

**LOS MECANISMOS COMUNICATIVOS
DEL CINE DE TODOS LOS DÍAS. AN-
TOLOGIA DEL COLECTIVO MARTA
HERNÁNDEZ Y JAVIER MAQUA EN CO-
MUNICACIÓN XXI**

Asier Aranzubia (coord.)

Madrid

Ediciones Shangrila, 2016

260 páginas

22 €



A finales de 1963 y comienzos de 1964 los *Cahiers du cinéma* abrieron sus páginas a otros campos de la cultura mediante una entrevista a algunos de sus protagonistas más relevantes: a Roland Barthes, crítico literario y semiólogo (*Cahiers du cinéma*, n.º 147, septiembre de 1963); a Pierre Boulez, compositor musical (*Cahiers du cinéma*, n.º 152, febrero de 1964); y a Claude Lévi-Strauss, antropólogo (*Cahiers du cinéma*, n.º 156, junio de 1964). Se iniciaba con ello la búsqueda de nuevas directrices para la crítica cinematográfica, que permitiesen comprender de un modo más cabal cuanto acontecía en el cine. Con anterioridad, solo en una ocasión se había llevado a cabo una iniciativa semejante: con motivo de un número especial dedicado a Bertolt Brecht, en el que Bernard Dort, especialista en el dramaturgo alemán, escribió por primera vez en una revista de cine. Diferentes motivos avalaron el impulso que sus-

citó la renovación de la experiencia. En primer lugar, la necesidad de dejar atrás un modelo de crítica cinematográfica sostenido casi exclusivamente en la cinefilia y fundamentada sobre todo en procedimientos impresionistas y subjetivos por muy perspicaces e incluso brillantes que fueran. En segundo lugar, la irrupción de un «Nuevo Cine», encabezado por la Nouvelle Vague, en muy diferentes países, no solo europeos, requería un tratamiento del presente que desbordaba con mucho la centralidad del cine norteamericano con la que se había levantado la «política de autores», más conocida como «teoría del autor». Y en tercer lugar, la irrupción en el panorama cultural de un nuevo pensamiento que pretendía sustituir al existencialismo y se proponía como una nueva metodología que haría progresar a las ciencias sociales: el estructuralismo. Este nuevo pensamiento se había manifestado en un artículo de Christian Metz titulado «El cine: lengua o lenguaje» y también en el artículo de Roland Barthes «Elementos de semiología», que desvelaban las potencialidades de una nueva disciplina, la semiótica. Por último, no estará de más añadir las tensiones con las que en el seno de *Cahiers* se vivía la desigual recepción de las películas de aquellos que habían sido sus redactores pero que ahora sufrían como cineastas una dispar acogida del público. Todo ello impulsaba a la revista a tener que modificar sus planteamientos y afrontar de un modo u otro lo que podría nombrarse, pese a su pluralidad, la modernidad en la crítica cinematográfica.

Los *Cahiers du cinéma* emprenden así lo que se dio en llamar «La batalla de lo moderno», cuyo máximo impulsor no fue otro que Jacques Rivette. De esta guisa, quien en los años cincuenta no hacía ascos a la tradición católica con su famosa «Carta a Rossellini» o elogiaba sin ambages a Howard Hawks, Fritz Lang o Kenji Mizoguchi, se apasiona pronto por el arte moderno y siente una gran curiosidad por la modernidad en cualquiera de sus formas. La lectura se convierte para él en una verdadera pasión. Y lee tanto *Sur Racine*, de

Roland Barthes, como el *Raymond Roussel*, de Michel Foucault, dos de los libros más destacados a lo largo de 1963. Del mismo modo, deviene un fervoroso espectador del «Nuevo Cine». Y frecuenta las grandes exposiciones parisinas: de Jackson Pollock o Mark Rothko a Max Ernst o Dubuffet, por citar algunas de las más destacadas en 1963. Tras diversos avatares en el seno de la revista, en junio de 1963, Jacques Rivette reemplaza a Eric Rohmer en la dirección de *Cahiers du cinéma*. Pocos meses después, concretamente en junio de 1965, Jean-Louis Comolli, asume la jefatura de la redacción de la revista. En el mismo número, Christian Metz publica el artículo «A propósito de la impresión de realidad». Comenzaba así lo que cuatro años más tarde recibiría el nombre de «teorización de la crítica», denominación acuñada por Jean-Louis Comolli y Jean Narboni en «Cinéma / Ideologie / Critique», en el número 216 de octubre de 1969.

Es de este contexto, aquí someramente esbozado en sus rasgos fundamentales, de donde brotan los textos reunidos bajo el título *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. Antología del Colectivo Marta Hernández y Javier Maqua en Comunicación XXI*. Naturalmente, se trata de un contexto cinéfilo, pero es preciso señalar que no solo cinéfilo, sino de todo cuanto lo avaló culturalmente en Francia. Y que no fue sino el esfuerzo que llevó a cabo en nuestro país la crítica cinematográfica más inquieta e informada.

Se trata de la recopilación de una serie compuesta por diez amplios artículos publicados en *Comunicación XXI* entre 1974 y 1975 y firmados por Marta Hernández y Javier Maqua. Artículos, en definitiva, que no hacían si no abordar entre nosotros lo que años atrás había intentado *Cahiers du cinéma* desde la presión del estructuralismo y los requerimientos de los llamados «Nuevos Cines». Dicho con otras palabras, el interés de esta recopilación no es sino el intento que llevó a cabo un grupo de escritores cinematográficos españoles para fundamentar la llamada por Comolli y Narboni en Francia «teorización de la crítica» y que, entre no-

sotros, servirá, como bien señala Asier Aranzubia en su prólogo, «para insuflar cierto rigor científico a un discurso que, salvo excepciones, había estado tradicionalmente dominado por el impresionismo y los juicios de valor» (p. 24).

El primero de los artículos lleva el título «Cine contra realidad». Y funciona como una especie de prólogo a la serie cuya tesis demanda «la exigencia de un uso más analítico y real de la herramienta cine». Para ello, comienza por criticar la fusión entre el «arte» y «la vida» que se produce a la hora de abordar el cine y que no es sino una de las cumbres del idealismo estético. Al afirmar que todos los esfuerzos industriales se encaminan para propiciar y hacer cada vez más palmaria la identificación del cine con la realidad, se constata cómo otro tipo de estética va abriéndose camino lentamente. Una estética que abomina de la confusión y el engaño, que afirma que el cine es el cine y la realidad es la realidad. Y que entre uno y otra no hay identificación alguna sino una relación profundamente mediatizada y hartamente problemática. Por lo tanto se trata de estudiar esta problemática a fin de dar a cada uno de sus términos lo que le corresponde: al cine lo que es del cine y a la realidad lo que es de la realidad. Esta es la pista estética —afirma el artículo— que se pretende seguir a lo largo de todo el libro.

Con no ser poco lo que en él se propone, mucho más decisivo es, sin embargo, el segundo capítulo, titulado «De la crítica al análisis semiológico». En este no solo se establece la estructura que organizará el resto de los capítulos del libro, sino que se explicita una serie o conjunto de conceptos que serán cifra y fundamento de la metodología crítica con la que se aborda el cine. Ya desde sus primeras líneas queda claro su propósito: «Intentar una nueva aproximación crítica a los films que permita desvelar la estructura de los mecanismos de comunicación con que cuenta el cine y a las distintas articulaciones entre dos tipos de estructura (la estructura significativa por un lado, y la estructura ideológica por otro) para después poder clasificar estas articulaciones en una tipo-

logía fácilmente inteligible» (p. 60). Se cree que solo así es posible comprender las particulares visiones del mundo que vehiculan los realizadores-autores a través de la puesta en escena de sus películas y que han coadyuvado a la creación de la llamada «política de autores», conocida también, como «teoría del autor».

Algunos de los conceptos explicitados se exponen en diferentes apartados y como requisitos básicos para el análisis filmico. El primero de estos conceptos a tener en cuenta es el de la unidad mínima en la que es posible descomponer un relato. Siguiendo al primer Barthes, se habla de Funciones e Índices, Catálisis y Núcleos. Y, por extensión, de Metáfora y Metonimia como procedimientos básicos de cada película. En este apartado es evidente que a quien se sigue es a Roland Barthes y su análisis estructural del relato. Pero, insistimos, se trata del primer Barthes o el Barthes más obviamente estructuralista. Este apartado se complementa con el apartado siguiente titulado «Análisis del relato», cuya fuente de inspiración es Claude Brémond.

Un tercer apartado hace referencia a los Personajes, a los que se clasifica en Beneficiarios, Enemigos y Aliados. Conviene asimismo diferenciar su condición o no de protagonista y la índole de su Conciencia.

A continuación, se sugiere señalar el grado de Redundancia con el que el relato vehicula su mensaje. Asimismo, se establece una distinción entre Signo y Realidad. El objeto de esta distinción es intentar calibrar el llamado Efecto de realidad con el que el film pretende enmascarar sus Signos o, por el contrario, no intenta disimular su carácter de lenguaje y se ofrece al espectador como tal. En pocas líneas se pone de manifiesto que son muy pocos los films que renuncian al Efecto de Realidad y su retahíla de trucos para captar la atención del espectador.

Las oposiciones Ruido / Control y Abstracto / Concreto se nos ofrecen como esenciales para delimitar el grado de cohesión ideológica de la película. Como es sabido, el Ruido alude a todo

aquello «no querido» por los trabajadores del film (particularmente por el realizador) y que, sin embargo, está presente en él, ya sea por incompetencia o falta de rigor, lo que, en definitiva, viene a empañar la unidad de la obra y su mensaje final. Innesario es decir que el Control es todo lo contrario. De ahí que los films muy controlados sean los que mejor muestran mayor grado de coherencia ideológica.

Si bien la oposición Multiplicación / Suma sirvió a Eisenstein para distinguir diferentes tipos de montaje, aquí sirve para aludir a los diferentes tipos de estructura del relato cinematográfico. Se distingue entre aquellos relatos que producen el sentido mediante la interrelación de sus diferentes elementos y aquellos otros que lo hacen mediante Sumación de los diferentes elementos sin constituir una verdadera estructura orgánica. Los primeros son relatos de una mayor complejidad al construir una estructura Multiplicada cuyos lazos entre los diferentes elementos está más autorregulada.

Se caracterizan en tres los diferentes Tipos de Discurso, según el objeto y la relación temporal: Epidíctico, ligado al presente, en el que el espectador puede juzgar el talento de quien lo pronuncia (el autor); Deliberativo, ligado al futuro, en el que el espectador juzga un proyecto, una posibilidad de porvenir; Judicial, en el que el espectador, juzga el pasado. «En los tres, naturalmente, el autor / realizador puede hacer especial hincapié en que el espectador esté pendiente de Qué se cuenta o, por el contrario, de Cómo se cuenta» (p. 68). Otras consideraciones menores complementan el *background* conceptual: Autor / Artesano, Aspectos del Relato, Reacción del Espectador, Nivel Económico. Pero, básicamente, los citados son los conceptos fundamentales a partir de los cuales el libro propone la elaboración de unas fichas que facilitan el análisis de las películas y permitan desvelar «Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días». En este segundo capítulo, son seis las películas que se abordan: *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971); *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice,

1973); *Acelgas con champán y... mucha música* (Angelino Fons, 1974); *Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973); *Family Life* (Ken Loach, 1971); y *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974). En los siete capítulos restantes son otras las películas que se abordan, ya sin los conceptos que se explicitan en este segundo capítulo. El conjunto de títulos ofrece una buena panorámica de los estrenos del momento. Por último, el libro se cierra con una entrevista con Javier Maqua realizada por Asier Aranzubia.

Ni que decir tiene que la propuesta firmada por Marta Hernández y Javier Maqua cayó poco menos que en saco roto. Fueron muy pocos los críticos de cine que se interesaron por ella y bastantes menos los interesados en el cine que le prestaron atención. La publicación ahora de lo entonces dicho tiene algo, por no decir mucho, de retorno de lo reprimido. Pues no de otra forma cabe considerar la actitud con la que la crítica cinematográfica del momento la recibió: con un ominoso silencio. Una excepción puede —y debe— citarse. Me refiero a Carlos y David Pérez Merinero, miembros precisamente del colectivo Marta Hernández. En su pequeño libro titulado *Cine español: una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que sepa* (Anagrama,

1976) se alude de pasada a la propuesta que aquí comentamos. En el apartado 4 del capítulo «Cine y cambio: un ajuste de cuentas» (p. 65), los hermanos Merinero afirman que Marta Hernández «pasa a convertirse en un brillante crítico, un comunicólogo eficiente y un charlista ameno solicitado en los círculos culturales», señal inequívoca, a su juicio, de su derechización. Los Merinero añaden además que Marta Hernández «reduce su intervención a la práctica crítica y tiende a hacer de la lucha ideológica una lucha (tecnocrática) en la estratosfera». Lo que aquí nos interesa subrayar es la palabra que los Merinero escriben, curiosamente, entre paréntesis: tecnocrática. ¿Por qué? Porque precisamente en ella queda sintetizada toda la crítica al libro. Los Merinero consideraron que tamaña manera de ejercer la crítica no era sino tecnocrática. Que traducido a román paladino quería significar que se adscribía de hoz y coz al estructuralismo. Es decir, prescindían de la subjetividad, por lo que estaban en radical desacuerdo. Se posicionaban así a favor del segundo Barthes, no tanto del primero. En estos términos, sin duda bastantes crípticos, se expresó la única oposición al libro que aquí comentamos.

Manuel Vidal Estévez