

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202000050782>

177-188

METODOLOGÍA DE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA: LA REVISTA *MOVIE* Y LA GRAN TRADICIÓN

Methodology of film criticism: the journal Movie and the great tradition

DAVID OUBIÑA

Universidad de Buenos Aires / CONICET

doubinia@retina.ar

Resumen

Durante la década del sesenta, la revista *Movie* hereda de *Cahiers du cinéma* las preferencias por la *politique des auteurs* y por cierto cine norteamericano. No obstante, sin abandonar esa predilección por un “cine de directores”, a lo largo de su trayectoria la revista británica intentará desarrollar un riguroso método de análisis formal a través de detallados *close readings* de los films. Algunos de sus integrantes buscan aplicar al cine los planteos de F. R. Leavis y la revista *Scrutiny* a propósito de la crítica literaria. Es esta modulación analítica la que será puesta en cuestión con el auge del estructuralismo y el posestructuralismo a los que se asocia la revista *Screen* en los años 70.

Palabras clave: *Movie*; F. R. Leavis; *close reading*; *Screen*.

Abstract

During the sixties, the journal *Movie* inherits from *Cahiers du cinéma* the preferences for a *politique des auteurs* and for certain american films. However, never abandoning this tendency towards a “cinema of directors”, the british journal develops a rigorous method of formal analysis and detailed *close readings*. Some of its members try to apply to cinema the concepts elaborated by F. R. Leavis and the journal *Scrutiny* in reference to literary criticism. It is precisely this analytic method that will be questioned during the boom of structuralism and post structuralism to which the journal *Screen* will be asociated in the 70s.

Key words: *Movie*; F. R. Leavis; *close reading*; *Screen*.

INTRODUCCIÓN. *MOVIE* Y LA HERENCIA DE *CAHIERS DU CINÉMA*

La revista británica *Movie* comenzó a publicarse en junio de 1962: Ian Cameron, Victor Perkins y Mark Shivas habían trabajado juntos en la pequeña publicación universitaria *Oxford Opinion*. A ellos se suma Paul Mayersberg y, a partir del número 2, Robin Wood. En los primeros números, además, se incluyen de manera regular textos firmados por algunos miembros de *Cahiers du cinéma*, como Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol o Jean Douchet. La herencia de la revista francesa queda explicitada desde el primer número: *Movie* también tiene su panteón de cineastas y muestra una predilección por directores norteamericanos (que, en la mayoría de los casos, resulta escandalosa para las otras publicaciones inglesas de esa época, como *Sight and*

Sound)¹. Autoproclamada como la primera revista británica que aceptó la influencia modernizadora de *Cahiers du cinéma*, *Movie* funciona como el eslabón perdido de esa cadena que conecta la célebre revista de André Bazin con los experimentos estructuralistas y posestructuralistas de *Screen* a comienzos de la década de 1970.

Movie toma de *Cahiers la politique des auteurs* para aproximarse al análisis de films, aunque la reformula a su manera: “Nuestro argumento es, simplemente, que las películas de un director deberían expresar lo que él está tratado de hacer, y que eso debería verse de una manera original y por lo tanto distinguible (...) Creemos que los films de Preminger, tomados como un todo, revelan una mirada que no se parece a la de ningún otro director” (Cameron *et al.*, 1963, p. 59). No se trata de endiosar de manera caprichosa a un realizador sino, más bien, de rendirse ante la evidencia concreta que surge cuando se observan las películas con atención. *Movie* quiere definir su perspectiva de manera empírica, sin someterse a ningún a priori y sin suscribir ninguna conjura. Dicen: creemos en un cine de directores, pero no vamos hasta los extremos de *la politique des auteurs*. Para los críticos de *Movie*, la defensa del autor no es aquí un dogma sino, solo una guía que se basa en la experiencia y que permite distinguir los films que les gusta ver.

EL MÉTODO ANALÍTICO DE *MOVIE*

De modo que, aunque la influencia de *Cahiers du cinéma* es aceptada con orgullo, Cameron también se ocupa de señalar las diferencias:

Comparada con el vistoso intelectualismo de *Cahiers*, *Oxford Opinion* era casi obstinadamente pragmática y se mantenía muy cerca de sus objetivos (...) Esa cercanía con los films y el deseo de investigar el modo en que funcionaban encontró su continuación en *Movie*: nos parecía que el mejor antídoto contra la imprecisión dominante era apoyarnos en una crítica minuciosa y descriptiva (Cameron, 1972, p. 6).

Movie toma de *Cahiers* la noción de *mise-en-scène*, pero está más interesada en trabajar de forma detallada sobre películas singulares antes que apoyarse en esa información para revelar la estructura temática subyacente o la cosmovisión del director.

¹ El título mismo de la revista invoca de manera deliberada al cine de Hollywood. Es toda una declaración de principios: en vez de *Film*, que hubiera indicado una relación más solemne con el cine, *Movie* señala una relación más informal y desprejuiciada. Perkins afirma que fue una idea suya: “El norteamericanismo vulgar de la palabra le daba un valor de choque y una identidad definida dentro de una cultura tan poco predispuesta a decir que *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957) era una “movie” como a considerar que *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956) pudiera ser un momento importante del cine” (“Perkins, 2010, p. 2). Aquí, como en todos los casos donde los textos se citan a partir de su versión original, la traducción me pertenece.

En uno de los escasos textos que enuncian la perspectiva teórica de la revista, Cameron señala: “La gran debilidad de la *la politique des auteurs* es su dogmatismo: sus adherentes tienden a permanecer, tal como ellos mismos dicen, totalmente comprometidos con un cine de directores”. Para Cameron, en cambio, hay casos donde la combinación entre un director eficiente y grandes colaboradores puede dar por resultado películas magníficas. Es lo que sucede con *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) o con *Misión en la jungla* (*The Sins of Rachel Cade*, Gordon Douglas, 1961) “que, a pesar de haber sido dirigida por el excelente Gordon Douglas, era sobre todo una película de Angie Dickinson, enteramente definida por su personalidad y obteniendo todo su poder –que era considerable– de su actuación” (Cameron, 1962, pp. 5-6)². Aunque, en la práctica, *Movie* no prestará demasiada atención a las posibilidades de autoría que se insinúan por afuera del trabajo de los cineastas, al menos acepta considerar esas otras variantes. En varios pasajes de su texto, Cameron diferencia “film authorship” de “cinema of directors”. Y esta apertura hacia otras posibilidades de análisis (que excedan la acotada perspectiva *sub specie auctoritatis*, tan característica de *Cahiers*) confiere a *Movie* una mayor ductilidad y un mayor dinamismo para abordar otros aspectos de los films. Al evitar concentrarse solo en directores, los críticos británicos pueden dar cabida, por ejemplo, a la problemática de los géneros; pero, ante todo, esa expansión en los intereses de estudio termina desplazando el acento hacia las películas antes que sobre los directores.

Ya no se trata de afirmar que “solo hay autores”. Ni siquiera: “solo hay obras”. Lo que hay son películas. A cambio de la fidelidad a toda prueba que *Cahiers* profesaba hacia ciertos cineastas, los críticos británicos asumen una mirada –al menos en apariencia– más desprejuiciada, más abierta a la sorpresa y, quizás, más equilibrada. Así, las entrevistas con directores admirados cumplen acá una función diferente: Nicholas Ray, Alfred Hitchcock, Robert Bresson, Agnes Varda, Vincent Minnelli o Richard Brooks son interrogados para que proporcionen una detallada explicación plano por plano de ciertas secuencias significativas en sus films. En este sentido, el concepto de *mise-en-scène* evoluciona hacia una noción del estilo audiovisual como pura forma: lo que interesa no es tanto el modo en que la imagen remite a la realidad sino sus estrategias de funcionamiento en (y para) la película.

Eso no supone pensar en una forma vacía de contenido sino, al contrario, sopesar los valores de un film según la armonía que se establece entre las acciones y su representación sobre la pantalla. En “The British Cinema”, Perkins (1962), establece la oposición entre *cómo* [*how*] un film está hecho más que *por qué* [*why*] (p. 5). Es decir: no iluminar la intención del cineasta sino describir el resultado. No intentar desentrañar los porqués implica desestimar las motivaciones y las intenciones pero, también, en cierto sentido, la cosmovisión que vendría a dar una cohesión profunda a lo que vemos en la pantalla. Años

² Sobre la noción de puesta en escena como estilo del director en *Movie*, véase John Gibbs (2013), en especial, los capítulos “*Movie*: aims and contexts” y “*Movie*: approaches and analysis”.

después, en *El lenguaje del cine*, el propio Perkins ha desplazado la disyuntiva a una confrontación entre *cómo* [how] y *qué* [what]. El corrimiento parece leve, pero es significativo porque precisa y, a la vez, amplifica lo que proponía en la primera versión. Ya no se trata de las intenciones del director sino de los contenidos concretos; pero, además, al sacar del medio la figura del director, la discusión sobre la complejidad y la sutileza de un film se instala en la tensión entre aquello que se muestra y las relaciones audiovisuales creadas para mostrarlo. El equilibrio y la coherencia de esas relaciones constituyen el puente fundamental entre cineasta y espectador y determinan la apreciación de los valores de un film. Perkins (1997) dice “el *cómo* es el *qué*”: las relaciones significantes son más importantes que los significados inherentes (p. 144).

La definición de Perkins deja en evidencia tanto el enfrentamiento con la ideología de *Sight and Sound* como la revalorización de cierto cine popular propuesta por *Cahiers*³. Con todo, en *Movie* hay siempre un didactismo que está ausente por completo en su modelo francés. La crítica es un oficio subjetivo pero que argumenta sus motivos para volverlos convincentes (y no para enfurecer o deslumbrar con su arbitrariedad). Esa es la vocación pedagógica de *Movie*: enseñar a los espectadores qué es lo que hay en un film. La crítica debe ser útil, debe ayudar a entender mejor lo que se ha visto en la pantalla. Y una revista de cine es una mediación que se justifica cuando la subjetividad de los críticos logra encontrarse con la subjetividad de sus lectores. No habría que olvidar que en la versión original, el subtítulo del libro *El lenguaje del cine* es “Comprender y evaluar las películas” [*Understanding and Judging Movies*]. De eso se trata: entender (primero) y / para juzgar (después). ¿Por qué Godard elige comenzar *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962) con un diálogo de espaldas a cámara? ¿Por qué Bresson falla y no consigue capturar el drama de Juana de Arco? ¿Es legítimo que Antonioni incluya una secuencia tan larga sobre la actividad de la Bolsa en *El eclipse*? Hay que comparar escenas concretas, hay que abogar por una crítica de detalle. Cameron, por ejemplo, considera que *El infierno es para los héroes* (*Hell is for Heroes*, Don Siegel, 1962) es superior a *El puente sobre el río Kwai* (*Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957) y eso puede demostrarse al confrontar la última secuencia de las películas: en una, la tragedia se advierte en la riqueza con que se imbrican las acciones y los movimientos de cámara mientras que, en la otra, el diálogo cuestiona la locura de la guerra pero se contradice con un despliegue visual que impone su glorificación.

El método analítico de *Movie* remite a la tradición del “Oxbridge practical criticism”. En su momento, la perspectiva introducida por I. A. Richards supuso un giro

³ En general, *Movie* es muy cuestionadora del cine británico de la época. Sobre este aspecto, véase B. F. Taylor (2006), en especial el capítulo 1, que responsabiliza a la revista por la poca atención que la crítica ha dedicado a las películas de la *British New Wave*.

innovador dentro de los estudios literarios puesto que, en vez de ocuparse de los datos históricos, biográficos y contextuales, eligió concentrar el análisis sobre las relaciones lingüísticas, las estructuras sintácticas y los procesos de significación del texto convertido, ahora, en una entidad autónoma y autosuficiente. El tipo de análisis que *Movie* practica, sobre todo en los ensayos de Wood y de Perkins, adquiere una gran lucidez y establece una distancia notable respecto de lo que se entendía como crítica cinematográfica. Más allá de los excesos formalistas y de la pérdida de perspectiva impuestos por un tipo de evaluación minuciosa y detallada [*close reading*], se trata de estudios atentos, precisos y rigurosos que proporcionan nuevas herramientas para apreciar los films. Años después, sin embargo, las críticas de la revista *Screen* consistirán en afirmar que las innovaciones de *Movie* se llevaron a cabo *dentro* de la tradición crítica inglesa en lugar de *oponerse* a ella:

Esta concepción de la obra de arte como un todo ‘orgánico’ que expresa ‘verdades’ importantes cuya esencia el crítico está bien posicionado para capturar y, por lo tanto, para hacer que el espectador tome posición, se conecta con la estética romántica y con su heredera, la estética realista. La obra de arte en *Movie* era una especie de calco, una transparencia, con un ‘contenido’ ideal u original que el crítico podía decodificar, clarificar y, en cierta medida, restablecer (Rohdie, 1972, p. 137)⁴.

LEAVISIANISMO BAZINIANO

A diferencia de *Screen*, el grupo de la revista *Movie* funciona como un colectivo bastante homogéneo o, al menos, a partir de un acuerdo sobre ciertas cuestiones básicas. Hay, por supuesto, matices. Rohdie (1972) señala con cierta malicia: “En su mejor versión (V. F. Perkins), *Movie* explicaba la composición formal y los dispositivos estilísticos, pero este ejercicio podía derivar –y a menudo lo hizo– hacia un extremo de moralismo, hacia un anti intelectualismo y hacia un tipo de validación no tanto del gusto como de la intuición (Robin Wood)” (p. 138). Para *Screen*, Wood representa el extremo más rancio de una revista que, en algún momento, produjo un giro modernizador pero que, hacia fines de la década, ya ha perdido esa capacidad. Numerosos artículos de *Screen* insisten en inscribir las ideas de su rival (como un todo indiferenciado) al linaje crítico de F. R. Leavis. Es cierto que la revista de Cameron surgió bajo la órbita del tradicional empirismo británico; pero, en las consideraciones de *Screen*, esa resistencia a la teoría parece conducir de manera ineluctable al leavisianismo. En rigor, Robin Wood es el único crítico de ese grupo que se reconoce como heredero de las enseñanzas de Leavis aunque *Screen* trata indistintamente todos los postulados de *Movie* como derivados de la *Gran*

⁴ En su reseña sobre *Film as Film*, Rohdie sostiene que el libro de Perkins puede leerse como una racionalización de las preocupaciones de la revista durante los años 60. Véase, en ese mismo número de *Screen*, el descargo de Perkins (1972): “A Reply to Sam Rohdie”.

Tradición leavisiana. Paul Willemen (1998) habla de “una forma de leavisianismo baziniano” para referirse a ese cruce entre *Cahiers* y *close reading* que advierte como rasgo característico de *Movie* (p. 6)⁵. Según John Caughie, en cambio, resulta más productivo pensar a la revista dentro de la tradición de estudios literarios en las universidades británicas antes que bajo la órbita de *Cahiers du cinéma*. Esta caracterización tiene el mérito de recuperar el ámbito de formación inicial de los críticos; pero, dando por cierta la línea de reflexión de *Screen*, tiende a asociar todo el proyecto de *Movie* a esa “postura Leavis” (Caughie, 1986, pp. 49-50). Que esa asociación no debería ser tan mecánica es puesto de manifiesto por el propio Perkins:

Ayudamos a la gente no a saber cuáles son los buenos y los malos films sino a ver qué hay en un film. Tenemos que rechazar cualquier afirmación de que *Movie* pretende establecer la Gran Tradición, a la manera de Leavis, en el cine. Eso es basura. No estamos interesados en educar el gusto sino en educar la percepción (p. 34).

Sin duda, Leavis es el gran crítico literario británico de primera mitad de siglo: el más original, el más audaz, el más inteligente. Pero sus ideas, que habían dominado la escena durante la década de 1950, ya se habían convertido, hacia fines de los 60, en el ejemplo más acabado de conservadurismo cultural. En la perspectiva de Leavis, la literatura y el arte funcionan como reservorio de valores culturales frente al avance de la sociedad de masas y la deshumanización. Los nuevos medios de comunicación (es decir: la industrialización y la mercantilización de los valores artísticos) suponen una nueva barbarie puesto que amenazan con aniquilar la perspectiva crítica sobre la que se sostiene la cultura. Esas eran las intenciones originales de la revista *Scrutiny*, dirigida a aquellos para quienes las artes son algo más que un producto de lujo, para quienes creen que son ‘el depósito que almacena los valores’ y, en consecuencia, que hay una relación necesaria entre la calidad de la respuesta del individuo frente al arte y su aptitud general para la existencia humana (Knights y Culver, 1932, p. 5)⁶.

Las objeciones de los críticos marxistas pusieron en cuestión este análisis que dejaba sin tocar las bases de la sociedad capitalista: aquello que Leavis atribuye a los efectos negativos de la producción industrial es el funcionamiento distintivo de esa sociedad de clases. Tal como afirma Eagleton (1975), el proyecto de *Scrutiny* es, a la vez, reaccionario y progresista. Un ataque radical a la tradición académica que desembocó, finalmente (fatalmente), en la reproducción de la ideología dominante (p. 5).

Para Leavis, cada obra es expresión de su entorno histórico y social; no se agrega sino que pertenece a ese contexto: emana de él. La literatura no es una mera acumulación de textos sueltos sino que constituye un orden orgánico en relación con el cual cada escritor

⁵ Sobre los vínculos entre *Scrutiny* y *Movie*, véase David Bordwell (1995, pp. 69-72).

⁶ Sobre la revista de Leavis, véase Francis Mulhern (1981) y Christopher Hilliard (2012).

adquiere su sentido. No se trata de aislar el genio único del artista exaltado por la tradición de los críticos románticos: Leavis (1964) recupera el “aspecto social de los logros creativos” pero, a la vez, insiste en que, frente al marxismo, su perspectiva deja un mayor margen para lo individual: “supone que, por más que las condiciones materiales tengan una importancia enorme –y nadie lo niega–, hay un cierto grado de autonomía espiritual en los asuntos humanos y que la inteligencia humana, la elección y la voluntad operan real y efectivamente, expresando la naturaleza humana” (p. 184). Leavis se niega a darle un anclaje más conceptual a sus declaraciones y prefiere arrastrar la reflexión a partir de ese espíritu crítico escurridizo e intangible. Esa “autonomía espiritual” del arte es la que se resiste a ser considerada según normas que exceden el dominio estético: el crítico literario debe comprometerse con la obra que se despliega ante él y debe responder a lo que hay en ella. Cualquier intento de generalización o abstracción se desviaría del análisis concreto de la obra literaria y pasaría a convertirse en otra cosa.


ROBIN WOOD Y LA GRAN TRADICIÓN

El método de Leavis se apoya en lúcidos ejercicios de *close reading* sobre un canon específico, impulsados por la convicción de que el análisis literario debería funcionar como fuente de conciencia ética y de valores humanistas. Análisis particulares y juicios concretos: en eso consiste la tarea del crítico. El mapa de su lectura –forzosamente subjetiva– logra rozar alguna sustancia de verdad literaria cuando los lectores, al ser interrogados en sus propias experiencias singulares, descubren que esa interpretación se parece bastante al paisaje que cada uno ha imaginado para la obra. Eso es lo que se insinúa en el título del libro *The Common Pursuit*, expresión tomada de un ensayo de T. S. Eliot donde se define la tarea del crítico como “la búsqueda común del juicio verdadero” (Leavis, 1964, p. 5)⁷. Pero el surgimiento de la sociedad industrializada y de la cultura de masas supone un desguace de esa configuración cultural y arrastra las ideas de Leavis hacia el bastión de los valores del pasado defendidos por una minoría que se aferra a ellos con nostalgia. Esta perspectiva elitista será cuestionada desde los flamantes *Cultural Studies* que aportan una mirada más abierta sobre la cultura popular. Allí donde Leavis había practicado un reduccionismo que le permitía leer ciertos contenidos culturales en la literatura, Raymond Williams realizará el camino contrario: hará desbordar los estudios literarios sobre las prácticas culturales⁸.

⁷ Para una caracterización de la perspectiva crítica de Leavis, véanse Mulhern (1991) y Bilan (1979).

⁸ Edward Said sostiene que el problema no es tanto la actitud inicial de Leavis sino, más bien, la modulaciones que adquirieron sus enseñanzas en las aplicaciones de sus discípulos: “Según su concepción, los *English Studies* debían convertirse en la piedra angular de una nueva actitud fundamentalmente democrática. Pero debido en gran parte a que los leavisianos concentraron su trabajo en y para la universidad, lo que comenzó como una saludable intervención opositora frente a la sociedad industrial se convirtió en una estridente separación respecto de ella. En mi opinión, los *English Studies* se volvieron cada vez más estrechos y las lecturas críticas degeneraron en decisiones acerca de qué debía o no debía ser admitido dentro de la gran tradición” (Said, 2001, p. 125).

Todo esto describe de forma más o menos relativa y más o menos parcial el enfoque de *Movie*. Aparece más explícitamente en algunos textos y como una reminiscencia más distante o leve en otros. Sólo en Robin Wood, la influencia de Leavis es aceptada y mencionada de manera explícita. En sus ensayos, las alusiones a *The Great Tradition* o *The Common Pursuit* son recurrentes y, al igual que su maestro, también manifiesta un cierto rechazo a la teorización. Teoría y crítica no solo son actividades heterogéneas sino que, en la escala jerárquica de Wood, aquella debe someterse a esta. Los teóricos construyen sistemas abstractos mientras que los críticos exploran trabajos concretos; por eso están más cerca de los artistas y se hallan más capacitados para apreciar los procesos de creación. En continuidad con el leavisianismo, Wood exalta los valores humanistas de los films y se reconoce como un moralista. El juicio estético –dice– no puede separarse del juicio moral. Un film brillante en términos visuales como *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), erigido sobre el odio y el desprecio, no puede ser sino odioso y despreciable; *Perros de paja* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah), en cambio, puede ser crudo y violento, pero nunca expresa una superioridad paternalista hacia sus personajes.

Cuando George Steiner afirma que los estudios literarios no pueden hacer mucho para enriquecer nuestra percepción moral, Wood responde que este gesto de estetización vacía conduce a los totalitarismos: al fin y al cabo, Leni Riefenstahl también se justificó diciendo que no era consciente de las implicancias sociopolíticas de sus films. Por eso, *La batalla de Argelia* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966) le parece a Wood una película más democrática y abierta que *Viento del Este* (*Vent d'Est*, Jean-Luc Godard, 1970). Pontecorvo deja ver de qué lado están sus simpatías y, sin embargo, permite que cada uno de sus personajes defienda sus acciones; Godard, en cambio, “nunca nos permite cuestionar que la revolución sea lo deseable”. Este mismo argumento le permite colocar el film de Godard en una serie que incluye *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) y *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925) porque –aunque se trata de films muy diferentes entre sí– ninguno admite una perspectiva alternativa a la que presenta el director (Wood, 2006, p. 58). La relación de Wood con Godard siempre será problemática. Aunque reconoce su importancia y todo el tiempo ve sobre él (como una referencia ineludible), necesita cuestionar sus películas. Es evidente que el modelo de Godard –sobre todo el Godard más politizado de fines de los 60 y comienzos de los 70– no responde a sus preferencias; por el contrario, ese es el tipo de cine que los críticos de *Screen* tienen en la más alta estima. Aquí puede verse el punto donde un paradigma teórico queda desfasado y es reemplazado por otro: dos perspectivas estéticas, dos generaciones de críticos, dos momentos en los estudios sobre cine.

Robin Wood no es el escritor más representativo de *Movie* (aunque empezó a colaborar en el número 2, nunca formó parte del Editorial Board), pero encarna de manera

ostensible aquellos aspectos de la revista que, para *Screen*, resultan caducos. La distancia entre ambas publicaciones (entre lo que cada una representa, lo que quiere representar, lo que dice representar) se dirime en la polémica alrededor de los textos del crítico. *Screen* condensa ahí no solo los cuestionamientos a su rival sino que ve en ellos la punta de un iceberg que arrastra a toda la crítica británica de las décadas pasadas. Por eso, en el segundo número de la nueva revista, Alan Lovell cree advertir en Wood la conexión secreta entre la vieja *Sequence* y *Movie*. Es cierto que la revista de Lindsay Anderson se inscribía en la tradición del documental y del realismo, mientras que *Movie* opta por las ficciones de Hollywood; pero, a la vez, los textos de Wood promueven una perspectiva crítica comprometida con fuertes valores morales, tal como Anderson deseaba. El problema con Wood –dice Lovell– es su fidelidad al método de Leavis. Desde ese punto de vista, el crítico es aquel que posee la capacidad para interpretar y comunicar los valores de la obra de arte (su “cualidad orgánica”), y puede hacerlo porque cuenta con los conocimientos adecuados, porque ha dedicado atención a analizar los valores de la obra y porque ha desarrollado su sensibilidad:

En lo esencial, el crítico es más sensible y más entendido que el ‘lector común’. Habitualmente, los críticos leavisianos han evitado esta cuestión argumentando que la crítica no pretende demostrar sino que busca ganar consentimiento. ‘Esto es así, ¿no?’ es la pregunta que, según este punto de vista, la crítica debería provocar siempre (Lovell, 1969, p. 45).

Pero esto supone un sistema de valores estable y compartido por el artista, el crítico y los espectadores; por lo tanto, cuando ese marco de creencias comunes se quiebra, no hay posibilidad de diálogo y el desacuerdo pasa a una rivalidad inconmensurable. El método de Wood se apoya en la evaluación y se resiste a elaborar un aparato analítico. Para Lovell, el “principio del *auteur*” puede proporcionar las bases de ese aparato analítico siempre y cuando funcione de manera descriptiva y desestimando las cuestiones de calidad. Es decir: examinar la estructura básica que atraviesa los films de un cineasta en lugar de dictaminar si es o no un gran director. Esta diferencia metodológica evidencia el pasaje de un “romantic *auteurism*” (que *Movie* hereda de los viejos *Cahiers*) a un “*auteur structuralism*” (que *Screen* reformula en sintonía con los *Cahiers* post 68). Más que una revista de crítica, la perspectiva de *Screen* es netamente teórica.

SCREEN Y LA NUEVA CRÍTICA

En 1975, cuando *Movie* reapareció  luego de tres años, *Screen* publica un artículo que pretende señalar con claridad el momento de recambio y la necesidad de un nuevo

paradigma. Steve Neale recuerda que, en ese lapso, el Reino Unido asistió al desembarco del marxismo, la semiología y el estructuralismo en el campo de los Film Studies, y que esas disciplinas trajeron consigo un fuerte cuestionamiento de los métodos y los presupuestos de *Movie*; sin embargo, el nuevo número de la vieja revista deja en claro que cualquier posible reconsideración no hace más que reafirmar las ideas y los valores del pasado. Neale hace un notable esfuerzo por vincular la desorientación de *Movie* en medio del nuevo paisaje crítico con su predilección por el cine de Hollywood de los 40 y 50: la revista de Cameron tuvo el gran mérito de señalar la importancia de esos films y, sobre todo, analizarlos con seriedad. Pero a comienzos de la década de 1960, ese cine clásico estaba desapareciendo, era un arte moribundo.

Movie quedó presa de los cambios, tanto en Hollywood como en la esfera socio-cultural, y parecería ser que –a menos que preste más rigurosamente atención a asimilar estos cambios y las implicancias que tienen para su perspectiva y su método– terminará fracasando en lo que entiendo que es su doble objetivo de continuar un análisis serio de Hollywood y contribuir de manera significativa a los debates críticos contemporáneos (Neale, 1975, p. 115)⁹.

El comentario es más una sentencia que una invitación porque *Screen* no abriga ninguna esperanza en esa posibilidad de cambio. Se podría decir, incluso, que celebra por adelantado ese fracaso y que se apresura a ocupar el lugar que ha quedado vacante.

Lovell va más lejos y de manera más violenta: niega que el destino de la crítica sea formular juicios de valores, se resiste a considerar las películas sobre la base de un realismo moral y rechaza el prejuicio según el cual todo intento de sistematización deriva en el esquematismo:

La crítica puede ser una disciplina más sistemática que lo que es ahora: si bien no puede pretender la precisión de las ciencias naturales, puede al menos aspirar a la sistematización de las humanidades como la lingüística, la sociología, la antropología: puede desarrollar alguna profundidad filosófica y estética (Lovell, 1970, p. 77)¹⁰.

⁹ Robin Wood también registra ese desfase entre dos generaciones de críticos, dos metodologías de análisis y dos universos conceptuales que se volverían opuestos. Al regresar a Londres en 1972, luego de enseñar en el extranjero, el crítico admite: “Durante mis años en Queen University, no recuerdo haber escuchado nunca la palabra ‘semiótica’ y tampoco había leído la sola palabra de Metz, Barthes, Althusser o Lacan, de modo que no estaba en absoluto preparado para el nuevo régimen que ya me había catalogado como uno de sus enemigos incluso antes de que yo supiera de su existencia” (Wood, 2006, p. 3).

¹⁰ *Screen*, en efecto, intenta formular una teoría sistemática del cine en diálogo con otras disciplinas. Sobre esta cuestión, véanse las diferentes perspectivas planteadas por Phil Rossen (2008) y por Warren Buckland (2016).

La opción es evidente: se trata de introducir la teoría y establecer su continuidad con la crítica allí donde, por oposición, *Movie* la rechaza.

OBRAS CITADAS

- Bilan, R. P. (1979). *The Literary Criticism of F. R. Leavis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bordwell, David (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Buckland, Warren (2016). "The Politics of Form. A conceptual introduction to 'Screen theory'". Yannis Tziomakis y Claire Molloy (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Londres: Routledge: 51-61.
- Cameron, Ian (1972). *Movie Reader*. Londres: November books.
- (1963). Mark Shivas, Paul Mayersberg y V. F. Perkins. "Movie vs. Kael". *Film Quarterly*. Otoño: 57-62.
- (1962). "Films, Directors and Critics". *Movie*. Septiembre: 4-7.
- Caughie, John (1986). "Movie". *Theories of Authorship*. Londres: Routledge: 48-60.
- Eagleton, Terry (1975). "Criticism and Politics: The Work of Raymond Williams". *New Left Review*. Enero-febrero: 3-23.
- Editors of *Movie* (1963). "Movie Differences". *Movie*. Abril: 28-34.
- Gibbs, John (2013). *The Life of mise en scène. Visual Style and British Film Criticism (1946-1978)*. Manchester: Manchester University Press.
- Hilliard, Christopher (2012). *English as a Vocation: the Scrutiny Movement*. Oxford: Oxford University Press.
- Knights, L. C. y Donald Culver (1932) "Scrutiny: A Manifesto". *Scrutiny*. Mayo: 1-5.
- Leavis, F. R. (1964) *The Common Pursuit* [1952]. Nueva York: New York University Press.
- Lovell, Alan (1970). "The Common Pursuit of True Judgement". *Screen*. Julio-octubre: 76-88.
- (1969). "Robin Wood. A Dissenting View". *Screen*. Abril: 42-55.
- Mulhern, Francis (1991). "English Reading". Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. Londres: Routledge: 250-264.
- (1981). *The Moment of Scrutiny*. Cambridge: Verso.
- Neale, Steve (1975). "The Re-appearance of *Movie*". *Screen*. Otoño: 112-115.
- Perkins, V. F. (2010). "Ian Cameron: A Tribute". *Movie: A Journal of Film Criticism*. Agosto: 1-2.
- (1997). *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos.
- (1972). "A Reply to Sam Rohdie". *Screen*. Invierno: 146-151.
- (1962). "The British Cinema". *Movie*. Junio: 2-7.
- Rohdie, Sam (1972). "Review: *Movie Reader, Film as Film*". *Screen*. Invierno: 135-145.
- Rosen, Philip (2008). "Screen and 1970s Film Theory". Lee Grieveson y Haidee Wasson

- (eds.), *Inventing Film Studies*. Durham: Duke University Press: 264-297.
- Said, Edward (2001). "Opponents, Audiencies, Constituencies, and Community". *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard: Harvard University Press: 120-132.
- Taylor, B. F. (2006). *The British New Wave: A Certain Tendency?* Manchester: Manchester University Press.
- Willemen, Paul (1998). "An Introduction to *Framework*". Paul Willemen y Jim Pines (eds.). *The Essential Framework: Classic Film and TV Essays*. Londres: EpiGraph Publications: 1-11.
- Wood, Robin (2006). *Personal Views: Explorations in Film*. Detroit: Wayne State University Press.