible dejar de señalar que las lecturas de los elementos del lenguaje pudieran haberse desarrollado de modo más minucioso en no pocos análisis detectados en las propias páginas de la revista, lo cual constituye aún una tarea pendiente de este tipo de ejercicio en nuestro contexto. Por otra parte, son más sistematizados los elementos que tienen relación con la imagen visual en sí misma: los planos, el montaje, la fotografía... Otros, como la banda sonora son tratados desde la superficie, desde la textura; en tanto que algunos, como la dirección de arte, apenas son mencionados.

Es recurrente entre los analistas cubanos que este juicio crítico esté orientado hacia la exigencia de una ética del cine. Así sucede con todos los textos que se aproximan a los modos de construcción en el cine de problemáticas que atañen a la antropología visual y los estudios de género. Es el caso de la articulación de las identidades vejadas y los estereotipos que sobre estas se han hilvanado, la representación de los otros culturales, de sujetos preteridos por el discurso de la gran Historia: los pobres, los latinos, los negros; así como los modos de construcción de las mujeres, hombres, bisexuales, transexuales, ya más en sintonía con los estudios de género. Por otra parte, es frecuente el análisis de los modos de representación de problemáticas concernientes a los imaginarios y a la cultura en sentido general. A saber: el mito, la memoria, la ciudad y el héroe en los imaginarios; y lo sublime posmoderno y el resentimiento en el enfoque culturalógico.

Por tanto, un elemento que singulariza al análisis filmico que aparece en *Cine Cuba-*

no, es que mientras los especialistas de cada una de las escuelas extranjeras responden a

uno u otro enfoque, los filmes sobre los que se discursa en esta revista se intervienen con más de una herramienta. Así sucede en los análisis realizados por Rufo Caballero, donde la lectura en clave semiótica, herramienta clave en buena parte de sus análisis y que interviene los signos y códigos tejidos en el entramado filmico, se encuentra ligada a interpretaciones antropológicas o desde los estudios de género.

Los textos de Lázaro J. González González y Abel Sierra Madero, referidos a los filmes *Vestido de novia* (Marilyn Solaya, 2014)¹¹ y *Verde verde* (Enrique Pineda Barnet, 2012),¹² respectivamente, resultan muy representativos de este tipo de ejercicio crítico y se encuentran en sintonía con los estudios de género. Son representativos por dos razones fundamentales.

La primera es que no caen en la trampa de muchos de los análisis con enfoque de género aparecidos en publicaciones dentro y fuera de la Isla, los cuales repiten postulados de las teorías de género al uso sin hacer una lectura minuciosa de la imagen visual, y se bifurcan en un marasmo incapaz de sistematizar cómo los elementos del lenguaje se encuentran en función de la reproducción o no, por ejemplo, de los estereotipos vinculados a los géneros.

La segunda razón estriba en la suma flexibilidad con que se mueven estos dos autores entre dichas teorías, cuando advierten cómo en cada filme analizado se rompen o reproducen los estereotipos en torno a las identidades de género y las orientaciones sexuales. Mientras que la herramienta más socializada dentro y fuera de nuestro país para analizar el cine desde la perspectiva de los estudios de género es la teoría filmica feminista, González y Sierra construyen un método ecléctico donde dejan ver que no solo lo femenino se construye cinematográficamente cargado de estereotipos, sino también lo masculino y las comunidades LGBTI (Lesbianas, Gays, Transexuales, Bisexuales, Intersexuales).

Otro de los autores característicos dentro de esta tendencia en la publicación es

Osmany Suárez. Sus textos parten de un reclamo por una ética del cine. Este inte-

rés, como el de los autores anteriores, no es pueril. En *Afinidades: Preferir la autofagia ante la nada conjetural*, que apareció en el número 180 de la revista, Suárez analiza cómo la potenciación de determinados símbolos –dramáticos, plásticos o ideológicos– puede desfigurar el rostro cultural de la nación, violentar las diferentes identidades y hacer de nuestra cultura un espectáculo en función del éxito comercial. Un aspecto novedoso de sus análisis es que, incluso cuando su postura parte a todas luces de la antropología visual, también se aproxima al fenómeno desde los estudios de género, cuando alega que los personajes femeninos en determinado filme constituyen pura pose o encuadran en un estereotipo, al cumplir con el rol pasivo que el cine más clásico ha construido para ellos.

También, aunque menos socorrido, ha estado presente en la revista el análisis que, partiendo de la postura de los imaginarios sociales, detecta los modos de expresión de problemáticas instaladas en los imaginarios colectivos como la memoria, el mito y la ciudad. Por ellas transitan las inquietudes de Astrid Santana, quien muestra la manera en que los filmes describen constantemente los imaginarios de la identidad de la nación. Uno de los puntos más interesantes de sus análisis es que ella no solo devela la estructura de determinado tópico en las obras, sino que para ello realiza una lectura minuciosa de la imagen visual, explicando cómo aquel se teje, se construye. De este modo, aun cuando el enfoque dominante sea el de los imaginarios, en los trabajos de esta autora es muy evidente la contaminación y la alimentación de categorías teóricas más generales, como por ejemplo: *collage*, *pastiche* y *parodia*. Incluso, son claras sus lecturas semióticas mediante el análisis de cómo determinados símbolos contribuyen a la construcción de la memoria, los mitos y la ciudad. En estos textos, además, se advierte el trazado de ricas asociaciones con la literatura, y problemáticas en sintonía con los estudios culturales y el cine en sentido general.

Los ejercicios de análisis filmico que aparecen en *Cine Cubano*, entonces, no rea-

lizan desmontajes estructurales desmarcados de las interpretaciones, sino que tras la lectura de la imagen visual, en unos casos mejor lograda que en otros, pretenden generar sentido y cuestionamientos éticos de orden antropológico, culturalógico, desde las perspectivas de género o los imaginarios, por lo que rompen y sospechan de todo discurso sugerido. La hibridación de diferentes tipologías y enfoques constituye, sin dudas, una ganancia de nuestro análisis filmico. El hecho de no utilizar enfoques específicos provoca que las lecturas de lo audiovisual no respondan solamente a una determinada perspectiva; y que con ello se puedan analizar los modos de expresión de diferentes problemáticas y desde diferentes herramientas teóricas en una misma película.

Pero la verdadera importancia de la libertad con que se expresa este tipo de ejercicio en *Cine Cubano* reside en que los analistas desbordan lo propiamente cinematográfico, para apelar a cuestiones medulares de la sociedad contemporánea, problematizándolas. Y en este sentido, cabría preguntarse cuán peligrosa pudiera resultar para una nación la asimilación pasiva de determinados discursos cinematográficos. Los autores, si bien trabajan con películas que ya pertenecen a la historia del cine, discursan fundamentalmente sobre filmes actuales que no solo se exhiben en las principales salas y festivales, sino que se distribuyen de modo alternativo en nuestro país. Así, aparecen textos cercanos a los estrenos o exhibiciones de *Conducta* (Ernesto Daranas, 2014), *Habanastation* (Ian Padrón, 2012), *Afinidades* (Jorge Perugorria y Vladimir Cruz, 2010), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Memorias del desarrollo* (Miguel Coyula, 2010), entre tantas otras. Textos que llaman la atención sobre los discursos que en estos filmes se están generando.

A estas alturas, es absolutamente imposible e ingenuo aventurarse a analizar estos productos estéticos con los mismos métodos y categorías de años atrás, desde las herramientas propias de la historia del

cine, desde su mismidad como fenómeno. Se nos hace apremiante armarnos de un

arsenal teórico que nos ayude a enfrentar, comprender, refutar y/o aplaudir esa avalancha de productos audiovisuales a los cuales se enfrenta el cubano de hoy. La clave del éxito, de más está decir, no se encontrará imponiendo o censurando con autoritarios criterios a priori, sino generando un análisis crítico que desmonte y argumente sólidamente los discursos y problemáticas que subyacen tras el artificio que construye el lenguaje cinematográfico. Ahí pudiera residir el mayor logro del análisis filmico.

Dada la importancia de este tipo de pensamiento sobre cine, es necesario que se expanda hacia el resto de las publicaciones cubanas, sobre todo hacia aquellas que se encuentran de cara al gran público. Que no sea más un discurso esencialmente generado desde la academia para la academia y para un estrecho público especializado. Que este sea socializado entre todos los estratos de la cultura, y deje de ser solo un conocimiento o un instrumento de pocos. Parafraseando a Colombres, el conocimiento sobre la sociedad no debe seguir siendo producido para terminar devorado en los templos occidentales del saber, sino que debe ser devuelto a ella. El análisis filmico en Cuba, al igual que en otros países de Latinoamérica como Argentina y México, es todavía una práctica muy joven. A pesar de esto, no hay dudas de que constituye una rica y compleja producción de saberes sobre los textos cinematográficos.



Isdanny Morales Sosa (Matanzas, 1993) Licenciada en Historia del Arte. Actualmente

es profesora del Departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Ha colaborado con publicaciones como *Noticias de Arte Cubano*, *El Caimán Barbudo*, *Arte al Límite*, *Imagofagia*, entre otras.

1 Rufo Caballero, «Con odio y con amor, como un hombre. Sentido y placer del crítico (cubano)», *La Gaceta de Cuba*, no. 1, enero-febrero, 2000, pp. 3-6.

2 Sandra del Valle, «La crítica cinematográfica: reflexiones a tiempo. Entrevista a Julio García Espinosa», *Cine Cubano*, no. 167, enero-marzo, 2008, pp. 83-89.

3 Véanse: Lauro Zavala, «Elementos del discurso cinematográfico», <<http://www.academia.edu>>; Demetrio E. Brisset, «Análisis filmico y audiovisual», Barcelona, Editorial UOC, 2011; y Kristin Thompson, «Análisis filmico neoforalista como método de ruptura de la armadura de cristal», <<http://es.scribd.com>>.

4 Santos Zunsunegui, «Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas», <<http://www.rabida.uhu.es>>.

5 David Bordwell, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

6 Kristin Thompson, ob. cit.

7 Rufo Caballero, «El desprendimiento de la mariposa. Una película y ochenta años de Julio», *Cine Cubano*, no. 162, octubre-diciembre, 2006, pp. 16-20.

8 Rufo Caballero, «El discurso profundo. Las llaves de acceso a la enunciación y el placer de la crítica», *Cine Cubano*, no. 165, julio-diciembre, 2007, pp. 2-13.

9 Lauro Zavala, «Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico», <<http://www.uaemex.mx>>.

10 Francesco Casetti y Federico de Chio, *Cómo analizar un film* (tercera reimpresión), Barcelona, Paidós, 1998.

11 Lázaro J. González González, «Vestir de novia a un cuerpo diferente», *Cine Cubano*, no. 195, enero-marzo, 2015, pp. 102-108.

12 Abel Sierra Madero, «Hombres de verde: deseo, intimidad y violencia en una película de Enrique Pineda Barnet», *Cine Cubano*, no. 183, enero-marzo, 2012, pp. 65-69.

