

laFuga

Crítica e ideología

Transformaciones en torno a "La política de los autores"

Por Andrea Lathrop

Tags | Géneros varios | Crítica cinematográfica | Lenguaje cinematográfico | Francia

Andrea Lathrop Ligueros. Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, estudios en Diplomado de teoría del cine: estudios avanzados UC. Actividades académicas en las áreas de semiótica, historia y estética del cine en Universidad de Chile, UNIACC y Universidad del Desarrollo. Colaboradora de la revista virtual de cine lafuga.cl, y del medio sobre cine y artes visuales arteycritica.org.

En el marco de las recientes discusiones que se están dando sobre el estado de la crítica cinematográfica (pensemos, por ejemplo, en los nuevos sitios de crítica, revistas digitales *amateur*, *blogs*, etc. y el *proyect new cinephilia*), y la factibilidad de esta de existir en un contexto donde los medios masivos de comunicación y la virtualidad de los soportes han generado lógicas productivas basadas en la inmediatez, accesibilidad y la no inscripción definitiva en ninguna parte. Me parece importante y atingente instalar una problemática sobre las consecuencias que estos cambios han traído, no únicamente en relación al traspaso de los soportes (del papel a lo virtual), sino más bien en el rol político de la crítica y las posibilidades de pensarla, hoy, como un agente ideológico; donde esta ya no se instala como un medio defensor o reivindicador de obras u autores, sino que como un objeto autónomo, desvinculado, que no responde a instituciones específicas.

La crítica de cine surgió en el contexto del proyecto cinematográfico modernista, que buscó poner en cuestión las capacidades del medio de instalarse más allá del objeto de entretenimiento, y de las lógicas narrativas clásicas que se habían estado dando, para otorgarle un nuevo lugar donde pudiera acontecer de manera reflexiva. Surgió así en los años siguientes a la post guerra, no solo una nueva manera de hacer cine, que se tradujo en la exploración de las operaciones narrativas, discursivas y materiales, sino también una nueva manera de pensar el cine: un nuevo tipo de espectador con una voluntad renovada para asistir al cinematógrafo e instalarlo como un nuevo lugar de pensamiento crítico. Se originó entonces el concepto de cinefilia y, por consiguiente, el del cinéfilo, como el sujeto que asiste con regularidad a los cines clubes buscando dar una nueva lectura a lo visto. André Bazin es la figura que inauguró, desde el lado de la crítica, esta nueva función del cine; es creador de la revista especializada *Cahiers du cinéma*, la que se instala como el medio escrito, aliado del cine moderno para pensar y reflexionar el cine más allá de sus avances operativos, con una "pedagogía de la mirada" que busca significar al mundo a través de la imagen. En esta la imagen ya no se presenta como totalizadora, se presenta como un portal reflexivo que permite al espectador dar cuenta de un *estado de mundo*.

Ahora bien, las intenciones de Bazin por educar a los espectadores para que estos pudieran apreciar las nuevas formas cinematográficas nos hablan de una orientación estética, pero no por esto menos política. El debate que se generó entre André Bazin y los miembros del Partido Comunista Francés viene a estar dado, más que por una desidia ideológica de Bazin, por una decidida orientación política sobre el rol que el cine debía tener. Para él la imagen no debía ser estrictamente política, ya que esto la convertía en una imagen didáctica; debía descubrir la naturaleza humana y lo político que subsiste en ella. La ideología entonces se encontraría en la imagen misma, que tendría que ser develada por el espectador educado para recepcionarla.

Luego de la aparición de *Cahiers du cinéma* comienza a surgir el concepto de *política de los autores*, que viene a posicionar al director como una marca registrada de un cierto estilo. El traspaso del *director* al

autor viene, además, a resignificar el concepto de autoría como la expresión de un *yo*, donde el estilo cinematográfico revela la visión del autor, la “concentración y despliegue de una subjetividad del director, cuyos filmes, en una supuesta coherencia (dada por el *corpus*), planteaba una concepción de mundo y una concepción de cine” (Choi, 2009, p. 68). Y más allá de los desacuerdos que esta misma generó al interior de *Cahiers du cinéma* (Truffaut, por un lado, defendía ciegamente a los autores llegando a afirmar que “los buenos autores no hacían malas películas”, y Bazin, cauteloso, veía en ella una posibilidad de fertilidad para la obra fílmica), la *política de los autores* presenta en sí misma un ideología específica en torno a la figura del autor y al rol político de cine. Durante la década de los cincuenta la *política de los autores* se encargó de homenajear al sujeto-autor y las obras que este producía, donde el rol político estaría velado por las capas del estilo cinematográfico de cada autor, lo que llegó a ser entendido como un rasgo de individualismo, a contracorriente con las tendencias marxistas de la época, que buscaban su borradura y la negación de una figura autoral.

La alianza que había surgido entre el cine moderno y la crítica de cine no solo reivindicaba la capacidad reflexiva de la obra, sino también la genialidad del autor, transformándose estos mismos en directores y críticos de cine. A partir de lo postulado por Bazin, en relación con la necesidad del cine de “abrir y revelar mundo”, podemos suponer que dicha apertura podía llegar a corresponder a la visión de un autor específico y a la individualidad de un sujeto. Esto limitaría las posibilidades reflexivas del film tanto como del espectador, viniendo a operar desde un *reduccionismo universalizante*; vale decir, desde una práctica circunscrita a la labor individual que, inmediatamente, está siendo reivindicada por el sujeto productor.

Posteriormente, en la década de los sesenta, específicamente en el contexto de mayo del 68, la crítica de cine se radicalizó de acuerdo a los acontecimientos políticos que estaban sucediendo en Francia, viéndose inaugurado el período maoísta de la revista *Cahiers du cinéma*. Aquí la crítica da un giro radical, y donde antes había estado al servicio del cine, ahora está al servicio de la ideología. No obstante, este giro no se dio únicamente en la crítica sino que se dio, primero, en las operaciones del lenguaje fílmico de los directores de la época. La politización del cine moderno potenció el surgimiento de las llamadas Nuevas Olas Cinematográficas, que demandaban al cine un compromiso político-social, no solamente bajo el contenido de la obra, sino también por medio de la *forma*, politizando la representación. Aquí entonces es posible observar una división entre los directores que se adhirieron al compromiso político y aquellos que decidieron seguir una línea más personal o autoral.

Bajo el establecimiento de la afirmación de que toda enunciación está situada desde un lugar político, social y económico, la labor cinematográfica se vuelve una operación sospechosa, susceptible de ser desmantelada bajo los discursos ideológicos de la época y, asimismo, la crítica debe encargarse de develar dichas operaciones; y en palabras de Domin Choi: “Se trata ahora de considerar si una película es un mero medio, transporte, de la ideología dominante, o si opera (interviene) sobre esta haciendo visible el mecanismo ideológico y, en consecuencia, bloqueándolo” (2009, p. 71). Dicho esto, la crítica, al igual que el cine, se vuelve un medio para deshabilitar los discursos políticos hegemónicos, siendo su tarea la de evidenciar cuáles son los procedimientos formales (propios del lenguaje cinematográfico) que lo permiten.

La inclusión del cine como un aparato ideológico de Estado viene a concluir el debate que se dio en torno a la “pureza” política del cine, de aquellos que lo consideraban como un medio inocuo sin servicios políticos. La intervención que hará Althusser a partir de esto será, finalmente, establecer la existencia de un sistema materialista, al cual el cine no solo no escaparía, sino que estaría al servicio de los Estados (en cuanto es un invento burgués). En consecuencia, la crítica, además de un medio para deshabilitar los discursos hegemónicos, tendría dentro de sus nuevos deberes, el desmantelar el aparato ideológico del cine, no transformándolo en un aparato “puro” sino, admitiendo su impureza, y desde ahí pensar sus posibilidades y luchas políticas.

El cambio que suscita el giro político de *Cahiers du cinéma* no solo afectará a los filmes y a la crítica, sino también a los autores, generando una polaridad en los realizadores de la época, en relación con la manera de su adherencia ideológica. La división entre directores con compromiso político “directo” y aquellos que siguieron una línea autoral (aunque no necesariamente menos política) vino a evidenciar el estado de la política de los autores, que en relación con la radicalización política del contexto, estaba llegando a su fin, al menos bajo el alero de *Cahiers du cinéma*. El viraje político de la

revista, en relación con la ideología marxista de la época, generó que la figura del autor fuera reconsiderada, y desde entonces pensada de manera burguesa con restos de elitismos aristocráticos; donde “los autores de “antaño” (Ford, Rossellini, Dreyer...) quedan desplazados hacia una categoría con estatuto ambiguo” (Choi, 2009, p. 77), donde sus obras, al no presentar un compromiso político directo, son relegadas a objetos de sospecha.

Bajo la consigna de “la muerte al autor” surgen nuevas operaciones cinematográficas que buscan borrar a dicha figura. Si antes, durante la década del cincuenta, la expresión de un estilo personal primaba, luego, dos décadas más tarde, se busca eliminar cualquier traza *personal* del director, que es remplazado por un interés de borrarlo bajo la producción colectiva y abiertamente política. El grupo Dziga Vertov creado por Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin (quienes habían participado en *Cahiers*), en el año 1968, corresponde a un grupo de cineastas (que también se dedicaban a la crítica) que bajo la ideología marxista, además de eliminar la figura del autor, buscó hacer un cine militante, de guerrilla. Comienza con esto a surgir una nueva manera de valorizar al cine, donde forma y contenido deben poseer ciertos criterios estético-políticos que se adecuen y satisfagan los aires de la época.

El rol de la crítica en el contexto de mayo del 68, como mencionamos anteriormente, se vuelve al servicio del desvelamiento y del desmantelamiento de los objetos cinematográficos, intentando hacer explícito el funcionamiento ideológico del cine. No obstante, esta radicalización del discurso generó que la crítica perdiera el objeto fílmico y olvidara aquello que la había convocado años atrás: la cinefilia, ese amor por el cine. Y la revelación del *ser* por medio de la ambigüedad de lo real (como había afirmado Bazin en relación con el cine moderno) “ya no presenta posibilidades de redimir el mundo ni propone experiencias que los espectadores podamos compartir”.

Una vez finalizado el periodo maoísta de *Cahiers du cinéma* se puede apreciar un retorno de esta misma hacia el objeto fílmico, antes relegado. La revalorización de los directores que no se habían adherido durante mayo del 68 hacia un cine estrictamente político, además de los grandes autores modernos, nos habla de una vuelta hacia la política de los autores, aunque también un ánimo derrotado que deja entrever una nostalgia por el cine que se había producido anteriormente. Además de una especialización en los estudios cinematográficos, que vienen de la mano con el auge de los estudios culturales.

De acuerdo con lo anterior, la función de la crítica de cine ha variado en relación a los contextos históricos, no dejando de tener una función política. Desde los años cincuenta, con el surgimiento del cine moderno, de su radicalización durante mayo del 68 y su posterior reivindicación durante la década de los ochenta y noventa, podemos evidenciar que ha jugado un importante papel, tanto en la alianza con los filmes y los autores, como también con las luchas ideológicas que se han ido dando. Ahora bien, pensar la crítica de cine hoy es también problemático. En un contexto donde la realización cinematográfica tiene un aceleradísimo ritmo, surgen nuevas tendencias, directores, críticos, revistas, etc., y eso, sumado a las nuevas plataformas tecnológicas como lo es Internet, nos encontramos en un campo difícil de analizar bajo las lógicas pasadas.

El valor de la ideología y la política de los autores hoy, en el marco de la crítica de cine, presenta una problemática que no le pertenece únicamente. La incapacidad del “momento contemporáneo” (llamaremos así a las últimas dos décadas) de sistematizar prácticas bajo una lógica o ideología común responde a la era donde el multiculturalismo y la simultaneidad nos hacen plantearnos la posibilidad (o imposibilidad) de identificar discursos y estéticas desde una globalidad.

La crítica hoy ha vuelto a producirse en los márgenes, bajo el surgimiento de una nueva cinefilia que se ha encargado de reivindicar a las pequeñas producciones, su carácter local y el valor que esto le otorga. Los medios virtuales (pensemos en revistas de cine virtuales, blogs, etc.) han impulsado un auge en los escritos sobre cine y en los críticos, que ya no poseen una formación académica, sino más bien pasional con el cine, pero que no obstante, han crecido en la época de la promesa fílmica infinita. Bajo los nuevos medios virtuales la crítica de cine se ha dado de manera explosiva, radical, pero por sobre todo, efímera. La no permanencia de los escritos en el mundo virtual ha generado que tan rápido como estos nuevos críticos han surgido, desaparezcan en el *continuum* del ciberespacio. Junto con la aparición de estos nuevos críticos que ven la localidad, la precariedad, como también las grandes producciones, bajo los ojos del amante experimentado, aquella costumbre de la crítica de rechazar a las pequeñas producciones se ve detenida en la valoración de una voz personal, no

representativa, donde se puede prescindir de las grandes audiencias y de los críticos que “salvan” con una buena calificación.

Para pensar el valor del autor hoy debemos comprender que las condiciones de producción y recepción han cambiado, al igual que la manera en que la sociedad piensa el rol político de las imágenes. El traspaso del autor de cine, al hoy productor, nos hace pensar que las lógicas del sistema capitalista han incorporado a este último como una mercancía más, donde los filmes representan objetos de consumo, generándose un debate entre valor simbólico y valor económico. Por lo mismo, la política de los autores en la actualidad se presenta como una cuestión conservadora, de carácter simbólico, que bloquea los discursos críticos y las posibilidades de pensar los filmes de manera independiente y autónoma. El crítico de cine (además de cinéfilo) Adrian Martin, postula entonces que: “¡Debemos descubrir las películas sin autor!” (2008, p. 53) rechazando los juicios valorativos que se asocian a las grandes figuras del cine. A partir de esto, se busca proponer una crítica de cine, que si bien, valore a los autores, lo haga de manera autónoma, y no en relación con la completitud de su obra u trayectoria. Se comprende la obra cinematográfica como un conjunto de elementos que se sustenta por sí mismo y que se valida en cada film.

De la misma manera el valor ideológico del cine se ve afectado por las nuevas tecnologías y plataformas de producción, se recrean los paradigmas de la crítica. El rol político ahora se da de manera local, de la mano con las pequeñas obras que no vienen a presentar una amenaza para la industria económica de cine y sus grandes producciones “políticamente correctas” que buscan abarcar una audiencia heterogénea y diversa, sin herir susceptibilidades de ningún tipo. Si antes las imágenes eran susceptibles a ser construidas a partir del lenguaje cinematográfico, bajo una militancia ideológica, hoy, debido a los avances tecnológicos, estas pueden ser construidas digitalmente sin la necesidad de “intervenir lo real”, “articulando lo real”. Este traspaso a generado una sospecha absoluta por sobre lo visto, pero a la vez ha permitido observar la imagen cinematográfica desde otra lógica, donde su impureza se asume *per se*, permitiendo levantar la veladura ideológica para detenerse en la imagen misma, que como ya habíamos mencionado, es imposible pensarla fuera del sistema.

Bibliografía

Andrew, D. (2005). El giro de 1948. Política y estética del film de André Bazin. *Kilometro 111*, (6).

Choi, D. (2005). Actual-inactual, el realismo de André Bazin. *Kilometro 111*, (6).

Choi, D. (2009). Los años no legendarios de los Cahiers du cinéma (1968-1974). En *Transiciones del cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Martin, A. (2008). *¿Qué es el Cine Moderno?* Santiago: Uqbar.

Martin, A. (Octubre de 2008). El estado de la crítica de cine. Ponencia presentada en Festival de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile.

Como citar: Lathrop, A. (2012). Crítica e ideología, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2021-01-20] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/critica-e-ideologia/506>