

La *Cinefilia 2.0* y el *frameo*: apuntes teóricos sobre el *collage* visual en la Nueva Crítica cinematográfica

Aaron Rodríguez Serrano
Universidad Europea de Valencia

Palabras clave

Crítica de cine; Cinefilia; *Frameo*; *Collage* visual; Captura de pantalla

Resumen

El presente artículo pretende reflexionar teóricamente sobre una de las metodologías más utilizadas por la llamada Cinefilia 2.0 o Nueva Crítica: el *Frameo* o la evolución digital del *collage* visual. Para ello, comenzaremos desbrozando brevemente los conceptos *Nueva Crítica* y *Frameo*, con especial interés en las condiciones tecnológicas y sociales que han propiciado su surgimiento. Posteriormente, analizaremos teóricamente el uso de las capturas de pantalla para generar nuevos discursos desde diversos ejes. En primer lugar, analizaremos el replanteamiento ejercido ante el rol del *autor cinematográfico*, así como del (imposible) control significativo de sus imágenes. En segundo lugar, analizaremos la violencia ejercida sobre el concepto de *plano* y *tiempo filmico*, así como las modificaciones ejercidas sobre el lector del texto. Por último, encararemos la importancia de dichas maniobras para la teoría estética contemporánea en tanto a nuestro juicio se trata de un cortocircuito entre el *desvelamiento* heideggeriano y el *relámpago estético* teorizado por el último Walter Benjamin. A la vista de todo lo anterior, finalizaremos reivindicando el más humilde rol destinado por el propio Benjamin (el del *trapero*) para sellar los límites y las posibilidades de esta Nueva Crítica y ofreciendo una serie de conclusiones. Todo nuestro análisis intentará incorporar ejemplos concretos tanto de miembros declarados de la Nueva Crítica como de autores adyacentes que practican el *collage* visual desde sus blogs o desde las redes sociales.

Cinephilia 2.0: New ways of using the framing. Some theoretical aspects of the “visual collage” in the New Film Criticism

Keywords

Film Criticism; Cinephilia; Framing; Visual Collage; Screenshot

Abstract

Our paper tries to think in a critical way one of the most relevant methodologies in the contemporary film criticism (the Cinephilia 2.0): Framing or the digital evolution of the «visual collage». In order to achieve our goal, we will start thinking briefly the main concepts (New Film Criticism and Framing), focusing especially on the economic and social context of his awakening. After that, we will think about the concrete use of screenshots since different theoretical perspectives. In the first place, we will analyze the evolution of the classical «auteur» and the (impossible) control over his own images. In the second place, we will analyze the violence applied over two other main concepts of the cinema studies: shot and filmic time. Finally, we will face the importance of this new methodology in the last aesthetical debates. We will look for the connections between two basic philosophical concepts: Heidegger's unveling and Walter Benjamin's flashlight. After all, we will reclaim the humblest role for the Film Critic: the Benjamin's rag picker of the History. Our analysis will include several examples of different members of the «New Film Criticism» and from other authors which are not directly connected with the movement, but who propose «visual collages» in their own blogs or webpages.

Autor

Aaron Rodríguez (aaron_stauff@hotmail.com) es Profesor Titular de la Universidad Europea de Valencia. Doctor en Comunicación (UEM), Máster en Historia y Estética de la Cinematografía (Universidad de Valladolid), Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación (Universitat Jaume I - Castellón), es también miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine y de la Asociación Trama&Fondo.

1. Introducción: acotación de dos conceptos

Quizá sería pertinente comenzar justificando la utilización de una denominación como *Nueva Crítica*¹ –o de sus derivados *Nueva Cinefilia* (Rosenbaum, 2010), *Cinefilia 2.0* (Brox y Rodríguez, 2011) o la *Crítica digital en la era poscinematográfica* (Muñoz, 2014). Como ocurre con todas las etiquetas taxonómicas que pretenden dar cuenta de un cierto movimiento generacional, está empañada de un cierto regusto simplificador y homogeneizador que parece proponer el espejismo de una cierta unidad en las metodologías, los objetivos y los intereses de una comunidad de sujetos. Muy al contrario, la etiqueta Nueva Crítica sólo puede ser *topografiada* desde lejos, más bien como una suerte de comodín simbólico –un significante resbaladizo pero operativo– para incorporar a una serie de actores de la crítica contemporánea que emergieron de las teorías propuestas por los llamados «mutantes» (Martin y Rosenbaum, 2010) y se valieron de la inmediatez de las redes sociales y de la blogosfera aprovechando la interactividad (Braga y Ferré Pavia, 2011) y la inmediatez de las nuevas tecnologías. Desde su surgimiento, la Nueva Crítica ha tenido una profunda autoconciencia reflexiva (Jordán, 2010), derivada en parte de saberse mayoritariamente excluida de los canales críticos habituales en prensa papel con la consiguiente monetización económica correspondiente. Esto ha derivado en una postura enfrentada a

«las llamadas industrias culturales tradicionales (...), y más en particular, a los fundamentos de la crítica tradicional en su intento de adaptarse a los nuevos tiempos, que no están siendo, entienden, tan drásticos como debieran» (Planes Pedreño, 2014: 120).

La imposibilidad de acceder a un hipotético relevo laboral, así como el desazonador estado general del panorama periodístico (Soengas, Rodríguez y Abuín, 2014) han generado un doble efecto: por un lado, un profundo replanteamiento de la validez y la significación de la figura tradicional del crítico de cine en mitad de la nueva formulación de las estructuras económicas del sector cinematográfico español (Rodrigo, 2013; Altabás, 2014). Por otro, la utilización de una nueva serie de recursos visuales para hablar de cine/hacer hablar al cine que no hubieran sido fácilmente integrados en las estructuras críticas tradicionales por motivos tecnológicos o económicos². Así, por ejemplo, el uso constante de hipervínculos que generan narrativas cruzadas en una suerte de crítica transme-

1 Es necesario señalar que el uso que nosotros hacemos de la expresión Nueva Crítica no está relacionado con la etiqueta acuñada por Bordwell al hilo de las interpretaciones sintomáticas que surgieron en la década de los sesenta (1995:24-25), sino a la superación de una serie de metodologías vinculadas con el uso tradicional en la prensa papel que comienzan a ser puestas en duda mediante la aparición de nuevas herramientas tecnológicas que dotan al cine de una nueva «naturalidad global» (de Baecque, 2006) y generan, a su vez, una nueva manera de entender la cinefilia.

2 Es interesante hacer notar que, pese a lo que pudiera parecer, la etiqueta *Nueva Crítica* no implica la constitución de una «comunidad de gusto» conectada por sus intereses estéticos (Kant, 1977), ni mucho menos la consecuente ampliación política que creyó detectar Hannah Arendt a propósito de las posibilidades de la cohesión de juicios kantiana (2003: 115). Si bien es indudable que una de las motivaciones de surgimiento está relacionada con la falta de opciones profesionales y el desprestigio general del «valor de uso» de la cultura cinematográfica en los marcos de las sociedades neoliberales, no se ha generado una cohesión grupal en términos sociológicos, sino antes bien, una ultrafragmentación de opiniones individuales en las que prácticamente todos parecen renegar de la etiqueta Nueva Crítica (observada con sospecha, cuando no con abierto rechazo) en favor de su identidad *online* concreta. Recomendamos al respecto la lectura de Planes Pedreño y Salgado (2013).

dia, el uso de archivos *gifs* animados (Amaba, 2012), y por supuesto, el llamado *frameo*.

Con esto, finalmente, hemos desembocado en el segundo concepto: *framear*, castellanización humorística popularizada en las redes sociales e íntimamente vinculada a la propia filosofía de uso de algunas de ellas como *Tumblr* (Chang, Tang, Inagaki y Liu, 2014). *Framear* consiste en generar, a la manera de los ensayos popularizados y teorizados por John Berger (2000 y 2007), cadenas de significación más o menos controladas mediante la colisión de diferentes fotogramas capturados de diferentes películas y, en algunos casos, meticulosamente manipulados mediante el pertinente *software* de edición. Sin embargo, a diferencia de Berger, el *frameo* no tiene únicamente una hipotética voluntad política en la línea teórica marcada por los Estudios Culturales (Denzin, 1991). Tampoco se pliega a la lógica del ensayo fotográfico y su búsqueda de un cierto *decir/narrar* sobre la realidad (Vásquez, 2011). Antes bien, *framear* significa acudir al texto para, en un doble movimiento, saquearlo y reivindicar la potencia significativa de los elementos internos que componen cada uno de los planos. La evolución de la práctica, así como algunas de sus más notables características expresivas, ha sido exhaustivamente estudiada por José Manuel López (2011) en el que quizá sea el texto clave escrito en castellano para entender el surgimiento y evolución de lo que él llama, con gran pertinencia, el *collage* visual.

Del mismo modo, *framear* no significa, a la manera del análisis audiovisual de tradición académica, incorporar *evidencias* del proceso hermenéutico que actúen como una suerte de enunciados a los que se pudiera anclar un valor de verdad o falsedad (Heidegger, 2004: 8). No encierran una cierta verdad psicoanalítica que pueda ser rastreada por el espectador como síntoma (Aumont, 1992: 121-123; Rodríguez, 2010) ni explican los funcionamientos de puesta en forma desde una perspectiva estrictamente semiótica (Zumalde 2011). Si bien las imágenes continúan funcionando como citas que remiten al enunciado fílmico original, han sido arrancadas del control del enunciador y generan toda suerte de resonancias que niegan la naturaleza cerrada de la obra de arte y se prestan, literalmente, a generar nuevos lugares para el sujeto en el texto artístico (González Hortigüela, 2009). En cierto sentido irónico, *framear* en cuanto práctica de robo y manipulación global de las capturas de pantalla de un determinado material audiovisual generalmente sujeto a derechos de autor, nos recuerda a la potencia muchas veces olvidada del *framing* tal y cómo era entendido en el inglés original:

«La manera en la que los sujetos y los objetos son incorporados en el interior del plano (*framed within a shot*) que provoca lecturas concretas. El tamaño y el volumen generan un diálogo en cada uno de los encuadres. También la angulación de cámara» (Hayward, 1996: 162).

Framing –que suele ser traducido como «enfocar» o «enmarcar»– implica, como ya sabemos, una cierta sección jerárquica del mundo compuesta por elementos objetivables y no objetivables, por decisiones conscientes e inconscientes. Ahora bien, el *frameo* llega más lejos al atacar directamente contra el lugar que

convencionalmente se solía reservar a esa instancia imposible llamada el *autor*, confirmando radicalmente otras visiones mucho más complejas:

«Para que se dé un “conjunto discursivo” tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de “autor” para adjudicar y etiquetar tal procedencia. Desde nuestra perspectiva, en el lugar del emisor del texto (y del discurso) aparece un ente específico, vinculado con el término “autor”, que sólo podemos utilizar como una etiqueta que sirve el objetivo básico de “entendernos” a través del lenguaje; nuestra opción sólo le considera una simple firma como director que es el “alias” del equipo de producción, como huella en el texto, siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación. Si, tal como lo concebimos, el lector asume su participación plena y se convierte en creador de un nuevo texto (la lectura), su interpretación poco tiene que deberle a ese supuesto “sentido final”; el llamado “autor” no es sino un primer lector de su obra, y su proceso interpretativo –en el seno del marasmo intertextual– responde a un análisis en un momento y situación dados» (Gómez Tarín, 2005: 23).

Framear puede ser entendido, por lo tanto, como el acto en el que ese *autor-lector* toma consciencia de la propia disponibilidad del texto y decide valerse de ella para generar, mediante la fuerza, la nueva posibilidad de otros significados. Al hacerlo, recompone un momento determinado de la Historia del Cine generando un nuevo discurso que sólo puede entenderse a medio camino entre la técnica de descontextualización situacionista (Navarta, 2007: 441) y la creación de un Nuevo-Texto-Estético en el que se ponen de manifiesto las potencialidades del arte *online* (Baigorri y Cilleruelo, 2006). Se modifica dramáticamente esa aparente norma básica del discurso cinematográfico que marca que «a la vez que un significante del punto de vista de los personajes (...), un encuadre determinado es también un significante del punto de vista de la instancia narrativa y de la enunciación» (Aumont, 1990: 176) y se accede a una lógica representativa basada en el *Hiperencuadre* en el que, como señaló José Antonio Palao, una «pantalla huésped» genera una «mise-en-abyme multimedia» (2012: 96).

Como señalábamos anteriormente, la notable autoconsciencia de las escrituras de la Nueva Crítica puede ser confundida con una suerte de narcisismo extremo (Sola, 2014) en la que el propio juego artístico de *frameo* se impone por encima del texto fílmico original y de las marcas preparadas en el mismo para una *recepción normativa*. Es el *crítico* el que inculca su propio mirar que, a su vez, queda enhebrado por una cierta filosofía más o menos caótica prefigurada en sus cuentas en las redes sociales. Esto ha generado virulentas críticas incluso dentro del propio movimiento, llegando a afirmar por ejemplo que:

«El crítico explica únicamente la manera en que *ha mirado* una película, en lugar de reflexionar sobre sus características. Su lenguaje se vuelve crítico, se llena de enroques y enigmas (...) Para *ser*, esas imágenes que ya no son interpretables necesitan de la presencia de una conciencia (mirada perversa o perversa) que establezca los términos de su definición. Es la mirada egocéntrica del crítico» (Rodrigo, 2014).

Ciertamente, la Nueva Crítica no está tan interesada en el valor del *frame* dentro de una serie de parámetros neoformalistas de significación más o menos prefijada, sino que al hacerse cargo de su propio mirar asume el flujo de una cierta melancolía (Losilla, 2011), pero también de la posibilidad de escapar de

los tics de la expresión académica o periodística cinematográfica para generar un *alter-ego* virtual cinéfilo.

2. El *frame* sin-tiempo

En muchos estudios, se considera al plano como «origen del cine» (Siety, 2004: 4), se le hace portador de las más puras «cualidades cinematográficas (*forma, encuadre, duración*)» (Bordwell y Thompson, 1993: 185), o incluso, en el límite de las teorías semióticas de Metz, es equiparado a una suerte de *palabra autónoma* de la que emerge el lenguaje del cine (2002: 32). Ciertamente, el plano introduce vectores necesarios para separar el cine de la fotografía, dimensiones principalmente relacionadas con el tiempo y la manera en la que se encarna en la experiencia del espectador. Todo se reduce a la célebre fórmula de Deleuze: «El plano es la imagen-movimiento. En cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de una duración» (1984: 41). Del mismo modo, y anticipando la teoría metziana, no es casual que fuera el propio André Bazin el que entendiera la naturaleza del *lenguaje* cinematográfico precisamente a partir de sus diferencias con la ontología de la imagen fotográfica –con su famoso, y sin duda estimulante «Por otra parte, el cine es un lenguaje» (2001: 30).

Es el tiempo *interior* del plano, el tiempo *sellado* que funciona como «naturaleza del plano» (Aumont, 2004: 38) el que se pierde cuando se activa la posibilidad de *framearlo*, de capturarlo para incorporarlo en otra cadena significativa. De hecho, la selección misma de cada una de las imágenes que componen el plano suele tener una cierta lógica aleatoria, azarosa, imperfecta: el programa de software suele extraer, de manera imprecisa, uno de los 24 encuadres que componen un segundo de reproducción. Salvo que utilizemos un software preciso que nos permita seleccionar, en la línea temporal exportada, cuál es *exactamente* el plano seleccionado, la técnica del *frameo* se mueve siempre dentro de unos parámetros de indeterminación, de duda. Se trata de un ejercicio sin duda más intuitivo, abierto a un primer contacto con las características plásticas de cada plano elegido, pero también a las posibles significaciones que se extraen de la banda de subtítulos incorporada sobre el mismo. Queda congelada, por lo tanto, la naturaleza de «mirada o establecimiento de un punto de vista sobre el profilmico» (Gómez Tarín, 2011: 161) que deja de servir al film para empezar a servir al crítico.

3. El *frame* mirado

Tomemos como primer ejemplo la reflexión ¿Qué es el cine? (I) propuesta por Roberto Amaba en su página web *Kinodelirio*³. El autor ordena 11 *frames* de 10 películas completamente diferentes entre sí, localizadas entre 1947 y 1982,

³ <http://www.kinodelirio.com/justo-una-imagen/que-es-el-cine-i> (Consultado el 8/2/2015).

generando así un discurso de sabor poético en el que cada *frame* está acompañado por un enunciado elíptico que responde a la fórmula «[El cine es]...» Por ejemplo:



Texto web: [El cine es] El Alpiste de la crueldad

Ciertamente, hay un primer placer en la recepción del texto de Amaba: el placer del reconocimiento de la cita hitchcockiana. También hay un nivel de fascinación inherente a la imagen –resumido en el juego del comentario irónico: el cine es el *Alpiste*, esto es, el alimento del pájaro. Alimento que consiste en ese ojo que antes miraba y que ahora ha sido arrancado, con el consiguiente goce escoptofílico implícito. Hitchcock nos ha permitido *mirar* de igual manera que ahora, posteriormente, el crítico reflexiona sobre su propia mirada. Como decíamos antes al hilo de la lógica de Heidegger, el enunciado propuesto por el crítico no es apofántico, esto es, no admite valor de verdad o de falsedad. Se mueve en un registro de conocimiento que admite ampliamente su no-cientificidad y que señala a la crítica cinematográfica no como un campo de saber –un *mundo* en el sentido del primer Wittgenstein (2012), en tanto no admite proposiciones elementales verdaderas–, sino antes bien, como el espacio en el que un *frame* descontextualizado y torsionado puede *desvelar* algo en una cadena de significantes.

Se trata, ahora sí, de hacer chocar violentamente el lenguaje escrito –el lenguaje de la prensa, el de los semanarios culturales, los juicios de gusto, el de las sinopsis y las fichas técnicas, todo ese magma de ruido que Laura Antón llamó los «elementos paratextuales» (2008: 17) y que están seguros de su *decir*– con la presencia de un *nuevo decir* que pretende alumbrar no tanto la *verdad* del texto como la *verdad* de la mirada del crítico sobre el texto. Sin embargo, ese

gesto con el que Roberto Amaba inaugura su *frameo* –el gesto de seleccionar, precisamente ese plano– implica también una negación del tiempo fílmico y una exigencia de detenerse esmeradamente en su contemplación. Se le niega ese rasgo fundamental de su *evolución temporal* pero, a la contra, se nos invita a perdernos en la concreción de un gesto que, en cualquier caso, siempre es *más* que la fotografía –en tanto *sabemos* que ha sido arrancado de un movimiento que, de alguna manera más o menos difusa, sigue estando presente en su propia composición, en la definición de sus contornos o incluso en la propia materialidad estrictamente cinematográfica. El crítico, al negar el tiempo, obliga a *interpretar* desde lo mínimo, y por lo tanto, ejerce una violencia extra –«interpretar es ejercer violencia» (Aumont, 2014: 50)– sobre el espejismo de un lector tradicional que podía tener la oxidada impresión de recibir datos sobre el film razonablemente sólidos, extraídos con una precisa metodología positivista.

Un segundo ejemplo podría encontrarse en las series propuestas por Ricardo Adalia en su blog *Juventud en marcha*, concretamente en la serie de entradas englobada bajo el título *Nuestras humanidades*⁴. Partiendo de la obra reciente de Jean-Luc Godard, el crítico genera una suerte de tupido *frameo* que *injerita* sobre las imágenes de *Film Socialisme* (2010) secuencias completas *capturadas* de obras de Roy Ward Baker, Jeff Nichols, Sam Peckinpah, amén de otros documentos visuales saqueados de noticieros o documentales. Más que hablar de secuencias propiamente *analizadas*, lo que el lector puede desenredar son diferentes fragmentos de tiempo y discurso dislocados entre sí. El caso de Adalia es especialmente interesante en tanto parece hacer convivir el *frameo* con una poderosa intuición de las conquistas que el video-ensayo ha ido aportando a las posibilidades mismas de la imagen para pensarse a sí misma (Weinrichter, 2007). De hecho, la utilización de la obra de Godard como eje sobre el que ir trenzando rizomáticamente distintos fragmentos exquisitamente seleccionados de la Historia del Cine no es en absoluto aleatoria: *Nuestras humanidades* es una suerte de continuación no reconocida –una actualización en el universo 2.0, por así decirlo– de las célebres *Historie(s) du cinema*, tanto en lo estético como en lo ideológico.

En cierto sentido, parecería que los miembros de la *Cinefilia 2.0* persiguen el hacernos conscientes mediante el uso del *frame* del proceso hermenéutico que arranca en el crítico precisamente *contra la figura tradicional del autor*. Así, cada publicación en un blog o cada cadena de significantes esbozada en *Tumblr* se puede leer como una reivindicación del «lenguaje semipoético que, de ensayo en ensayo, parece un nuevo lenguaje y le obliga a uno a hacerse traductor del mismo para su propio uso» (Gadamer, 1994: 332). Ese *lenguaje semipoético* –que Gadamer cree detectar en el segundo Heidegger– es el propuesto por Roberto Amaba y por Ricardo Adalia al mantener un cierto compromiso con el trazo del autor, pero a la vez, al generar una torsión personal que *desvele* reso-

4 <https://juventudenmarcha.wordpress.com/2012/02/29/nuestras-humanidades-3-el-tiempo-que-resta/> (Consultado: 8/2/2015).

nancias concretas sobre el acto de mirar y sus temblores. Uno de los mejores ejemplos de esta condición límite de la mirada se encuentra en uno de los *Tumblers* propuestos por la autora Paula Arantzazu Ruiz – *The wake of our betters*⁵– mediante la superposición de cuerpos eviscerados en distintas representaciones históricas. En la contemplación de la web se atraviesa la posibilidad de *framear* más allá de lo puramente cinematográfico y hace colisionar contra la mirada una brutal colección de *documentos/imágenes* en las que se fusionan lo clínico, lo espectacular, lo académico y lo artístico, en una deuda que remite directamente al Stan Brakhage de *The Act of Seeing with One's own eyes* (1971) o al Ángel García del Val de *Cada ver es...* (1981).

4. El frame desvelado

Sin duda, el lector podrá aducir que llevamos ya unas cuantas páginas hablando de la posibilidad del *frameo* como una estrategia para *desvelar* su propia escritura y sus propias potencialidades, sin acotar concretamente qué pudiera significar tal cosa. Ciertamente, ese *lenguaje semipoético* al que hacíamos referencia anteriormente necesita ser pensado estrictamente en el marco en el que, para Heidegger, el gran texto desvelador del mundo no es el metafísico, sino el poético. Y se trata, además, de un desvelamiento que sólo puede ocurrir mediante la conexión entre pensamiento, poema y lector:

Todo diálogo pensante con el Poema de un poeta reside en esta reciprocidad entre clarificación y dilucidación. El verdadero diálogo con el Poema único de un poeta es el diálogo poético entre poetas. Pero también es posible, y a veces incluso necesario, un diálogo entre *pensamiento* y *poesía*, pues a ambos les es propia una relación destacada, si bien distinta, con el habla (Heidegger, 1987: 36).

El Poema único, para Heidegger, es ese gran latido único que atraviesa la obra de un creador, que genera resonancias temáticas y formales, y que de alguna manera, acaba cristalizando en sus obras una experiencia irrepetible. En el caso concreto de lo cinematográfico –si bien ya sabemos que el filósofo alemán no sintió gran interés por pensar el cine–, podemos pensar en esa colección de estilemas que acogen en su interior las líneas maestras temáticas sobre las que se apoya cada *decir* fílmico. Ahora bien, trabajar desde el *frame* implica la negación explícita de muchos de esos estilemas, en tanto no se puede hacer justicia, por ejemplo, al movimiento de cámara, o como ya hemos dicho, a la propia dimensión *temporal* de cada uno de los planos.

Ciertamente, el *desvelamiento* inherente al *frameo* implica un *otro lenguaje*: el de la dialéctica de imágenes, y el de su confrontación mediante otros textos concretos –música alojada en la red, citas de otros autores, referencias a trabajos académicos descontextualizados o incluso reinterpretación radical del material

5 <http://wakeofourbetters.tumblr.com/> (Consultado: 8/2/2015).

visual estático tal y cómo se ejemplifica en los hermosísimos *collages* de Francisca Pageo⁶. Para el *frameo*, el saber del cine se puede escapar brutalmente de los parámetros de las ciencias dominadas por una *techné* pragmática –lo que podríamos llamar esa *receta mecánica de significación* que aparece sistemáticamente en los manuales que pretenden *enseñar a rodar* siguiendo una serie de recetas muertas– y exige, como en las ciencias del espíritu, una nueva manera de entender el rigor. La famosa paradoja según la cual estas ciencias deben ser «necesariamente inexactas si quieren ser rigurosas» (Heidegger, 1998: 66) no es incompatible con el desvelamiento, sino antes bien, parece ser su condición inherente.

El Ser, según la teoría estética de Heidegger, sólo se desvela allí donde se permite su apertura, es decir, donde puede emerger en el interior de la obra de arte. El *frameo* persigue sin duda esa apertura pero no desde la óptica de la Verdad absoluta, sino entendiendo –lo que nos obliga a volver a Gadamer (1994: 327)– que el mismo hecho de la interpretación es la condición básica de estar-en-el-mundo. Interpretar es *intentar desvelar*, aunque como ya hemos señalado, se trata necesariamente de un proceso violento. El *frameo* lleva esta lógica a sus últimas consecuencias, prescindiendo de cualquier objetividad para buscar *otra cosa* –*otra verdad*– en el texto fílmico.

5. El *frame* recobrado (o el crítico como *trapero*)

¿Qué otra verdad? Pues sin duda, ya podemos responder señalando esa portentosa afirmación que Walter Benjamin situó entre los parágrafos V y VI de sus *Tesis sobre el concepto de historia*:

«La verdadera imagen del pasado pasa *súbitamente*. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad (...) Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como propiamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro» (2008: 307).

El crítico de cine, al arrancar un *frame* acepta hacerse cargo de ese tiempo perdido, fijarlo y enfrentarse con la materia enquistada en su superficie. Esa *articulación del pasado*, siguiendo a Benjamin, no significa en absoluto dotarle de esa información supuestamente positivista de la que hablaba anteriormente, ni siquiera el vincularlo *absolutamente* al resto de fotogramas que componen el plano o la secuencia. No significa plegarlo –como sin duda le gustaría a esas voces que pretenden convertir los estudios de la imagen en una suerte de ejercicio aséptico y mecánico, verificable y fácilmente transformable en datos estadísticos sin ninguna pasión– en código manejable y ajeno a los temblores de lo humano. Antes bien, significa *apoderarse del frame* en tanto que recuerdo: recuerdo de su visionado original (o de sus posteriores visionados), de sus reverberaciones inconscientes, recuerdo del temblor y el peligro despertado en el espectador.

⁶ <http://www.franciscapageo.es/Collage> (Consultado: 8/2/2015).

Y merece la pena señalar: ese *apropiarse de un recuerdo* puede dar cuenta con asombrosa precisión no sólo de las relaciones ideológicas e históricas de la imagen –como ya veíamos en el caso de Adalia– sino que puede servir para encarar problemas contemporáneos de máxima urgencia o para explorar el presente del audiovisual. Pongamos como ejemplo el trabajo *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo*⁷, una composición en la que Marco Antonio Núñez explora las relaciones entre fantasía y feminidad utilizando únicamente *frames* exhibidos en nuestras pantallas durante 2014. Del mismo modo, podríamos señalar la actividad desarrollada en el seno del colectivo *Visual4048* –fundado por Déborah García, Blanca Margoz, David Tejero y Laura del Moral– que en el momento de redactar estas líneas se propone como una suerte de laboratorio *online* para experimentar con los límites entre el análisis audiovisual, la manipulación de imágenes robadas y encontradas, y la difusión de contenidos mediante un exhaustivo uso provocador de las redes sociales.

Ciertamente, comprendemos que al contemplar los trabajos de algunos de los críticos que hemos traído a colación –y de muchos otros que, por razones de espacio, debemos dejar en el tintero– acuda a nosotros una ineludible pregunta: ¿Se trata *realmente* de ejercicios de crítica, de análisis textual, o simplemente de *ensayos visuales*, como decíamos anteriormente, herederos de Berger? Si bien comparten rasgos en común con todos ellos, en esas propuestas se abre una suerte de territorio intermedio, necesariamente efímero –no sueña con ser fijado en papel y conservado como un material de cultura académica, ni impactar en la distribución o en la formación de gustos y tendencias culturales– en la que el crítico puede mantener ante el *frame* esa suerte de sorpresa, placer y aceptación que Didi-Huberman reclamaba para el Historiador siguiendo la célebre figura del *trapeero* de Benjamin:

«la audacia de una *arqueología psíquica*: pues con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones o del retorno de lo reprimido, con el ritmo de las latencias y las crisis, el trabajo de la *memoria* opera antes que nada» (2011: 156).

Ciertamente, la idea del montaje de imágenes como una técnica para hacer *hablar* al mundo y a la memoria está presente desde hace ya unos años en la reflexión del teórico francés, comprendiendo que hay en los documentos del pasado una suerte de capa de cenizas que esconde una *saber* al que se puede acceder mediante el *montaje* y el diálogo (Didi-Huberman, 2013), y que de hecho, ese montaje es la única manera en la que se puede *desvelar* lo más íntimo –lo más incommunicable, y precisamente por eso, lo más verdadero– de la mirada del espectador.

7 <http://cavenenmivivirmimonumento.blogspot.com.es/search?updated-max=2015-01-09T19:14:00%2B01:00&max-results=1> (Consultado: 9/2/2014).

8 <http://visual404.com/> (Consultado: 9/2/2014).

6. Conclusiones

En las páginas precedentes hemos pretendido realizar un breve recorrido por las potencialidades teóricas que ofrece el *frameo* como metodología en manos de la llamada Cinefilia 2.0 o Nueva Crítica. Lógicamente, los límites de nuestro trabajo quedan marcados por la existencia de otras técnicas tan complejas y estimulantes como el video-ensayo, los *podcast*, los repositorios de contenido *online* o el uso de listas de distribución de correo más o menos personalizadas. En cualquier caso, nos gustaría sintetizar brevemente algunas de las posibilidades que hemos creído detectar en estas propuestas.

La Nueva Crítica encuentra en el *frameo* la conexión con el *collage visual* de gran tradición en los países anglosajones. Se corresponde con un intento de apropiarse de las nuevas herramientas tecnológicas de distribución fílmica y periodística. El aparataje teórico que subyace en dichas prácticas modifica algunos parámetros básicos de la teoría cinematográfica tradicional: las relaciones entre *autor* y *receptor*, así como las de *enunciación* y *sujeto de la enunciación*, la percepción temporal y semiótica del plano como entidad de significación fílmica, y finalmente, las posibilidades de *desvelamiento* y de *montaje* en torno a los parámetros de la Historia del Cine entendidos en una dimensión cronológica y temporal.

No es de extrañar que nuestro texto decida finalizar precisamente en ese triple eje fantasmal que conecta a Benjamin con Heidegger, y posteriormente, con la herencia encarnada en Didi-Huberman. Estos tres autores proponen el replanteamiento del acceso al conocimiento como un *más allá* del dato científico o del mero juicio de gusto, invitándonos a acudir a la materia y la huella de la imagen misma. Quizá el *frameo* no sea, en el fondo, sino el intento contemporáneo de acceder a esa posibilidad de *decir*, de *desvelar* y de *compartir* imágenes.

7. Bibliografía

Altabás, Ciro (2014). Autofinanciación y *Crowdfunding*: Nuevas vías de producción, distribución y exhibición de cine español independiente tras la crisis financiera española. En: *Historia y Comunicación Social*, nº 19, 387-399.

Amaba, Roberto (2012). ¿Por qué nos gustan los gifs? En: *Miradas de cine*, nº 128, disponible en <http://miradas.net/2012/11/actualidad/opinion/por-que-nos-gustan-los-gifs.html> [Consultado: 6/2/2015].

Antón, Laura (2008). *Disfraz y pasión creativa: La modernidad de la escritura en El Verdugo*. Madrid: Editorial Universitas.

Arendt, Hannah (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

- Aumont, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (2014). *Materia de imágenes, redux*. Cantabria: Shangrila.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Baigorri, Laura y Cilleruelo, Lourdes (2006). *NET.ART. Prácticas estéticas y políticas en la web*. Madrid: Asociación Cultural Brumaria.
- Bazin, André (2003). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, Walter (2008). *Obras (Libro 1/Vol. 2)*. Madrid: Abada Editores.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, John; Mohr, Jean (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (1993). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Braga, Carolina; Ferré Pavia, Carme (2011). El crítico de cine en internet: los retos profesionales hacia la interactividad con los lectores. En: *Revista Tripodos, Número Extra a propósito del VI Congreso Internacional Comunicación y Realidad*, 461-470.
- Brox, Óscar; Rodríguez, Aarón (2011). ¿Qué es la nueva cinefilia? En: *Revista Détour*, nº 3, disponible en <http://detour.es/tiempo/aaron-rodriguez-oscar-brox-cinefilia.htm> (Consultado: 6/2/2015).
- Chang, Yi; Tang, Lei; Inagaki, Yoshiyuki.; Liu Yan (2014). What is Tumblr: a statistical overview and comparison. En: *ACM SIGKDD Explorations*, nº 16, 21-29.
- De Baecque, Antoine (2006). *Nuevos cines, nueva crítica: El cine en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Córdoba: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Gadamer, Hans-Georg (1994). *Verdad y método (III)*. Salamanca: Sígueme.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2005). Algunos estilemas en la obra de Theo Angelopoulos: *mise en abîme*, elipsis y fuera de campo. En: Sanderson, John D. (ed.) *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante.

Gómez Tarín, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: Expresión y narración*. Cantabria: Shangrila.

González Hortigüela, Tecla (2009). Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico. En: *Revista Zer*, nº 27, 149-163.

Hayward, Susan (1996). *Cinema Studies. The Key Concepts*. Nueva York: Routledge.

Heidegger, Martin (1987). *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Heidegger, Martin (1998). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, Martin (2004). *Lógica: la pregunta por la verdad*. Madrid: Alianza Editorial.

Jordán, Mónica (2010). Cinefilia escrita. En: *Revista Détour*, nº2, disponible en <http://detour.es/tiempo/jordan-cinefilia-escrita.htm> (Consultado: 6/2/2015).

Denzin, Norman K. (1991). *Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema*. Londres: Ed. Sage Publications.

Kant, Immanuel. (1977). *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.

López, José Manuel (2011). Las posibilidades de la crítica digital. En: *Revista Transit*, disponible en <http://cinetransit.com/critica-digital/> (Consultado: 8/2/2015).

Losilla, Carlos (2011). *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*. Valencia: Filmoteca de Valencia.

Martin, Adrian; Rosenbaum, Jonhatan. (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.

Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.

Muñoz, Horacio (2014). La crítica digital en la era poscinematográfica. En: *Caracteres: Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, 142-156.

Navarta, José María (2007). Aullidos contra el cine. El anticine a través de los Letristas y la Internacional Situacionista. En: Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier (eds.) *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.

Palao, José Antonio (2012). Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico. En: *Revista Comunicación*, nº 10, 94-114.

Planes Pedreño, José Antonio; Salgado, Diego. (2013). La crítica de cine y su supervivencia en el reino del audiovisual y las tecnologías 2.0. En: *Revista Détour*, nº5, disponible en <http://detour.es/tiempo/diego-salgado-jose-antonio-planes-pedreno-critica-supervivencia.htm> (Consultado: 7/2/2015).

Planes Pedreño, José Antonio. (2014). "El paradigma estético en la crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos". Tesis doctoral dirigida por Sánchez Noriega, J. y Arroyas, E. disponible en <http://repositorio.ucam.edu/jspui/bitstream/10952/1058/1/Tesis.pdf> (Consultado: 6/2/2015).

Rodrigo, Vicente (2013). Una nueva vanguardia (con causa). En: *Revista Cineuá*, edición on-line disponible en <http://www.cineua.com/2013/04/una-nueva-vanguardia-con-causa/> (Consultado: 6/2/2015).

Rodrigo, Vicente (2014). El YO es el nuevo TODOS: Sobre el YO en el análisis de cine. En *Revista Cineuá*, edición on-line disponible en <http://www.cineua.com/2014/06/el-yo-es-el-nuevo-todos-sobre-el-yo-en-el-analisis-de-cine/> (Consultado: 7/2/2015).

Rodríguez, Aarón (2010). Sujeto fragmentado. Algunas contradicciones del discurso cinematográfico postmoderno. En: *Revista Sphera Pública*, nº 10, 43-56.

Rosenbaum, Johnatan (2010). *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Chicago: University of Chicago Press.

Siety, Emmanuel (2004). *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.

Soengas, Xosé; Rodríguez, Ana Isabel; Abuín, Natalia (2014). La situación profesional de los periodistas españoles: la repercusión de la crisis en los medios. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 69, 104-124.

Sola, Salomé (2014). Un narcisismo radical. La creación de identificaciones en los espacios virtuales. En: *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, nº 19, 86-95.

Vásquez, Alejandro (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. En: *Quórum Académico*, nº 16, 301-314.

Weinrichter, Antonio (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Punto de vista.

Wittgenstein, Ludwig. (2012). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.

Zumalde, Imanol (2011). *La experiencia fílmica: Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

Referencia de este artículo

Rodríguez Serrano, Aaron. (2015). La Cinefilia 2.0 y el frameo: apuntes teóricos sobre el *collage* visual en la Nueva Crítica cinematográfica. En: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº 10. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 99-113. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2015.10.7>.