

La escritura sobre cine y las nuevas formas de ver en la cultura digital

Àngel Quintana

Universitat de Girona

Resumen: Pierre Bourdieu estableció una clara relación entre la creación del gusto y los sistemas de distinción en las clases sociales. Actualmente, con el advenimiento de la cultura digital los sistemas de distinción han cambiado y este factor ha afectado a la crítica cinematográfica. El cine ha sufrido un proceso de descentralización en un entorno audiovisual, esto ha hecho que el gusto se convirtiera en un recurso de afirmación del yo, que ha afectado a una crítica que no ha sabido reaccionar ante los cambios y estructuras del cine. La crítica de cine ha tenido que abrirse hacia otros campos como las series de televisión o las imágenes en los museos, pero estos cambios continúan marcados por las fronteras institucionales. La crítica no puede ser generalista o globalizadora, pero por otro lado

la especialización fomenta las fronteras. Uno de los caminos consiste en trabajar a partir de la noción de *écarts* —brechas—, tal como la ha formulado Jacques Rancière. El cine está formado por diferentes sistemas de pensamiento que generan metodologías de análisis contradictorias pero que están condenadas a coexistir.

Palabras clave: crítica cinematográfica, contexto audiovisual, *écarts*-brechas.

Résumé : Pierre Bourdieu a établi une relation claire entre la création du goût et les systèmes de distinction dans les classes sociales. Actuellement, avec l'avènement de la culture numérique, les systèmes de distinction ont changé, et ce facteur a eu un impact sur la critique cinématographique. Le cinéma a su-

bi un processus de décentralisation dans un contexte audiovisuel. De ce fait, le goût est devenu un outil d'affirmation de soi, qui a eu un effet sur la critique qui n'a pas su réagir face aux changements et aux structures du cinéma. La critique cinématographique a dû s'ouvrir à d'autres champs comme les séries télévisuelles ou les images dans les musées, mais ces changements sont toujours marqués par des frontières institutionnelles. La critique ne peut être généraliste ou globalisante mais, d'un autre côté, la spécialisation crée des frontières. L'une des voies consiste à travailler à partir de la notion d'écart-brèche, formulée par Jacques Rancière. Le cinéma est fait de différents systèmes de pensée qui génèrent des méthodologies d'analyse contradictoires mais qui sont condamnés à coexister.

Mots-clés : critique cinématographique, contexte audiovisuel, écarts-brèches.

Abstract: Pierre Bourdieu established a clear relationship between the creation of taste and

systems of distinction in social classes. Today, with the advent of digital culture, systems of distinction have changed and this element has affected film criticism. The cinema has undergone a process of decentralization in an audiovisual environment, which has made taste become a resource of affirmation of the self, which has affected a critique that has not been able to react to the changes and structures of the cinema. Film critics have had to open up to other fields such as television series, images in museums but these changes continue to be marked by institutional borders. Criticism cannot be generalist or globalizing, but on the other hand specialization promotes frontiers. One of the ways is to work from the notion of écarts - gaps - as formulated by Jacques Rancière. Cinema is made up of different systems of thought that generate contradictory methodologies of analysis but which are condemned to coexist.

Key words: cinematographic critique, audiovisual context, écarts-gaps.

And now you're just a stranger's dream

Chromatics, *Shadow*

1 - La distinción en la era de la mirada discontinua

En 2019 se celebró el cuarenta aniversario de la publicación de una de las obras claves del sociólogo francés Pierre Bourdieu, *La distinción*. El libro lleva a cabo una investigación sobre cómo el consumo cultural puede ser explicado a partir del gusto. Bourdieu considera que el gusto, que marca nuestras preferencias intelectuales, se encuentra limitado por un orden interno en el que se definen las relaciones que determinadas clases sociales antagónicas poseen respecto a una determinada cultura. Para poder comprender la función social del gusto es fundamental entender las condiciones mediante las cuales hemos llegado a adquirir un determinado capital cultural. Es

preciso conocer los mercados que han conformado la cultura y establecer las diferencias de clases sociales, ya que estas diferencias han acabado estableciendo diferentes niveles de acceso a ese gusto.

Bourdieu concluye su libro afirmando que las condiciones de vida de los grupos sociales son las que crean unos determinados estilos de vida y las que generan la existencia de una serie de prácticas culturales. “Basta con tener presente que los bienes se convierten en signos distintivos para ver que la representación, que los individuos ponen inevitablemente de manifiesto mediante sus prácticas y sus propiedades, forma parte integrante de su realidad social”¹, afirma Bourdieu.

En su libro, el sociólogo no parte del análisis de las condiciones de producción, tal como estableció el marxismo, básicamente se centra en las prácticas que existen entre el capital económico y el capital cultural. El resultado lo conduce a considerar que las clases más ricas no encuentran en la cultura una forma de conocimiento sino un sistema de distinción social, ya que consumen aquello que siempre han considerado como una cultura legítima que otorga legitimidad a su posición. La distinción cultural de las clases ricas define un modelo cultural: ser amante de la ópera, de la música clásica, del teatro, del arte o de la literatura. Esta selección también implica la necesidad de apartarse de todos los referentes generados desde la cultura popular. A diferencia de las clases adineradas, la pequeña burguesía formada en la Europa del *welfare state* sitúa sus tendencias en otras actividades culturales. La cultura pequeño burguesa prefiere la divulgación en vez de la ciencia, prefiere la cultura popular en vez de la cultura de las élites. La cultura burguesa de finales de los años setenta creció junto a la televisión y asimiló una serie de referentes que formaban parte de la cultura de masas, como la música pop, los cómics, los best-sellers literarios o el cine. Finalmente, nos encontramos ante la clase obrera, para la que la verdadera cultura es la que está ubicada en la tradición popular y en la negación del orden distinguido de la cultura legítima. Por esto, el gusto de la clase obrera parte del rechazo de todo lo que puede ser visto como innovación o vanguardia. Por este motivo, determinados movimientos políticos de izquierdas o determinadas actitudes progresistas no han sabido como impulsar el gusto por la vanguardia.

Los preceptos que han marcado el pensamiento de Pierre Bourdieu han estado ampliamente discutidos². En su momento, algunos los consideraron como una lectura sociológica de la tensión que Umberto Eco había expuesto en su libro *Apocalittici e integrati* de 1964³.

Hoy, sin embargo, las cosas son relativamente diferentes. Nos encontramos ante un importante cambio de paradigma cultural marcado por la irrupción de la cultura digital y de las redes sociales. Este cambio ha generado otras formas de distinción y la obsolescencia de las viejas fórmulas. Si analizamos la cultura que circula por la esfera pública y privada nos encontramos que aquello que Bourdieu definió como la cultura legítima de las élites ha sido sustituida por la cultura del acontecimiento, mientras que la cultura de masas se ha disuelto en un gran magma de datos. Hoy tenemos acceso libre a la cultura, pero los estímulos que condicionan este acceso se mueven a partir de la fuerza que posee el llamado capital simbólico. El capital simbólico interfiere en las decisiones que tomamos, populariza determinadas opciones como opciones de masa y convierte en

1. BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions du Minuit, 1979, pág. 510.

2. Ver, por ejemplo, las actas del coloquio sobre el 30 aniversario del libro de Bourdieu: Philippe Coulangenon et Julien Duval (eds.), *Trente ans après la distinction*, Paris, La découverte, 2013.

3. ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati: comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

virales determinados fenómenos, mientras rechaza la posibilidad de singularizar otras manifestaciones culturales.

En el ámbito informativo, el acontecimiento entraña una desviación significativa de la norma de actualidad. El acontecimiento es la noticia excepcional, los hechos que generan una ruptura. Tal como indica Amparo Tuñón:

El acontecimiento tiende a romper el equilibrio del sistema ya que no está previsto el momento de su irrupción, aunque el medio sí tiene prevista la necesidad de ordenarlo, clasificarlo, agotar su sentido, contextualizarlo, para conjurar su posible peligro, de ahí la continua generación de hechos y opiniones, al igual que en la antigüedad se intentaba aplacar la amenaza del acontecer imprevisto mediante el rito. El acontecimiento en las sociedades primitivas era una no historia, ya que ponía en tela de juicio el equilibrio sobre el que estaban fundadas. En las sociedades actuales, la información funciona, o intenta funcionar, como un reductor de incertidumbre. La prensa de elite, medio interpretativo por excelencia, intenta reducir la complejidad del acontecimiento; dar orden al ruido que ocasiona⁴.

En el terreno de la cultura, la irrupción del acontecimiento se ha ido manifestando a partir de los fenómenos publicitarios de fuerte impacto. El acontecimiento cultural genera una excepcionalidad y convierte el consumo en único e importante. La rutina del consumo cultural silencioso no genera la distinción ya que la distinción se expresa mediante la diferencia, a partir de aquello que es exclusivo. En el mundo audiovisual, el acontecimiento surge de la publicidad mediática, a partir de las operaciones que dan forma a la existencia de determinados *blockbusters*. El estreno masivo de una película o la publicidad que acompaña la irrupción en una plataforma de una esperada serie crean un acontecimiento. El espectador siente la necesidad de ver aquello que se le ofrece para certificar que está al día o, incluso, se ha adelantado a los acontecimientos de su presente. Un factor clave para el desarrollo del acontecimiento en la cultura han sido, durante cierto tiempo, los festivales. Los diferentes certámenes cinematográficos han creado distinción porque han permitido ver las obras como primicia, porque se han mostrado algunos títulos que no encuentran una distribución comercial tradicional, pero sobre todo porque han creado una comunidad ficticia. Las largas colas de espectadores que se creaban en los festivales de Cannes, San Sebastián o Locarno no tienen nada que ver con la realidad cultural que durante el resto del año se podía vivir en estas mismas localidades. El acontecimiento creaba una quimera que reactivaba la atracción hacia un determinado fenómeno cultural.

La irrupción del COVID-19 ha generado unas políticas de distancia social que suponen una fuerte amenaza para la persistencia de ciertos acontecimientos. Parece como si la vieja cultura de las masas y multitudes hubiera empezado a entrar en crisis y que el tránsito hacia los discursos online y a la virtualización de la experiencia se hubieran acelerado. La idea que asociaba la existencia de multitudes como valor notable del consumo cultural será sustituida por la búsqueda de un espectador fiel que no actuará como público, ni como audiencia. En el mundo de las plataformas no importa el número de espectadores que consumen una determinada serie sino cómo la existencia de esta serie misma como acontecimiento puede ayudar a aumentar el número de suscripciones a

4. TUÑÓN, Amparo, "El acontecimiento cultural y la construcción de mitos", *Anàlisi*, 13, 1990, p. 34.

la propia plataforma. Es cierto que las políticas culturales que pueden surgir después del COVID-19 generan muchas incógnitas, pero todo parece indicar que asistiremos a una reformulación del auge de la cultura del acontecimiento.

2 - Crisis de la cinefilia, nuevas comunidades

Para entender los cambios de paradigma del audiovisual contemporáneo, y el futuro que se abrirá después de la pandemia, es muy importante tener en cuenta la creación de comunidades de fans que avalan y distinguen un determinado tipo de opciones culturales a partir de la fuerza de la comunidad de espectadores. “El mundo de los fans es uno de estos espacios en los que la gente aprende cómo colaborar a partir de un conocimiento comunitario”⁵, indica Henry Jenkins. Tradicionalmente, en el mundo del cine, la cultura se centraba en torno al concepto de cinefilia, entendida como la existencia de una comunidad de fanáticos del cine. Los cinéfilos poseían un sistema de cultura autofundada. Su lucha se centraba en la reivindicación de las cartas de nobleza de la propia cultura cinematográfica frente al prestigio que poseían otras manifestaciones culturales.

Antoine de Baecque habla de la “cinefilia como un sistema de organización cultural que funcionaba como una comunidad de interpretación y que engendró ritos de mirada, de palabra y de escritura”⁶. La aparición de otras formas de cultura de masas —videojuegos, comics books, etc.— generaron una crisis del modelo cinéfilo clásico. Esta crisis estuvo agravada por la irrupción de los postulados de una postmodernidad que rompía con las barreras existentes entre los apocalípticos e integrados. Una postmodernidad que puso en crisis los modelos de distinción entre clases sociales que fueron establecidos por Pierre Bourdieu.

Tal como indica Cristina Pujol, la irrupción de la posmodernidad en el cine creó una tensión entre tres modelos de consumidores de cultura⁷. El primer modelo era el de los fans, adictos a una determinada moda. Los fans se consideraban miembros de un clan y eran capaces de consumir todos los productos derivados de aquello que reivindicaban y que amaban. Su esfera cultural se movía alrededor de los *blockbuster* y tuvo su expansión en las series televisivas. A los fans de *Star Wars* o de *Game of Thrones* no les interesaba el destino de los personajes de su saga preferida. A los fans, les interesaba todo aquello que los podía distinguir como miembros de una comunidad centrada en el culto a una ficción que habían convertido en su mundo cercano. En un segundo nivel, nos encontrábamos con una cinefilia clásica que había situado el cine en un lugar central y se encontraba despistada porque los referentes que habían condicionado la creación de su gusto estaban cambiando de forma acelerada. No se sentían cómodos frente a la infantilización del cine a partir de los grandes *blockbusters* espectaculares y empezaron a refugiarse en unas series que les ofrecían una dramaturgia clásica. Buscaban un retorno al relato clásico que fuera capaz de apartarlos

5. JENKINS, Henry, *Fans, Bloggers and gamers*, Nueva York, NYU Press, 2006, pág. 143.

6. DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, pág. 14.

7. PUJOL, Cristina, *Fans, cinéfilos y cinéfagos. Una aproximación a las culturas y a los gustos cinematográficos*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2011.

del impacto que las atracciones visuales y los efectos especiales ejercían en el cine de consumo. Finalmente, estaban los cinéfilos que fueron los que empezaban a llevar a cabo un proceso de descubrimiento de todos los modelos culturales que la vieja cinefilia había lanzado a la basura. Su sistema de consumo no se basaba en la selección de determinadas obras sino en la abundancia, en el consumo masivo basado en la idea del “todo vale”. La cinefagia podía explorar el cine de terror, los subgéneros de la comedia popular y el cine erótico o pornográfico. La cinefilia buscaba siempre el reconocimiento cultural del cine a partir de la creación de un canon de prestigio; en cambio, la cinefagia consideraba que entre los desechos del audiovisual también estaba presente la cultura.

Aunque, en plena era de las redes sociales, las clasificaciones de Pierre Bordieu han quedado difusas, la idea de que las formas de acceso a la cultura condicionan el gusto continúa siendo fundamental. Esta idea puede ayudar a plantearnos la pregunta de cuál es hoy el lugar que puede ocupar la crítica cinematográfica. En la sociedad actual nos encontramos en que las tres comunidades surgidas durante la posmodernidad como son los fans, los cinéfilos y los cinéfilos han atravesado también un proceso de transformación en medio de una cultura discontinua y fragmentaria. Estas comunidades están asistiendo a un proceso en el que las formas de ver se han transformado de forma radical, mientras que la deslocalización audiovisual ha llevado al cine hacia otros terrenos ajenos a su lugar originario, la sala de exhibición.

En el mundo actual, nos encontramos ante una cultura en la que los gustos son diversos y divergentes, en que la distinción no es una cuestión de clase sino una cuestión de clan. El cine ha perdido su centralidad en medio de un mosaico audiovisual de gran complejidad. Hace unos años, la adquisición de películas en DVD permitía al cinéfilo la posibilidad de poder descubrir alguna obra perdida que creara su sistema de distinción en tanto que arqueólogo de tesoros perdidos. Hoy, en cambio, en las plataformas todo ha sido previamente descubierto. Todo aquello que podemos llegar a ver se encuentra controlado. Los grandes perdedores de la cultura cinematográfica actual son las salas de exhibición porque estas no forman parte del acontecimiento, ni tampoco de esa cultura discontinua en la que se han forjado los nuevos espectadores. La asistencia a las salas es un acto anónimo y sin relevancia, que incluso ha perdido su función socializadora. Hemos pasado de ser espectadores a consumidores del capital. Los espectadores nos hemos convertidos en prisioneros del capital simbólico dominante. Esta transformación podría acentuar su transformación a partir del impacto del COVID-19 en el ámbito cultural. Después de unos meses con un sector audiovisual sin rodajes, sin salas de cine abiertas y sin festivales programados, la deslocalización del cine será más grave, ya que las salas como lugares originarios tendrán una presencia simbólica.

¿Cuál es la función que actualmente puede jugar la crítica en medio de esta nueva cartografía del gusto, la distinción y el consumo cinematográfico? ¿Podrá sobrevivir la crítica a las múltiples mutaciones y transformaciones de un audiovisual que se encuentra sumido ante un futuro incierto? Ingrid Guardiola nos indicó en su libro *L'ull i la navalla* algunas cuestiones que son esenciales para abordar el papel que puede jugar la crítica ante las redes, ante la deslocalización del cine y frente el consumo discontinuo. La investigadora considera que hoy el problema no son las imágenes sino la mirada que se proyecta en ellas o que se deriva de ellas. En la actualidad, la clave consiste en conservar la distancia crítica y romper con el hechizo que ejercen las imágenes en medio del flujo de capital simbólico dominante. Los espectadores deben romper con las imágenes que circulan con más frecuencia en internet, con los falsos acontecimientos generados por el marketing, contra todo aquello que ha conseguido posicionarse a partir del pago de unas cuotas que las sitúa

en un lugar preferente en todos los algoritmos publicitarios. Frente a esta situación, Ingrid Guardiola propone habitar el espacio mediático a contracorriente, generando flujos paralelos, rompiendo con la unidireccionalidad de los mensajes o el binarismo hegemónico, produciendo y diseminando los contraplanos necesarios. La pregunta que se deriva de esta posición sería: “¿Cómo convertir el ecosistema mediático en un lugar de producción, digestión y transformación del sentido y del sentir?”⁸.

La pregunta es clave para entender la posición que puede ocupar la crítica de cine como productora de una mirada diferenciadora. Para abordar el tema, es necesario asumir la idea de que en la actualidad el cine ocupa una posición marginal dentro del nuevo magma audiovisual, aunque este cine no ha renunciado a una cierta posición relevante como capital simbólico.

3 - La crítica de cine ante un medio descentrado

Hace diez años, en el mundo del cine todo cambiaba. La llegada del digital transformó todos los oficios del cine menos el oficio de crítico. La mirada de un amplio sector de la crítica fue conservadora. En los principales medios de comunicación se continuó juzgando sin tener en cuenta los cambios existentes en el mundo audiovisual. Frente la irrupción de múltiples pantallas paralelas, la crítica se centró en las obras que se exhibían en las salas de exhibición. Para la crítica, los estrenos en las salas eran su espacio central. A principios del nuevo milenio empezaron a aparecer en los museos los trabajos de algunos cineastas. Agnès Varda, Apichatpong Waresatekul, Abbas Kiarostami, Víctor Erice, Jonas Mekas, Lisandro Alonso o Albert Serra proponían instalaciones de sus imágenes para los espacios museísticos. Por otro parte, la televisión dejaba de ocupar la posición de hermana pobre del cine para convertirse en un potente espacio de creación de ficciones. En el ámbito televisivo empezaron a surgir algunas propuestas más atrevidas que las que existían en la pantalla cinematográfica. Las series televisivas otorgaban una posición destacada a la dramaturgia y a la escritura de guion, factor que cierto cine espectáculo había ido minimizando y que cierto cine de autor había puesto en crisis. En el primer número de la revista *Cahiers du cinéma-España*, el autor de este artículo publicaba un texto en el que se cuestionaba la función de la crítica frente a las mutaciones del audiovisual. El texto tenía un sentido programático por lo que reproducimos algunas de sus conclusiones:

Si el cine cambia, sería absurdo pensar que la crítica no debe cambiar. Los instrumentos utilizados por cierta crítica han empezado a resultar inoperantes. Para comprender las transformaciones estéticas de algunas películas debemos ir más allá del propio territorio clásico de la cinefilia para dialogar con el mundo del arte, de la filosofía, de la literatura o del teatro contemporáneo. Lo que para la crítica de los años sesenta era una buena película quizás ya no lo es para la crítica actual, porque las condiciones de recepción se han transformado. Para llegar a

8. GUARDIOLA, Ingrid, *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*, Barcelona, Arcadia, 2018, págs. 133-134.

ser la conciencia del cine de su presente, la crítica debe poner el cine de hoy en perspectiva con la estética de su presente⁹.

El texto fue escrito en un momento de crisis de los viejos modelos críticos. En un momento en el que en las redes empezaban a circular algunos debates en torno a la posición de los críticos de cine en los festivales que, muchas veces, parecía que actuaban como si fueran especialistas en arte del Renacimiento condenados a criticar las obras de una feria de arte contemporáneo.

Ahora, estamos en una época en que lo que caracteriza a los nuevos sistemas, basados en la integración digitalizada e interconectada de múltiples modos de comunicación, es su capacidad de incluir y abarcar todas las expresiones culturales. Sin embargo, tal como advertía hace años Manuel Castells, “el precio que se paga por la inclusión en el sistema es adaptarse a su lógica, a su lenguaje, a sus puntos de entrada, a su codificación y decodificación”¹⁰. El problema de la vieja crítica de cine durante años no ha sido otro que su dificultad de adaptación, ha tardado demasiado tiempo en adaptarse a la nueva lógica de la cultura digital. Cuando se ha visto obligada a aceptar la nueva lógica, como ante la crisis generada por el coronavirus, ha tenido que precipitarse, sin haber asimilado una parte esencial de las mutaciones que experimentaba el acto de ver cine.

La crítica de cine se había desarrollado a partir de un estrecho y sólido vínculo con la profesionalización periodística. Sin embargo, con los años, la crítica se fue desvinculando de la prensa para ocupar un lugar en internet, en los blogs especializados, en las redes sociales y acabó explorando nuevas formas de escritura audiovisual como los llamados video-ensayos que algunos analistas cuelgan en los canales de *Vimeo* o *Youtube*.

La crisis o mutaciones generadas con la irrupción del digital coincidieron con la crisis del periodismo y de la prensa en papel. En la actualidad, la crítica continúa estando presente de forma testimonial en los periódicos. También es cierto que continúan sobreviviendo algunas revistas especializadas de cine, pero de forma progresiva se está produciendo un envejecimiento de los lectores de prensa. Las revistas especializadas buscan unas comunidades de adeptos que muchas veces se han desplazado hacia las publicaciones digitales. Hace veinte años, el medio era el mensaje y, en la institución cinematográfica, el crítico valía aquello que valía el medio que representaba. La aparición de revistas especializadas *online* o la existencia de webs de información han provocado que la crítica de los viejos medios se encuentre en crisis. La figura del crítico amateur ha acabado ganando la partida a la del crítico profesional. Mientras el crítico profesional se mueve dentro de los parámetros de la institución y continúa sobreviviendo en la prensa adaptando la crítica a ciertas prácticas publicitarias, el crítico amateur no ha cesado de explorar otros territorios. En muchas ocasiones se ha creado la paradoja de que el crítico amateur ha puesto en evidencia que la crítica profesional está encasillada en un cine que ha dejado de existir. En la crítica que circula por las redes sociales surgen reflexiones en torno a la necesidad de explorar otras pantallas, la necesidad de romper con los calendarios que marcan cierta actualidad y sobre la urgente necesidad de repensar muchas cosas. La crítica amateur peca, muchas veces, de cierta falta de formación en torno a las prácticas profesionales, pero en cambio no cesa de crear nuevos territorios. Es cierto que una parte

9. QUINTANA, Àngel, “No sólo el cine cambia, la crítica también”, *Cahiers du cinema-España*, nº 1, mayo, 2007, págs. 6-7.

10. CASTELLS, Manuel, *La era de la información. La sociedad en red*, Vol 1, Madrid, Alianza Editorial, 1997, págs. 451.

de la crítica que llevan a cabo los *youtubers* en sus canales se basa en una intuición poco documentada, pero en los mismos canales podemos encontrar video-ensayos realizados por académicos que amplían el camino llevado a cabo por la crítica textualista hace unas décadas.

Otro cambio importante que ha vivido la crítica ha sido la irrupción de la postmodernidad, generando una transformación importante en la creación de imaginarios sociales. Tal como indica Gerard Imbert:

Frente a la trascendencia moderna, la postmodernidad se desenvuelve en la inmanencia, en la necesidad del aquí y ahora, y esto incide no sólo en los valores, sino también en la relación del sujeto con lo que he llamado los referentes fuertes (sexo, violencia, muerte), objetos problemáticos en torno a los cuales cristalizan los imaginarios sociales y que el sujeto ha integrado en su universo cotidiano¹¹.

Estos cambios de referentes han afectado a la estética y la forma cinematográfica, creando unos modelos cinematográficos que buscan en los extremos del sistema institucional caminos hacia el límite ¿De qué modo integrar estos referentes en un discurso crítico innovador, sin caer en la banalidad del culto hacia la novedad? La existencia de estas preguntas ha afectado a los sistemas de escritura crítica porque ha transformado los gustos de unos espectadores, que han visto como los valores en los que se forjaron durante el clasicismo ya no podían ser un instrumento interpretativo, pero también han comprobado que se habían desbordado sus campos de análisis.

Para ciertos sectores de la crítica institucional española parecía que solo existía el cine *mainstream* que se estrenaba en las pantallas. La crítica ignoraba todas las producciones que no eran distribuidas. Tampoco se vislumbraban otras formas de exhibición más allá de las salas. Hoy, muchas revistas especializadas —en papel o en digital— empiezan a hablar de películas que no se han estrenado, pero que juegan un papel clave en la reconversión o en el pensamiento sobre el cine. Hace veinte años costaba mucho encontrar textos en España sobre cineastas como Béla Tarr, Pedro Costa, Huao Hsiao Hsien o Bertrand Bonello, entre otros. La crítica generalista minimizaba sus propuestas, incluso cuando estaban en los grandes festivales porque los consideraban parte de una alteridad que no tenía nada que ver con los circuitos comerciales. Las distribuidoras no querían apostar por estas películas porque dudaban de su comercialidad. Hoy muchas de estas obras son visibles. No se han estrenado en España películas tan importantes como *Nocturama* (2017) de Bertrand Bonello, *La flor* (2018) de Mariano Llinás, *Mektoub my Love. Canto Uno* (2017) de Abdel Kechiche, *Under the skin* (2014) de Jonathan Glazer, *Todo empezó por el fin* (2016) de Luis Ospina, *Meeks Cuttof* (2010) de Kelly Reichard o *Irak Year Zero* (2015) de Abbas Fahdel. En cambio, de todas ellas se han publicado textos en las revistas que están en la red y muchas de estas películas son objeto de culto. Por otra parte, la existencia de las plataformas ha permitido una mayor circulación de títulos que los que circulaban en los cines de estreno. Durante los meses de confinamiento del COVID-19, algunas plataformas españolas como Filmin introdujeron en su catálogo muchas propuestas que permanecían inéditas, creando auténticos fenómenos de culto alrededor de ellas.

Un fenómeno clave en la transformación de la crítica ha sido la incorporación de las series de televisión en los discursos sobre el audiovisual contemporáneo. Antes había una clara barrera entre los que consideraban que una mala película era un telefilm y los que defendían que

11 . IMBERT, Gerard, *Cine e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 16.

las ficciones audiovisuales más interesantes eran las series de televisión. Cada ámbito institucional poseía sus respectivos críticos y nunca se mezclaban. En 2003, la revista *Cahiers du cinéma* publicó un dossier titulado “Séries. L’âge d’or” centrado en las series del momento *24*, *Alias* y *Los Soprano*¹². El dossier se convirtió en un pequeño acontecimiento porque implicaba que una revista de crítica cinematográfica consideraba el fenómeno de las series televisivas como un nuevo campo de análisis. En las votaciones llevadas a cabo en el número de enero de 2020 para decidir cuál era para sus críticos la mejor película de la década, *Cahiers du cinéma* escogió *Twin Peaks. The Return* (2017) de David Lynch. La relevancia que han ido adquiriendo las series televisivas es clave para entender por qué muchos viejos cinéfilos se han convertido en seriófilos, pero también resulta significativo que la crítica de cine haya entendido que hoy no se puede pensar el cine sin pensar en la producción televisiva. El tema clave pasa por reflexionar si las series son un fenómeno autónomo con otra lógica diferente de las películas o si, en cambio, son una modelo ficcional que no se puede entender sin tener en cuenta la evolución que ha experimentado el cine en los últimos años. Actualmente, todas las revistas de cine comparten el interés y el análisis de las series con el de los estrenos cinematográficos. Incluso algunos festivales han acogido el estreno de determinadas series. En el festival de Cannes de 2017, *Twin Peaks. The return* se presentó de forma simultánea a su irrupción en las plataformas televisivas.

En otros territorios del audiovisual las diferencias institucionales continúan siendo notables. Aunque un cineasta como Albert Serra rodara con el título de *Els tres porquets* una producción de más de 100 horas para la Documenta de Kassel, la crítica de cine no habló de la instalación/performance. En cambio, la crítica de arte contemporánea presente en el certamen alemán se hizo eco del acontecimiento. La Documenta de Kassel es una muestra de arte contemporáneo ante la cual, el mundo del cine no siente ninguna curiosidad. En cambio, cuando Albert Serra presentó en Cannes, *La mort de Louis XIV* (2016) o *Liberté* (2019) fue la crítica de cine la que se hizo eco de su selección. En este caso, la crítica de arte no escribió nada al respecto porque Cannes no forma parte de su territorio. Las barreras institucionales continúan creando separaciones y continúa siendo muy complicado entender el ejercicio de la crítica como una forma de interdisciplinariedad entre las artes. Las barreras institucionales han marcado también los discursos historiográficos y la reflexión académica. Continúa siendo muy difícil que una personalidad artística que haya trabajado en diferentes territorios pueda ser estudiada en toda su complejidad. El tema no es nuevo. Las monografías y los estudios sobre Ingmar Bergman hablan de sus películas, pero en ninguna se habla de las numerosas producciones teatrales que dirigió y que lo convirtieron en una de las figuras fundamentales para entender la evolución y transformaciones del teatro europeo. ¿Es posible poder conocer al Bergman cineasta separándolo del director de teatro? Probablemente no es posible, como tampoco puede ser posible conocer a Orson Welles sin el teatro, ni a Roberto Rossellini sin la televisión, ni a Luchino Visconti sin sus montajes operísticos. Las fronteras entre las artes generan fracturas en el conocimiento e impiden comprender la cultura en un sentido totalizador. La construcción de los modelos críticos ha sido siempre un elemento clave para la institucionalización de las diferentes barreras y divisiones de lo sensible.

La existencia de múltiples pantallas, la multiplicación de las ofertas y la coexistencia de diferentes estéticas ha acabado provocando un problema de exceso en la crítica. Un profesional

12. AA.VV. “Séries. L’âge d’Or”, *Cahiers du cinéma*, n° 287, julio 2003.

de la crítica no puede abarcar la totalidad porque el fenómeno audiovisual es poliédrico y complejo. En el territorio de la música se ha asimilado con absoluta normalidad que el crítico de jazz tiene unos conocimientos muy diferentes de los que tiene el crítico de rock. También se ha asimilado que el crítico de música clásica no está capacitado para hablar de las últimas tendencias de la música electrónica. La crítica musical se ha especializado porque las músicas son diversas y su comprensión requiere formaciones específicas. En el mundo del cine —y del audiovisual—, el debate sobre la creación de críticos especializados aún no se ha planteado. Sin embargo, cada vez existen críticos que exploran una única tendencia ya sea el cine documental, el cine de vanguardia, el cine de animación o son especialistas en determinados cines nacionales. Es cierto que la crítica de cine se enfrenta ante un nuevo dilema porque, del mismo modo que existen públicos, tampoco existirá una única idea de crítico generalista capaz de dar cuenta de lo más significativo que existe dentro de un audiovisual inabarcable que desborda todos los límites posibles.

¿Puede en la actualidad el crítico de cine verlo todo, conocerlo todo y analizarlo todo? El crítico no puede ver todas las series que se cuelgan en algunas plataformas como Netflix, HBO y Amazon, ni además visionar todos los estrenos semanales, para perderse después en el cine invisible que transita por los festivales y acabar explorando las últimas tendencias del audiovisual en el campo expositivo. El volumen de producción que puede llegar a ser digerido por un crítico de cine no tiene nada que ver con lo que veían los viejos cinéfilos, cuyos límites estaban perfectamente delimitados por el cine americano y ciertos cines nacionales. Por otro lado, sí que es verdad que la especialización crea compartimentos estancos. Es imposible conocer lo que ocurre en el cine documental sin tener presente que sus fronteras se han roto, que existen productos documentales que se acercan a la ficción o producciones que se exhiben en espacios destinados a la vanguardia. También resulta imposible especializarse en cine español y latinoamericano, mientras se cierra toda mirada posible a otros fenómenos internacionales con los que el cine de estos países está interconectado. Quizás la cuestión clave no es tanto la especialización de la crítica sino qué es lo que el crítico puede escoger para formarse en esta época del exceso. ¿Qué es lo que el crítico debe dejar fuera? ¿Debe el crítico apostar solo por los productos relevantes o debe pensar sobre los productos comerciales más insignificantes?

Uno de los problemas básicos de la crítica actual reside en cómo la distinción viene determinada por las decisiones electivas que acaba efectuando el crítico, por el modo cómo puede enmascarar su propia personalidad a partir de sus selecciones y de sus valoraciones. El gusto no se manifiesta en los análisis, ni en el modo cómo la crítica intuye determinadas tendencias, ni en el modo cómo establece relaciones entre obras dispares. El gusto se pone de manifiesto en el modo cómo el crítico se alza en miembro de un tribunal en el que se puntúan las películas, se crean listas sobre las mejores obras de cada momento y no cesan de establecerse nuevos cánones en torno a la distinción. La búsqueda de la distinción provoca que cierta crítica se oriente hacia la búsqueda y creación de una obra maestra cada semana.

La función del crítico no es la de aconsejar cuáles son las buenas películas, ni la de mostrar su propio ombliguismo como explorador del audiovisual contemporáneo, sino la de preguntarse sobre qué piensan las películas teniendo en cuenta que todas las películas piensan. El cineasta Paulino Viota lo expresa de forma acertada: “cualquier película, por simple que sea, será siempre más compleja que una afirmación o negación (del gusto). Al buen crítico se le ve en el

placer de investigar, en el placer de descubrir y de establecer conexiones¹³. Junto con la búsqueda e indagación en torno al pensamiento que esconden las imágenes, la segunda gran cuestión que marca el desarrollo de la crítica reside en saber de dónde vienen las imágenes. El crítico puede partir de un doble movimiento de búsqueda que parta tanto de la interpretación de aquello que muestra la película, como del conocimiento de la tradición de la que surgen esas mismas imágenes. A partir de esta doble función, el campo de exploración que se presenta ante el crítico es muy vasto y amplio, quizás difícil o imposible de abarcar. La verdadera cuestión reside en entender que el trabajo de selección de las obras no debe partir de los criterios del gusto personal, sino del interés que posee una obra en tanto que síntoma del mundo en que vivimos.

En su libro, *Les écarts du cinéma*, el filósofo Jacques Rancière desarrolla una cuestión que nos parece clave para entender la función de la crítica y la escritura cinematográfica en el presente. El concepto de *écart* utilizado por Rancière ha sido traducido al español como distancia, pero que creo que su significación sería más cercana a la idea de brecha. Rancière indaga en su obra las grietas que existen de forma implícita en el hecho cinematográfico. El filósofo se opone a la idea de que el cine parte de una evidencia visual y de que las formas de pensamiento establecen certidumbres en torno a las imágenes:

El cine puede ser una multitud de cosas. Es el lugar material donde vamos a divertirnos viendo un espectáculo de sombras, aunque estas sombras nos acaban marcando de una forma más directa que la que nos puede llegar a marcar una simple diversión. Pero el cine es también aquello que se acumula y se sedimenta en nosotros a partir de estas presencias, a medida que la realidad se borra o se altera... El cine es un dispositivo ideológico que genera una serie de imágenes que circulan en la sociedad, mediante las cuales esta reconoce el presente de su tipología pero también vislumbra el pasado de su leyenda o determinados futuros probables. Y aún también existe el concepto de arte, que crea una línea de división problemática que aísla determinadas producciones de los sistemas de una industria, para destacar aquellas obras que merecen ser consideradas como las pobladoras de un reino artístico¹⁴.

En cierto modo, Rancière rompe con la ortodoxia de los análisis académicos surgidos del post-estructuralismo y orientada en encontrar las estrategias de lenguaje propias del discurso cinematográfico para partir de la idea de que, para comprender el cine, debemos partir de sus brechas, de las grietas del propio medio. El filósofo también rompe con la sociología de los estudios culturales para situarnos de lleno frente a un vasto territorio marcado por las ambigüedades del medio. A partir de las brechas podemos preguntarnos hacia dónde va el cine en la actualidad, sin necesidad de llevar a cabo una división de lo sensible. Las brechas permiten la coexistencia de un punto de vista y rompen con cualquier idea de totalidad, pero también se apartan de una excesiva especialización entendida como un campo de investigación cerrado. Una imagen puede ser leída desde muchas perspectivas y la crítica debe saber convivir con las múltiples teorías que generan métodos diferentes de pensamiento en torno al hecho cinematográfico.

13. VIOTA, Paulino, *La herencia del cine. Textos escogidos*, Madrid, Ediciones asimétricas, 2019.

14. RANCIÈRE, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique éditions, 2011, pág. 12.

Las películas no son un mundo estable, sino un espacio que puede ser cruzado e reinterpretado a partir de pensamientos diferentes, e incluso a partir de metodologías diferentes. Debemos admitir, sin ningún tipo de prejuicios, que una película puede ser una obra clave desde la estética y una obra problemática desde determinada posición ideológica. Estas brechas son las que provocan que el cine sea una cosa viva, que constantemente pueda llegar a redefinirse o a repensarse. Las brechas del cine permiten el surgimiento de una serie de debates contradictorios pero enriquecedores. Cuando la crítica se transforma en una simple manifestación del gusto, esta misma crítica acaba olvidando que el cine no es solo un arte sino también un mundo. La crítica de cine es un sistema de escritura que nos puede ayudar a entender mejor la complejidad del arte y la ambigüedad del mundo, pero para hacerlo no debe pretender buscar certidumbres. La función de la crítica reside en cuestionarlo todo desde múltiples ámbitos y perspectivas. ¿Cómo podemos hacer que las múltiples capas del pensamiento en torno al cine puedan convivir sin necesidad de eclipsarse o de imponerse unas a otras? En estos momentos, este es el reto esencial de la crítica y este reto tiene poco que ver con los modos de distinción.