Robert Stam Teorías del cine

Una introducción

Paidós Comunicación 126 Cine

Paidós Comunicación **Cine**

17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet - *Estética del cine*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J. C. Carrière - *La película que no se ve*
86. Vicente Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain- *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
102. VV. AA. - *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
108. VV. AA. - *Profondo Argento*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J.L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stam - *Teorías del cine*

Título original: *Film Theory*
Publicado en inglés, en 2000, por Blackwell Publishers, Malden (Massachusetts), EE.UU.

Traducción de Carles Roche Suárez

Cubierta de Mario Eskenazi

PN
1994
S8218

N-95603

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2000, Robert Stam
© 2001 de la traducción, Carles Roche Suárez
© 2001 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
© http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1063-6
Depósito legal: B-15.993/2001

Impreso en Gráfiques 92, s.a.
Av. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

211956

Sumario

Prefacio 9
Introducción 13

Los antecedentes de la teoría del cine 23
Cine y teoría cinematográfica: los inicios 33
La teoría en los primeros años del cine mudo 37
La esencia del cine 49
Los teóricos soviéticos del montaje 55
El formalismo ruso y la escuela de Bajtin 65
Las vanguardias históricas 73
El debate tras la llegada del sonoro 77
La escuela de Francfort 85
La fenomenología del realismo 93
El culto al *auteur* 105
La americanización de la teoría del autor 111

Cine y teoría en el Tercer Mundo 115
La llegada del estructuralismo 125
La cuestión del lenguaje cinematográfico 131
Revisión de la especificidad cinematográfica. 143
Algunos interrogantes sobre autoría y género 149
1968 y el giro a la izquierda 157
El texto realista clásico 169
La presencia de Brecht 175
La política de la reflexividad 181
La búsqueda de una estética alternativa. 185
De la lingüística al psicoanálisis 191
La intervención feminista 201
La mutación postestructuralista 211
El análisis textual 217
El malestar de la interpretación 225
Del texto al intertexto 235
La amplificación del sonido. 247
El ascenso de los estudios culturales 259
El nacimiento del espectador 267
Teoría cognitiva y analítica 273
La semiótica revisada 287
Justo a tiempo: el impacto de Deleuze 295
La teoría homosexual sale del armario 301
Multiculturalismo, raza y representación 307
Revisión del Tercer Cine 321
Cine y discurso poscolonial 333
Poética y política de la posmodernidad 341
El valor social de la cultura de masas. 351
Post-cine: la teoría digital y los nuevos medios 359
La pluralización de la teoría cinematográfica. 373

Bibliografía seleccionada 377
Índice analítico y de nombres 407

Prefacio

Este libro fue concebido como parte de una trilogía de libros publicados por la editorial Blackwell dedicados a la teoría cinematográfica contemporánea: una trilogía que incluye, asimismo, dos recopilaciones (ambas efectuadas junto a Toby Miller), *Film and Theory*, antología de ensayos teóricos desde los setenta hasta la actualidad, y *A Companion to Film Theory*, obra en la que destacadas figuras de la teoría del cine trazan un mapa de sus propias áreas de conocimiento y elaboran pronósticos de futuro para la disciplina.

Si bien la bibliografía sobre teorías del cine es extensa, y aunque existen numerosas antologías de teoría y crítica cinematográficas (Nichols, 1985; Rosen, 1986), los panoramas históricos de alcance internacional son más bien escasos. La *Historia de las teorías cinematográficas* de Guido Aristarco fue publicada en 1951, hace ya casi medio siglo. *Las principales teorías cinematográficas*, de Dudley Andrew, y *Theories of Film*, de Andrew Tudor, pese a sus muchas cualidades, fueron escritas a mediados de la década

de los setenta y, por lo tanto, no cubren la evolución del tema en los últimos años, como hemos intentado hacer en la presente obra. (Este volumen se encontraba ya en imprenta cuando descubrí la traducción francesa del excelente libro de Francesco Casetti *Teorías del cine*, publicado en italiano en 1993 y en francés en 1999.)

No me considero un teórico en sentido estricto; soy más bien un usuario, un lector crítico de la teoría, un *interlocutor* con la teoría. En general, no empleo el material teórico en abstracto, sino con el propósito de analizar textos específicos (*La ventana indiscreta* [Rear Window, 1954] o *Zelig* [Zelig, 1983], por ejemplo) o cuestiones específicas (el papel del lenguaje en el filme, el papel del narcisismo cultural en el espectador).

Mi diálogo con la teoría se inició a mediados de los sesenta, cuando vivía y enseñaba en Túnez, en el norte de África. Allí empecé a leer en francés la teoría cinematográfica vinculada a los inicios de la semiología del cine; participé, asimismo, de la vibrante cultura de cineclubes y filmotecas en Túnez. Fui a París en 1968 para estudiar en la Sorbona, donde combiné el estudio de la literatura y la teoría francesa con desplazamientos diarios (en ocasiones hasta tres veces al día) a la filmoteca y la asistencia a clases de cine, incluyendo las impartidas por Eric Rohmer, Henri Langlois y Jean Mitry. Cuando regresé a Estados Unidos en 1969, para incorporarme al departamento de literatura comparada de Berkeley, la Universidad de California, seguí en contacto con la teoría a través de los numerosos cursos de cine que se impartían allí diseminados entre varios departamentos y, especialmente, a través del estimulante trabajo del profesor Bertrand Augst, que nos mantenía siempre al día de las últimas novedades parisinas. En Berkeley también participé en un grupo de debate sobre cine que incluía a Margaret Morse, Sandy Flitterman-Lewis, Janet Bergstron, Leger Grindon, Rick Prelinger y Constance Penley, donde leíamos los textos teóricos con avidez. En 1973 seguí a Bertrand Augst, en aquella época director de mi tesis, hasta el Centre Américain d'Études Cinématographiques de París, donde asistí a seminarios con Christian Metz, Raymond Bellour, Michel Marie, Jacques Aumont y Marie-Claire Ropars Weulleumier. Un seminario sobre Glauber Rocha con Marie-Claire Ropars desembocó en un ensayo escrito a cuatro manos y publicado en portugués sobre *Terra em Transe* [1967], de Rocha. Mis estudios en París también fueron el inicio de una larga correspondencia con Christian Metz, figura extraordinariamente generosa que solía comentar mi obra a la par que la suya.

Desde entonces, he mantenido un diálogo con la teoría impartiendo cursos como «Teorías de la espectatorialidad», «Cine y lenguaje», «Semiología del cine y la televisión» y «Bajtin y los medios de comunicación de masas» y escribiendo libros que incluyen considerables dosis de teoría cinematográ-

fica: *Reflexivity in Film and Literature, Nuevos conceptos de la teoría del cine* (con Sandy Flitterman-Lewis y Bob Burgoyne), *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* y *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (con Ella Shohat). En ocasiones, parte del material incluido en la presente obra recupera y adapta ciertos pasajes aparecidos en esos libros. El apartado sobre «reflexividad» adapta material de *Subversive Pleasures*, el apartado sobre «intertextualidad» y la cuestión del lenguaje cinematográfico refunde materiales de *Nuevos conceptos de la teoría del cine* y el apartado sobre «Multiculturalismo, raza y representación» recapitula algunos materiales de *Unthinking Eurocentrism.*

Debo agradecer a varias personas la ayuda prestada. Andrew McNeillie, de Blackwell Publishers, mostró un apoyo y un entusiasmo inquebrantables. Él es uno de esos editores, *rara avis*, que llega a desarrollar un diálogo humano e intelectual con el autor. Alison Dunnett y Jack Messenger, de Blackwell Publishers, se han mostrado encantadores como editores y como corresponsales de correo electrónico. También deseo expresar mi agradecimiento a los ayudantes de investigación de la NYU —Elizabeth Botha, Michelle Brown y Jeff de Oca—, que desempeñaron tareas de apoyo indispensables no sólo para este libro sino también para los otros dos que componen la serie (*Film and Theory* y *A Companion to Film Theory*). Quiero dar las gracias también a las cuatro personas cuya lectura atenta y minuciosa del manuscrito constituyó una bendición para mí: Richard Allen, James Naremore, Ella Shohat e Ismail Xavier. No se puede pedir mejores interlocutores. Finalmente, doy las gracias a la Rockefeller Foundation por ofrecerme alojamiento en el Bellagio Center, en Italia, donde corregí las pruebas de este libro. No puedo imaginar lugar más sereno para llevar a término ese trabajo.

Introducción

Con este libro pretendo ofrecer una panorámica razonablemente exhaustiva de la teoría cinematográfica durante «el siglo del cine», tanto para los que estén familiarizados con el tema como para quienes tengan escasos conocimientos previos sobre éste. Lo que sigue, por lo tanto, es una especie de «guía del usuario» a la teoría del cine. Se trata de una guía muy personal, sin duda, puesto que está influida por mis propios intereses e inquietudes. Al mismo tiempo, sin embargo, no estoy comprometido personalmente con ninguna teoría de mi propia cosecha, por lo que espero haber mantenido una «distancia ecuménica» respecto a todas las teorías tratadas. No pretendo ser neutral, por supuesto (es obvio que siento mayores afinidades con algunas teorías que con otras), pero mi propósito no es defender mis propias actitudes ni atacar a mis oponentes ideológicos. A lo largo del libro me muestro declaradamente ecléctico, sintético, antropófago incluso. Parafraseando a Godard, diré que en un libro de teoría cinematográfica uno debe poner todo lo que le gusta. Si soy partidario de algo, es del «cubismo teórico»: el uso de

múltiples ópticas y sistemas de pensamiento. Todo sistema tiene sus puntos ciegos y sus clarividencias; todo sistema requiere el «exceso de visión» de los restantes sistemas. Como medio sinestésico de múltiples pistas que ha generado un corpus de textos de extraordinaria variedad, el cine hace casi *imprescindible* el empleo de parámetros múltiples de interpretación.

Aunque con frecuencia me refiero a Bajtin, no soy bajtiniano (si es que ello existe). Empleo, más bien, las categorías teóricas de Bajtin para esclarecer las limitaciones y potencialidades de otros sistemas. He aprendido cosas de muchas escuelas teóricas, pero ninguna de ellas tiene el monopolio sobre la verdad. Me niego a creer que yo sea el único en este campo que pueda leer con placer tanto a Gilles Deleuze como a Noël Burch o, mejor dicho, que los lea a ambos con una mezcla de placer y distancia. No acepto tener que elegir entre enfoques que con frecuencia me dan la impresión de ser complementarios más que contradictorios.

La historia de la teoría cinematográfica se puede describir de muchas maneras distintas. Puede plantearse como un glorioso desfile de «grandes hombres y mujeres»: Munsterberg, Eisenstein, Arnheim, Dulac, Bazin, Mulvey. Puede ser una historia de metáforas orientadoras: «cine-ojo», «cine-droga», «magia cinematográfica», «ventana abierta al mundo», «*caméra-stylo*», «lenguaje cinematográfico», «espejo fílmico», «sueño fílmico». Puede ser una historia de la repercusión de la filosofía sobre la teoría: Kant y Munsterberg, Mounier y Bazin, Bergson y Deleuze. Puede ser una historia del acercamiento (o del alejamiento) entre el cine y el resto de las artes: el cine como pintura, el cine como música, el cine como teatro (o antiteatro). Puede ser una secuencia de cambios paradigmáticos en las coordenadas teórico-interpretativas y los estilos discursivos —formalismo, semiología, psicoanálisis, feminismo, cognitivismo, teoría homosexual, teoría poscolonial— que esgrimen sus contraseñas propias a modo de talismán y que parten de unas suposiciones tácitas y de una jerga característica.

Este libro combina elementos de todas estas ópticas. La presente obra entiende, en primer lugar, que la evolución de la teoría cinematográfica no puede narrarse como una progresión lineal de movimientos y fases. Los perfiles de la teoría difieren según los países y las épocas; los movimientos y las ideas pueden ser coincidentes en lugar de sucesivos o mutuamente excluyentes. Un libro como éste debe afrontar un vertiginoso despliegue de cronologías e inquietudes. Se enfrenta al mismo problema logístico que acuciaba a cineastas primitivos como Porter y Edison: el problema del «mientras tanto», es decir, el problema de ir mostrando sucesivamente lo que sucede simultáneamente en escenarios distintos. Este libro debe transmitir la sensación de «mientras tanto, en Francia», o «mientras tanto, en la teoría de los

géneros» o «mientras tanto, en el Tercer Mundo». Aunque la óptica del libro sea más o menos cronológica, en realidad no lo es *en sentido estricto*, puesto que de ser así correríamos el riesgo de perder de vista la evolución y el potencial de un movimiento determinado, lo que nos impediría, por ejemplo, seguir los rastros que conducen de Munsterberg a Metz.

Una cronología estricta puede resultar engañosa. La secuenciación conlleva, ya de por sí, el riesgo de dar a entender una falsa causalidad: *post hoc ergo propter hoc* (después de esto, a causa de esto por lo tanto). Puede que las ideas de los teóricos que trabajan en un período histórico determinado no den frutos hasta mucho más tarde. ¿Quién hubiera imaginado que las ideas filosóficas de Henri Bergson volverían a emerger un siglo después en la obra de Gilles Deleuze? Del mismo modo, la obra del círculo de Bajtin se publicó en los años veinte pero tuvo que esperar hasta las décadas de los sesenta y los setenta para que las ideas bajtinianas «entrasen» en la teoría; fue entonces cuando la revisión de la figura de Bajtin le definió como «protopostestructuralista». Con frecuencia, la secuenciación de las influencias depende de los azares de la traducción: la mayoría de los textos escritos por Dziga Vertov en los años veinte, por ejemplo, no se tradujo al francés hasta los sesenta y los setenta. En cualquier caso, no suscribo, en líneas generales, el punto de vista de quienes consideran que la historia de la teoría del cine es la historia de sus «grandes personalidades». Los títulos de los distintos capítulos de este libro designan escuelas teóricas y proyectos de investigación más que individuos, aunque es obvio que los individuos desempeñan un papel importante en el desarrollo de las escuelas.

La presente obra debe hacer frente, asimismo, a las dificultades inherentes a todo estudio de su género. Las cronologías engañan; los modelos falsifican. Las generalizaciones sobre las «escuelas» teóricas dejan de lado excepciones y anomalías manifiestas. Las interpretaciones sintéticas de teóricos determinados (Eisenstein, por ejemplo) no suelen registrar los cambios experimentados por sus teorías con el paso del tiempo. Además, seccionar un *continuum* teórico en escuelas y movimientos claramente diferenciados resulta hasta cierto punto arbitrario. «Feminismo», «psicoanálisis», «deconstrucción», «poscolonialidad» y «análisis textual» se consideran aquí por separado y de manera sucesiva, por ejemplo, pero nada impide que una feminista poscolonial psicoanalítica pueda utilizar la deconstrucción en un análisis textual. Asimismo, muchos de los «momentos» teóricos —feminismo, psicoanálisis, postestructuralismo, teoría poscolonial— están sumamente entrelazados y coinciden en gran número de aspectos; ordenarlos linealmente implica una sucesión temporal que, en realidad, no existe. (Quizá el hipertexto y los hipermedios permitan lidiar con este aspecto de manera más efectiva.)

Aunque este libro intenta analizar el terreno con imparcialidad, constituye —como ya he indicado— una versión muy personal de las teorías cinematográficas. Me veo enfrentado, en consecuencia, a la cuestión de la voz, de cómo entretejer mi propia voz con la de los demás. En cierto sentido, el libro adopta un «estilo indirecto», una modalidad enunciativa en la que las evaluaciones sociales y las entonaciones de quien informa influyen y aportan matices a la información. Dicho de otro modo, el libro está escrito en lo que los teóricos literarios denominan «discurso libre indirecto», un estilo que oscila entre la reproducción directa del discurso (una cita de Eisenstein, por ejemplo) y un discurso más ventriloquial (mi versión del pensamiento de Eisenstein), todo ello entreverado con reflexiones más personales. Empleando una analogía literaria, es como si estuviera mezclando el intervencionismo autoral de un Balzac con las filtraciones de un Flaubert o un Henry James. En algunas ocasiones presentaré las ideas de otros; en otras, extrapolaré o ampliaré las ideas de otros; y en otros casos presentaré mis propias ideas tal y como han ido evolucionando a lo largo del tiempo. Cuando en un pasaje no se indica que estoy resumiendo la obra de otros, el lector entenderá que estoy hablando con mi propia voz, especialmente en lo relativo a temas que siempre me han interesado: la historicidad de la teoría, la teoría de la intertextualidad, el eurocentrismo y el multiculturalismo, las estéticas alternativas.

No me propongo discutir cada una de las teorías o de los teóricos de manera exhaustiva, sino más bien mostrar los cambios y los movimientos desde el punto de vista de las preguntas formuladas, las inquietudes expresadas y las problemáticas exploradas. En cierto sentido, me propongo «desprovincializar» la teoría en el espacio y en el tiempo. Por lo que al tiempo respecta, las cuestiones teóricas tienen sus antecedentes más remotos en épocas muy anteriores a la historia del cine. La cuestión del género, por ejemplo, ha estado presente como mínimo desde la *Poética* de Aristóteles. En cuanto al espacio, considero que la teoría se implica en un espacio global, internacional. Las inquietudes de la teoría fílmica tampoco siguen una misma secuencia en todos los ámbitos geográficos. Mientras que el feminismo ha tenido una notable presencia en la teoría del cine angloamericana desde la década de los setenta, dicha corriente (incluyendo el feminismo francés) ha tenido relativamente poca repercusión en el discurso crítico cinematográfico francés. Los teóricos cinematográficos de países como Brasil o Argentina se han ocupado una y otra vez de cuestiones de «cine nacional»; en cambio, en Europa y América tales cuestiones sólo se han tratado recientemente y de manera más marginal.

La teoría del cine es una empresa internacional y multicultural, aunque con demasiada frecuencia sigue siendo monolingüe, provinciana y chauvi-

nista. Los teóricos franceses han empezado hace poco a citar trabajos en inglés, mientras que la teoría angloamericana tiende a mencionar sólo aquellas obras francesas que han sido traducidas al inglés. Los trabajos escritos en ruso, español, portugués, italiano, polaco, húngaro y alemán, y no digamos ya los textos en japonés, coreano, chino y árabe, quedan muchas veces sin traducir y su importancia se ve minimizada, cosa que también les sucede a los trabajos escritos en inglés en países como la India y Nigeria. Gran cantidad de obras fundacionales, por ejemplo los voluminosos escritos sobre cine de Glauber Rocha —análogos en ciertos aspectos a la obra escrita de Pasolini, que combina la teoría y la crítica con poemas, novelas y guiones—, no se han traducido nunca al inglés. Aunque Bordwell y Carroll tienen razón en ridiculizar la servil francofilia de esa corriente de la teoría cinematográfica posterior a la década de los sesenta que reverencia a los gurús parisinos mucho después de que su aura se haya desvanecido en la propia Francia, su correctivo no debe ser la anglofilia o el patrioterismo estadounidense, sino un verdadero internacionalismo. Espero, por lo tanto, multiplicar las perspectivas y los emplazamientos desde los que se elabora teoría cinematográfica, si bien no lo habré conseguido en la medida que hubiese deseado, dado que la óptica sigue estando aquí más o menos restringida a los trabajos teóricos emprendidos en los Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Rusia, Alemania, Australia, Argentina, Brasil e Italia, con ocasionales «visitas» a las teorías del «Tercer Mundo» y «poscoloniales».

Los largometrajes de ficción al estilo hollywoodiense se suelen considerar como el «verdadero» cine, algo parecido a lo que sucede cuando un turista americano en el extranjero pregunta: «¿Cuánto cuesta esto en dinero *de verdad*?». Para mí, el «verdadero» cine se presenta en muchas formas: ficción y no ficción, realismo y no realismo, mayoritario y de vanguardia. Todos ellos merecen nuestra atención.

Raramente la teoría del cine es «pura»; suele venir acompañada de ciertas dosis de crítica literaria, análisis sociales y especulación filosófica. El estatus de quienes practican la teoría del cine es, además, extremadamente variado, desde los teóricos cinematográficos *strictu sensu* (Balázs, Metz), pasando por los cineastas que reflexionan sobre su oficio (Eisenstein, Pudovkin, Deren, Solanas, Kluge, Tarkovsky) hasta los intelectuales *freelance* que también escriben sobre cine (James Agee, Parker Tyler), y los críticos cinematográficos que ejercen como tales cuya obra en su conjunto «esconde», por así decirlo, el embrión de una teoría que debe ser deducida por el lector (el caso de Manny Farber o Serge Daney). En las últimas décadas hemos sido testigos de una «academización» de la teoría cinematográfica, hasta el punto de que la mayoría de teóricos actuales posee una base universitaria.

La teoría semiótica del cine desarrollada en los años setenta y años ochenta postuló una especie de iniciación cuasi-religiosa a los textos sagrados de los *maîtres à penser* imperantes en aquel momento. Buena parte de la teoría del cine se componía de invocaciones rituales (y burdas síntesis) de Lacan y otros pensadores postestructuralistas. En los setenta, «la teoría» pasó a ser «La Teoría»; la Religión del Arte se transmutó en la Religión de la Teoría. Para Lindsay Waters, la teoría era cocaína *crack* que hacía viajar a la gente para luego dejar a todos colgados. Afortunadamente, la teoría actual resulta epistemológicamente más modesta y menos autoritaria. La Gran Teoría ha abandonado sus ambiciones totalizadoras: muchos teóricos han reclamado enfoques más modestos de la teoría, en paralelo a filósofos como Richard Rorty que redefinen la filosofía no como la construcción de un sistema a lo Hegel sino más bien como una cívica «conversación» que no pretende reivindicar verdades supremas. De manera similar, teóricos como Noël Carroll y David Bordwell han abogado por una «teorización de nivel medio» que «aceptase como teoría fílmica toda línea de investigación dedicada a producir generalizaciones relativas a fenómenos fílmicos o explicaciones generales de éstos, o que esté consagrada a aislar, seguir la trayectoria y/o dar cuenta de cualquier mecanismo, dispositivo, esquema y regularidad en el ámbito del cine». La teoría fílmica, en tal caso, sería cualquier reflexión generalizada sobre los esquemas y las regularidades (o las irregularidades significativas) que se puedan hallar en el cine como medio, en el lenguaje cinematográfico, en el aparato del cine, en la naturaleza del texto cinematográfico o en la recepción del cine. En vez de una Gran Teoría, por lo tanto, tenemos solamente teorías en minúscula y la «actividad de hacer teoría», la producción profesionalizada de conceptos generales, taxonomías y explicaciones.

Modificando ligeramente la formulación, diremos que la teoría cinematográfica es un corpus de conceptos en evolución cuyo objetivo es dar cuenta del cine en todas sus dimensiones (estética, social, psicológica) para una comunidad interpretativa de estudiosos, críticos y espectadores interesados.

Si bien comparto la «modestia» de la perspectiva de Bordwell-Carroll, dicha modestia no debe convertirse en coartada para eludir cuestiones filosóficas o políticas de gran alcance sobre el cine. Existe el peligro de que la teoría de «nivel medio», como sucede con la «historia del consenso» o el discurso del «fin de las ideologías», acabe dando por sentado que las grandes preguntas son sistemáticamente imposibles de responder, dejándonos solamente con investigaciones a escala reducida susceptibles de comprobación empírica. Que algunas preguntas, como el papel del aparato cinematográfico a la hora de engendrar alienación ideológica, se hayan respondido con ineptitud o dogmáticamente no quiere decir que no mereciese la pena

planteárselas. Ciertamente, vale la pena plantearse preguntas incluso cuando éstas son imposibles de responder, aunque sea tan sólo para ver hacia dónde nos llevan y qué es lo que descubrimos en el camino. La teoría cinematográfica, por decirlo con una paradoja, puede dar pie a fructíferos fracasos y desastrosos éxitos. Asimismo, la modestia puede llevarnos en direcciones no necesariamente previstas por los cognitivistas. Los esquemas y regularidades que se detectan en el terreno del cine, por ejemplo, podrían estar relacionados no sólo con procedimientos estilísticos o narratológicos predecibles, sino también con esquemas de representación y recepción configurados según pautas de género, raza, sexualidad y cultura. ¿Por qué no se consideran «teóricos» los materiales sobre la «raza», por ejemplo, o sobre el «tercer cine»? Mientras que por una parte tal exclusión puede deberse a la artificialidad de los límites que delimitan las áreas de investigación teóricas, uno se pregunta si no responde también a una jerarquía colonialista que asocia a Europa con una «mente» reflexiva y a lo extraeuropeo con un «cuerpo» irreflexivo. En cierto sentido, este libro amplía la teoría cinematográfica para dar cabida a un territorio más amplio, el de toda escritura teórica relacionada con el cine: estudios culturales y análisis del filme, entre otros. He intentado, por lo tanto, incluir escuelas tan dispares como la teoría multicultural de los medios de comunicación, la teoría poscolonial y la teoría homosexual; es decir, todo un espectro de trabajos complejos, altamente elaborados y de gran altura teórica que se relacionan con el arte cinematográfico y que han sido llevados a término bajo una amplia variedad de estandartes.

Aunque la teoría cinematográfica con frecuencia conlleva el debate, la discusión no es más que una dimensión, bastante limitada, de la teorización cinematográfica. Además, lo peor en la obra de un teórico suele ser precisamente cuando se empeña en aniquilar a un oponente; la estupidez que el polemista proyecta en su hombre de paja antagonista acaba por alcanzar al propio polemista, en un efecto de bumerán. Es inquietante, en efecto, cuán masculinista y testosterónica es la visión de la teoría como una pelea de gallos o como un fuego cruzado de imprecaciones escandalosas. El verdadero diálogo se basa en la capacidad de ambas partes de valorar con ecuanimidad el proyecto del adversario antes de criticarlo.

El método analítico de extraer de un texto teórico sus distintas premisas, tal y como lo han practicado Richard Allen, Gregory Currie o Noël Carroll, ha demostrado netamente su utilidad a la hora de esclarecer ambigüedades lógicas, confusiones conceptuales y deducciones erróneas. Pero no se puede reducir todo al esqueleto descarnado de un «argumento» abstracto. Las teorías complejas, históricamente situadas y densamente intertextuales de un Bertolt Brecht, por ejemplo, no pueden reducirse a una «reivindicación de la

verdad» que deba ser refutada como tal. El método analítico comete a veces lo que los críticos literarios denominaron «herejía de la paráfrasis»; es incapaz de reconocer que la escritura lúdica, oximorónica y paradójica de un Walter Benjamin o un Roland Barthes no siempre puede ser descompuesta sin que uno se pierda en una árida secuencia de «proposiciones», un armazón silogístico al que se le ha extraído todo fluido vital. En ocasiones, la tensión y la ambigüedad *son* la clave de todo. La teoría cinematográfica no es una especie de ajedrez conceptual que conduce a un jaque mate indiscutible. Las teorías del arte no son verdaderas o falsas como sucede con las científicas. (Por cierto: hay quien añadiría que las teorías científicas no son más que una secuencia de aproximaciones metafóricas.) No se puede desacreditar la defensa teórica del cine neorrealista italiano llevada a cabo por Bazin del mismo modo en que se puede desacreditar la defensa de «ciencias» ya superadas como la frenología y la craneología.

Más que correctos o erróneos —aunque a veces sean lo uno o lo otro—, los distintos esquemas teóricos pueden ser relativamente ricos o pobres, culturalmente densos o superficiales, metodológicamente abiertos o cerrados, fastidiosamente anales o canibalísticamente orales; pueden partir de un punto de vista histórico o bien ser ahistóricos, pueden ser unidimensionales o multidimensionales, monoculturales o multiculturales. Nos encontramos, en el ámbito de la teoría, con brillantes exponentes de paradigmas pobres y mediocres exponentes de paradigmas ricos. Algunas teorías cinematográficas tratan de amplificar el significado, mientras que otras intentan disciplinarlo, cerrarlo. Robert Ray contrapone un enfoque impersonal y positivista de la teoría con lo que él denomina enfoque barroco, surrealista, ensayístico. Sin duda, la historia de la teoría cinematográfica pone de manifiesto un cierto diálogo entre dos momentos necesarios, el de la imaginación creativa y el de la crítica analítica, una fructífera oscilación entre los entusiasmos extáticos (los de un Eisenstein, por ejemplo) y el frío rigor analítico de quienes tratan de poner orden en el fascinante caos creado por los entusiastas creativos. (Lo que no impide que la crítica pueda desplegar su propio entusiasmo y creatividad.)

Al mismo tiempo, los programas de investigación teórica o las metáforas como «lenguaje cinematográfico» y «sueño cinematográfico» pueden obedecer a una ley de rendimientos decrecientes, agotando su capacidad de generar nuevos conocimientos. Los movimientos teóricos pueden ser apasionantes en sus inicios para luego convertirse en algo monótono y predecible, o pueden partir de la monotonía y transformarse después en algo interesante al «aparearse» con otras teorías. Las teorías pueden ser prudentemente correctas en términos positivistas o ambiciosamente interesantes pero desencaminadas. Hay teóricos que están profundamente equivocados y que,

sin embargo, van lanzando ideas brillantes «por el camino». La teoría puede ser metódica y rigurosa o bien fundarse en el juego anárquico de una sensibilidad en torno a un determinado texto o tema. La teoría puede liberar las energías de sus usuarios o bien inhibirlas. Las teorías tienen sus propias especialidades. La «crítica ideológica» expone con gran eficacia las manipulaciones procapitalistas en el cine de Hollywood, pero no sirve de mucho para delinear los placeres cinestésicos de un movimiento de cámara en *Amanecer* (Sunrise, 1927), de Murnau. La teoría cinematográfica analítica o postanalítica, como sucede con la filosofía analítica, resulta útil a la hora de aislar los distintos elementos de un todo; no lo resulta tanto cuando se trata de discernir correspondencias y relaciones.

Las teorías no se desbancan las unas a las otras siguiendo una progresión lineal. Sin duda, hay un trasfondo de supervivencialismo darwiniano en la idea de que las teorías pueden ser «retiradas» o «eliminadas» en la lucha. Sería absurdo intentar arrasar todo lo construido por el enemigo, como si un movimiento pudiera haberse equivocado en todo. Las teorías no suelen caer en desuso como los automóviles viejos, quedando relegadas a un depósito de chatarra conceptual. Las teorías no mueren; se transforman a sí mismas, dejando rastros y reminiscencias. Hay cambios en el énfasis, naturalmente, pero muchos de los grandes temas —la mímesis, la autoría, la espectatorialidad— se han reiterado y abordado una y otra vez desde el principio. En ocasiones los teóricos tratan cuestiones idénticas, aunque las respondan a la luz de objetivos distintos y con diferente lenguaje teórico.

Finalmente, ofrezco el presente libro como antecámara a la teoría cinematográfica, como invitación a entrar en su mansión. Ni que decir tiene que mi deseo es que los lectores visiten, si es que aún no lo han hecho, las distintas salas de la mansión a través de la lectura de los teóricos en cuestión.

Los antecedentes de la teoría del cine

La teoría cinematográfica, como toda escritura, adopta la forma de palimpsesto; conserva rastros de las teorías anteriores y acusa la repercusión de discursos próximos o limítrofes. Saturada por el recuerdo de otras historias de la reflexión de larga tradición, la teoría incorpora en su seno numerosos debates anteriores. La teoría cinematográfica forma parte de una larga tradición de reflexión teórica sobre las artes en general. Desde principios del siglo XX hasta André Bazin, Jean-Louis Baudry y Luce Iragaray, a los teóricos cinematográficos les ha llamado la atención, por ejemplo, la asombrosa semejanza entre la caverna alegórica de Platón y el dispositivo cinematográfico. Tanto la caverna platónica como el cine participan de una luz artificial que brota de un punto situado detrás de los prisioneros / espectadores. En la caverna de Platón la luz juega con las figuras de personas y animales, induciendo a los cautivos al engaño de confundir etéreas simulaciones con la realidad ontológica. Los teóricos contemporáneos hostiles al cine suelen reproducir, conscientemente o no, el rechazo

de Platón a las artes de ficción como engendradoras de ilusión y estímulo de las bajas pasiones.

Algunos de los debates anteriores heredados por la teoría cinematográfica conciernen a la estética, la especificidad del medio, el género y el realismo, temas que serán motivos recurrentes a lo largo de este libro. La discusión de la estética cinematográfica, por ejemplo, hunde sus raíces en la extensa historia de la estética en general. La estética (del término griego *aisthesis*, que significa percepción, sensación) surgió como disciplina por derecho propio en el siglo XVIII, como el estudio de la belleza artística y sus temas afines: lo sublime, lo grotesco, lo cómico y lo placentero. En filosofía, la estética, la ética y la lógica configuraban la tríada de ciencias «normativas» consagradas a reglamentar lo Bello, lo Bueno y lo Verdadero, respectivamente. La estética (como la antiestética) intenta responder a preguntas tales como: ¿qué es belleza en una obra de arte? ¿Es la belleza «real» y objetivamente verificable, o bien subjetiva, una cuestión de gusto? ¿La estética es un rasgo específico de ciertos medios? ¿Debe una película explotar los rasgos distintivos del medio? ¿«Arte» es un título honorífico que debe atribuirse únicamente a unas pocas películas, o todas las películas son obras de arte por motivo de su estatus social institucionalmente definido? ¿Tienen las películas «vocación» natural por el realismo o por el artificio y la estilización? ¿La técnica tiene que destacar por sí misma o permanecer en un segundo plano? ¿Existe un estilo ideal? ¿Existe una manera correcta de contar una historia? ¿Las nociones de lo bello son eternamente verdaderas o se ven configuradas por los valores sociales del entorno? ¿Hasta qué punto está vinculada la estética a cuestiones éticas y sociales a gran escala? ¿Puede separarse la belleza del uso y la función social, como insinúa cierta tradición kantiana? ¿Cuál es la relación entre técnica cinematográfica y responsabilidad social? ¿Un *travelling* es, como dijo Godard, una cuestión de moral? ¿Existen estéticas correlacionadas con ideologías específicas, como el fascismo detectado por Susan Sontag en las películas de Leni Riefenstahl y Busby Berkeley? ¿Películas fascistas o racistas como *Triumph des Willens* (1934) o *El nacimiento de una nación* (Birth of a Nation, 1915) pueden ser «obras maestras» en términos artísticos y seguir siendo repugnantes en términos éticos / políticos? ¿Tan fácil resulta separar la estética de la ética? ¿Todo el arte se ha visto irrevocablemente cambiado por Auschwitz, como sugiere Adorno? ¿Acaso necesitamos realmente la estética, o ésta se ve irremediablemente comprometida, como argumenta Clyde Taylor (1998) por sus orígenes en discursos racistas del siglo XVIII? ¿O podemos distinguir entre una «Estética» con mayúsculas, enraizada en el pensamiento racista germánico, y una «estética» con minúsculas entendida como el interés, común a todas las culturas, por la configuración formal de las representaciones de un mundo razonable?

Del mismo modo, los argumentos sobre «especificidad del medio» ostentan una genealogía que se remonta a una larga tradición de pensamiento. El tema de la especificidad del medio se remonta como mínimo hasta la *Poética* de Aristóteles, y de ahí a la distinción realizada por el filósofo alemán Lessing (en el ensayo *Laocoonte*, 1766) entre artes espaciales y temporales, y su insistencia en establecer lo esencial de cada medio, aquello a lo que debe mantenerse «fiel» (teóricos del cine, de Eisenstein a Carroll, citan de forma explícita el *Laocoonte*). Las cuestiones sobre especificidad del medio también están latentes cuando los críticos (o los espectadores de a pie) afirman que una película es «demasiado teatral», «demasiado estática» o «demasiado literaria». Cuando los espectadores anuncian confiadamente, como si estuviesen inventando ellos mismos la idea en vez de recibirla directamente de la industria, que «opinan que el cine es entretenimiento», también están emitiendo un juicio sobre la especificidad del medio, aunque se trate de un juicio particularmente exento de reflexión.

Abordar el cine basándose en la especificidad del medio presupone que cada forma de arte tiene normas y capacidades expresivas que le son privativas. Como señala Noël Carroll en *Theorizing the Moving Image*, esta actitud tiene dos componentes, uno interno (la relación planteada entre el medio y la forma de arte que se deriva de éste) y otro externo (su relación diferencial con otras formas y medios artísticos). Una actitud esencialista presupone 1) que el cine tiene aptitudes para ciertas cosas (para describir el movimiento animado, por ejemplo) y no para otras (la contemplación de un objeto estático), y 2) que el cine debe seguir su propia lógica y no ser derivativo respecto a otras artes, esto es, que debe hacer lo que mejor hace y no lo que otros medios hacen mejor.

El tema de la especificidad del medio suscita cuestiones de prestigio comparativo. En especial, se ha tendido a considerar que la literatura es un medio más venerable, más distinguido, más esencialmente «noble» que el cine. Milenios de producción literaria se comparan con la media de producciones de un siglo de cine, juzgándose que la literatura es superior. La palabra escrita, se dice, lleva implícita el aura de la escritura, es un medio intrínsecamente más sutil y preciso para delinear pensamientos y sentimientos. Sin embargo, se podría argumentar con la misma facilidad que el cine, precisamente por lo heterogéneo de su expresión, es capaz de una *mayor* complejidad y sutileza que la literatura. La naturaleza audiovisual del cine y las cinco pistas en que se apoya autorizan una combinatoria infinitamente más rica de posibilidades semánticas y sintácticas. El cine dispone de recursos extremadamente variados, aunque algunos de estos recursos se utilicen en contadas ocasiones (del mismo modo en que algunos de los recursos de la literatura sólo se utilizan en contadas ocasiones). El cine es un espacio ideal para

orquestar múltiples géneros, múltiples sistemas narrativos y múltiples formas de escritura. El cine dispone de una impresionante densidad de información. Si el tópico nos dice que «una imagen vale más que mil palabras», ¿qué valor no tendrán los cientos de planos de una película cualquiera (cada uno de ellos formados por cientos, si no miles, de imágenes) al interactuar simultáneamente con sonidos fonéticos, ruidos, materiales escritos y música? Es interesante que la propia literatura exprese en ocasiones una cierta «envidia» del cine, como cuando el novelista Robbe-Grillet aspira al tiempo verbal perpetuamente presente del cine, o cuando el Humbert Humbert de Nabokov se lamenta, en *Lolita*, de que él, a diferencia de un director de cine, tiene que «poner el impacto de una visión instantánea en una secuencia de palabras» de tal manera que «su acumulación física en la página sea el equivalente de ese fugaz momento real, de la honda unidad de la impresión».

La cuestión de la especificidad cinematográfica puede abordarse *a*) *tecnológicamente*, en cuanto a la maquinaria necesaria para su producción; *b*) *lingüísticamente*, en cuanto a las «materias de expresión» del cine; *c*) *históricamente*, en cuanto a sus orígenes (por ejemplo, en los daguerrotipos, dioramas, kinetoscopios); *d*) *institucionalmente*, en cuanto a sus procesos de producción (colaborativos y no individuales, industriales y no artesanales); y *e*) en cuanto a sus *procesos de recepción* (lector individual *versus* recepción gregaria en una sala de proyección). Poetas y novelistas trabajan (generalmente) en solitario; en cambio, los directores de cine trabajan (generalmente) con directores de fotografía, directores de arte, actores, técnicos, etcétera. Las novelas tienen personajes; las películas, por su parte, tienen personajes y actores, lo cual es bastante distinto. Así, *La femme et le pantin*, novela escrita por Pierre Louÿs en 1898, presenta a una entidad (el personaje Conchita), mientras que la adaptación de la novela realizada por Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), presenta a tres (o más) entidades: el personaje, las dos actrices que interpretan el papel, y la dobladora que las dobla a ambas.

La teoría cinematográfica hereda, asimismo, la historia de la reflexión sobre los géneros literarios. La crítica del «género» (de etimología latina, *genus*, «tipo») nació, como mínimo en lo que luego dio en llamarse «Occidente», como una clasificación de los diversos tipos de textos literarios y la evolución de formas literarias.[1] En la *Poética*, Aristóteles se propuso «tratar de la poesía en sí y de sus tipos, destacando la cualidad esencial de cada uno

1. Escribo aquí «Occidente» entre comillas porque la Grecia clásica se suele situar como punto de origen de un Occidente idealizado, cuando de hecho la Grecia clásica era una amalgama de culturas africanas, semíticas y (lo que luego dio en llamarse) europeas. Véase Shohat y Stam (1994).

de éstos». La famosa definición aristotélica de la tragedia tocaba distintos aspectos del género: los tipos de acontecimientos representados (una acción de una cierta magnitud); el rango social de los personajes (nobles, mejores que nosotros); las cualidades éticas de los personajes (sus «estigmas trágicos»); la estructura narrativa (reveses dramáticos); y los efectos en el público (la purificación de la piedad y el temor a través de la «catarsis»). En el tercer libro de la *República* de Platón, Sócrates proponía una división tripartita de las formas literarias, basada en la forma de presentación: 1) pura imitación del diálogo (tragedia, comedia); 2) recitado directo (ditirambo); y 3) la mezcla de ambos (como en la épica). Ahondando en las tesis platónicas, Aristóteles distinguió entre medio de representación, objetos representados y modo de representación. El «modo de representación» producía la célebre tríada de épica, teatro y lírica, mientras que los «objetos» de imitación generaban distinciones, basadas en las distintas clases sociales, entre la tragedia (las acciones de los nobles) y la comedia (las acciones de quienes se suponía eran inferiores a los nobles). El mundo del cine, como pronto veremos, heredó esta costumbre de disponer las obras de arte en tipos, algunos de ellos procedentes de la literatura (comedia, tragedia, melodrama) y otros más específicamente cinematográficos: *views*, actualidades, *tableaux,* películas de viajes, dibujos animados.

Una serie de dudas perennes acosa a la teoría de los géneros. ¿Los géneros realmente «están ahí», en el mundo, o son meras construcciones de los analistas? ¿Hay una taxonomía finita de géneros o éstos son infinitos por principio? ¿Son los géneros esencias platónicas intemporales o bien entidades efímeras supeditadas a su tiempo? ¿Los géneros están vinculados a una cultura o son transculturales? ¿Tiene el mismo sentido el término «melodrama» en Inglaterra, Francia, Egipto y México? ¿El análisis de los géneros debería ser descriptivo o prescriptivo? Las taxonomías de los géneros en el cine han destacado por ser notoriamente imprecisas y heterotópicas, demostrando tener algunas de las cualidades de la enciclopedia china de Foucault. Si bien algunos géneros se basan en el contenido de la historia (el cine bélico), otros se toman prestados de la literatura (la comedia, el melodrama) o de otros medios (el musical). Algunos se basan en sus intérpretes (las películas de Astaire-Rogers) o en el volumen del presupuesto (los *blockbusters*), mientras que otros se fundamentan en su estatus artístico (el cine de arte y ensayo), la identidad racial (el *black cinema*), los escenarios (el western) o la orientación sexual (el cine *gay* y lésbico). Algunos, como el documental y la sátira, deberían ser considerados «transgéneros». El criterio temático es el más endeble para la agrupación genérica, porque no tiene en cuenta *cómo* se trata dicho tema. El tema de la guerra nuclear, por ejemplo, puede ser presentado en cuanto al género como sátira (*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* [Dr.

Strangelove, 1963]), docuficción (*El juego de la guerra* [The War Game, 1965]), porno (*Café Flesh*), melodrama (*Testamento final* [Testament, 1983], *El día después* [The Day After, 1983]) y documental de recopilación satírico (*Atomic Café*, 1982). Las películas de Hollywood sobre Hollywood pueden ser melodramas (*Ha nacido una estrella* [A Star is Born, 1954]), comedias (*Espejismos* [Show People, 1928]), musicales (*Cantando bajo la lluvia* [Singin' in the Rain, 1952]), documentales *verité* (*Lion's Love*, 1969), parodias (*La última locura* [Silent Movie, 1976]), y así sucesivamente.

El género fílmico, como el género literario antes de éste, es también permeable a las tensiones sociales e históricas. En palabras de Erich Auerbach en *Mimesis* (1953), el curso entero de la literatura occidental se ha dedicado a erosionar la elitista «separación de estilos» inherente al modelo trágico griego, a través de un impulso democratizador (cuyas raíces se encuentran en la idea judaica de la «igualdad de todas las almas ante Dios») mediante el cual la dignidad de un estilo noble se fue emparejando lentamente con clases cada vez más «inferiores» de personas. Los géneros están dotados, pues, de connotaciones de clase. En literatura, la novela decimonónica, arraigada en el mundo razonable de la facticidad burguesa, desafía a la de caballerías, vinculada a las nociones aristocráticas de cortesanía y caballería. El arte se revitaliza a sí mismo tomando estrategias de formas y géneros previamente marginados, de acuerdo con lo que Viktor Shklovski denomina «ley de la canonización de las ramas subalternas». Algunas películas conectan explícitamente clase y género. *Espejismos,* de King Vidor, por ejemplo, contrapone el *slapstick* vodevilesco al drama de costumbres afrancesado, presentando al *slapstick* como género de la gente sencilla y al drama de costumbres como género de la élite que se identifica con la realeza.

La teoría cinematográfica también hereda antiguas cuestiones relativas al «realismo» artístico. Término muy discutido y elástico, el «realismo» llega a la teoría del cine sepultado bajo una estratificación milenaria de debates en la filosofía y la literatura. La filosofía clásica distinguía entre el realismo platónico —la afirmación de la existencia absoluta y objetiva de universales, esto es, la creencia de que formas, esencias, abstracciones como «la belleza» y «la verdad» existen independientemente de la percepción humana— y el realismo aristotélico, o la idea de que los universales sólo existen en los objetos del mundo externo (y no en un reino inmaterial de esencias). El término «realismo» es confuso, porque estos primeros usos filosóficos se manifiestan con frecuencia diametralmente opuestos al realismo «del sentido común», esto es, la creencia en la existencia objetiva de hechos y el intento de contemplar esos hechos sin idealización alguna.

El concepto de realismo, cuyas raíces se asientan en la concepción griega clásica de la *mímesis* (imitación), no adquirió importancia programática,

sin embargo, hasta el siglo XIX, momento en que empezó a designar un movimiento en las artes figurativas y narrativas dedicadas a la observación y representación fiel del mundo contemporáneo. Como neologismo acuñado por los críticos franceses, el realismo estaba vinculado en su origen a una actitud opuesta a los modelos románticos y neoclásicos de la ficción y la pintura. Las novelas realistas de escritores como Balzac, Stendhal, Flaubert, George Eliot y Eça de Queiròs situaban a personajes fuertemente individualizados, fruto de una intensa elaboración, en situaciones sociales típicamente contemporáneas. Bajo el impulso realista subyacía una teleología implícita de democratización social que favorecía el surgimiento en el arte de «grupos humanos más amplios y socialmente inferiores, convertidos en el tema de una representación de la problemática existencial» (Auerbach, 1953, pág. 491). Los críticos literarios distinguían entre este realismo profundo, democratizador, y un «naturalismo» superficial, reduccionista y obsesivamente verista —cuyo exponente más célebre son las novelas de Emile Zola— que modelaba sus representaciones humanas con arreglo a las ciencias biológicas.

Los inicios del cine coincidieron con una especie de crisis del proyecto verista expresado en la novela realista y el teatro naturalista (donde piezas de carne reales pendían en los escaparates de falsas carnicerías reconstruidas en el escenario) y en exposiciones de arte obsesivamente miméticas. Un perenne debate estético de la teoría cinematográfica intenta decidir si el cine debe ser narrativo o antinarrativo, realista o antirrealista; es decir, cuál es la relación del cine con la modernidad. La modernidad artística, el conjunto de movimientos artísticos surgidos (dentro y fuera de Europa) a finales del siglo XIX, que florecieron en las primeras décadas del siglo XX y se institucionalizaron como «*high modernism*» tras la Segunda Guerra Mundial, se interesó en un arte no representacional caracterizado por la abstracción, la fragmentación y la agresión. El cine dominante, pese a su superficial modernidad y al bombo tecnológico con que se publicitó, heredó las aspiraciones miméticas a las que había renunciado el Impresionismo en pintura; esas aspiraciones que Alfred Jarry y los simbolistas habían atacado en el teatro y que James Joyce y Virginia Woolf desautorizaron en la novela. En el cine, sin embargo, esta dicotomía realismo/modernidad puede adquirir tintes verdaderamente complejos. Cuando Hitchcock colabora con Salvador Dalí en la secuencia del sueño de *Recuerda* [Spellbound, 1945], ¿sigue siendo premoderno? ¿Es que Hitchcock fue *alguna vez* premoderno? Y cuando Buñuel hace películas de género en la industria mexicana, ¿sigue siendo vanguardista? [2]

2. Para más información sobre Hitchcock como representante de la modernidad, véase mi artículo «Hitchcock and Buñuel», en *Hitchcock's Rereleased Films*. Para más información sobre la problemática de ver Hollywood como la antítesis de la modernidad, véase Morrison (1998).

El tema del realismo también se vincula al diálogo intercultural. En el caso de la modernidad europea, como sugieren Bajtin y Medvedev (1985) en *El método formal en los estudios literarios*, las culturas no europeas se convirtieron en catalizadores de la superación, dentro de Europa, de un verismo cultural retrógrado. África, Asia y las Américas constituían una reserva de formas y actitudes transrealistas alternativas. En la teoría cinematográfica, Serguéi Eisenstein invocó tradiciones extraeuropeas (el *rasa* hindi, el kabuki japonés) como parte de su proyecto de construir una estética cinematográfica que fuese más allá de la mera mímesis. La modernidad reveló que un estilo realista —o, mejor dicho, ilusionista— era sólo una de las muchas estrategias posibles, una estrategia marcada, además, por un cierto localismo. Vastas regiones del mundo y prolongados períodos de la historia artística han demostrado muy poco o ningún apego por el realismo. Kapila Malik Vatsayan habla de una estética muy distinta predominante en buena parte del mundo:

> Una teoría estética común presidía todas las artes, tanto las interpretativas como las plásticas, en el sur y el sureste de Asia. En términos generales, las tendencias comunes pueden identificarse como la negación del principio de imitación realista en el arte, el establecimiento de una jerarquía de realidades donde se sigue el principio de sugestión a través de la abstracción, y la manifestación en las artes de la creencia de que el tiempo es cíclico y no lineal... Esta tradición artística parece haber sido la predominante en países que van desde Afganistán y la India hasta el Japón e Indonesia, durante dos mil años de historia. (Citado en Armes, 1974, pág. 135.)

En la India, una tradición de dos mil años de teatro, reflejada por el cine indio, remite al drama sánscrito clásico, que narra los mitos de la cultura hindú mediante una estética fundamentada no tanto en personajes coherentes y una trama lineal como en las sutiles modulaciones de las atmósferas y los sentimientos (*rasa*). La pintura china, en una misma línea, ha tendido a ignorar tanto la perspectiva como el realismo. De manera similar, el arte africano, que revitalizó la pintura moderna, cultivaba lo que Robert Farris Thompson denomina «mímesis del punto medio», esto es, un estilo que elude tanto el realismo ilusionista como la hiperabstracción.

Las tradiciones no realistas también están presentes en Occidente, por supuesto, y en cualquier caso el realismo occidental no tiene nada de intrínsecamente «malo» en sí. Pero como producto de una cultura y un momento histórico específicos, no es sino una de las muchas estéticas posibles. El realismo como norma puede, en efecto, ser considerado como un fenómeno delimitado incluso dentro de Europa. En *Rabelais y su mundo*, Bajtin habla de lo «carnavalesco» como tradición contrahegemónica iniciada en los festiva-

les dionisíacos griegos y las saturnales romanas, pasando por el realismo grotesco de lo «carnavalesco» medieval y de ahí a Shakespeare y Cervantes, para llegar finalmente a Jarry y el surrealismo. En las tesis de Bajtin, el carnaval adopta una estética anticlásica que rechaza la armonía y unidad formal en favor de la asimetría, la heterogeneidad, el oxímoron y el mestizaje. El «realismo grotesco» del carnaval invierte la estética convencional para dar con un nuevo tipo de belleza popular, convulsiva y rebelde, que osa revelar lo grotesco de los poderosos y la belleza latente en lo «vulgar». Dentro del carnaval, todas las distinciones jerárquicas, todas las barreras, todas las normas y prohibiciones, quedan temporalmente suspendidas, con lo que se establece un tipo de comunicación cualitativamente distinto, basado en un «contacto libre y familiar». Dentro de la alegría cósmica del carnaval, la risa posee un significado filosófico profundo; constituye una perspectiva especial sobre la experiencia, no menos profunda que la seriedad y las lágrimas.

En *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Bajtin habla de la «Menipea», género artístico eternamente vinculado a una visión carnavalesca del mundo y marcado por personajes oximorónicos, estilos múltiples, violación de las normas del decoro y confrontación cómica de puntos de vista filosóficos. Aunque no fue concebida originalmente para el análisis cinematográfico, la categoría de la Menipea tiene la capacidad de liberar al discurso crítico cinematográfico de sus vínculos, en ocasiones excesivos, con las convenciones decimonónicas de la verosimilitud. Cineastas como Buñuel, Godard, Ruiz y Rocha, desde esta óptica, no constituyen una mera negación de la tradición dominante; son más bien los herederos de esta *otra* tradición, renovadores de un modo artístico inmemorial caracterizado por su vitalidad proteica.

Cine y teoría cinematográfica: los inicios

La teoría del cine es lo que Bajtin denominaría «un enunciado históricamente situado». Y, del mismo modo en que no se puede separar la historia de la teoría cinematográfica de la historia de las artes y del discurso artístico, tampoco puede separarse de la historia *tout court*, definida por Fredric Jameson como «lo que hiere» pero también inspira. En sentido amplio, la historia del cine, y por consiguiente la teoría del cine, debe contemplarse a la luz del crecimiento del nacionalismo, en cuyo seno el cine se convirtió en instrumento estratégico para «proyectar» imaginarios nacionales. Debe verse también en relación con el colonialismo, el proceso mediante el cual las potencias europeas alcanzaron la hegemonía económica, militar, política y cultural en gran parte de Asia, África y las Américas. (Aunque las naciones ya se habían anexionado antes con frecuencia territorios adyacentes, la novedad del colonialismo europeo fue su alcance planetario, su intento de someter al mundo a un único régimen «universal» de verdad y poder.) Este proceso llegó a su apogeo a principios del siglo XX, cuando la superficie de

la tierra controlada por las potencias europeas pasó de ser un 67 por ciento (1884) a un 84,4 por ciento (1914), una situación que no empezó a remitir hasta la desintegración de los imperios coloniales europeos tras la Segunda Guerra Mundial.[1]

Los inicios del cine, por lo tanto, coincidieron con el punto álgido del imperialismo. (De todas las «coincidencias» celebradas —la de los inicios del cine con el inicio del psicoanálisis, con el surgimiento del nacionalismo, con la emergencia del consumismo—, la coincidencia con el imperialismo ha sido la menos estudiada.) Las primeras proyecciones de los Lumière y de Edison en la última década del siglo XIX tuvieron lugar poco después de la «querella por África» iniciada a finales de la década de los setenta del XIX, de la ocupación británica de Egipto en 1882, de la masacre de los sioux en Wounded Knee en 1890 y de infinidad de tristes episodios imperiales. Los países de producción más prolífica en la época muda —Inglaterra, Francia, los Estados Unidos, Alemania— fueron, «casualmente», algunos de los protagonistas más destacados del imperialismo, uno de cuyos intereses más diáfanos era ensalzar la empresa colonial. El cine combinaba narración y espectáculo para explicar la historia del colonialismo desde la perspectiva del colonizador. Así pues, el cine dominante ha sido la voz de los «vencedores» de la historia, en películas que idealizaban la empresa colonial como misión civilizadora y filantrópica motivada por un deseo de hacer retroceder las fronteras de la ignorancia, la enfermedad y la tiranía. Las descripciones programáticamente negativas de las colonias ayudaron a racionalizar el coste humano de la empresa imperial.

El cine europeo / americano dominante no sólo heredó y divulgó un discurso colonial hegemónico; también creó una poderosa hegemonía propia a través del monopolio sobre la distribución y la exhibición cinematográfica en gran parte de Asia, África y las Américas. De este modo, el cine eurocolonial creó su propia versión de la historia no sólo para los públicos del país de origen sino también para el resto del mundo, un fenómeno que conlleva profundas implicaciones para las teorías del espectador cinematográfico. Se instó a los espectadores africanos a identificarse con Rhodes, Stanley y Livingstone en contra de los propios africanos, engendrando una batalla de imaginarios nacionales en el seno de un espectador colonial escindido. Para el espectador europeo, por tanto, la experiencia cinematográfica constituyó una gratificante sensación de pertenencia nacional e imperial, pero para los colonizados, el cine produjo un estado de ambivalencia profunda, que mezclaba la identificación provocada por la narrativa fílmica con un intenso resentimiento.

1. Véase H. Magdoff, *Imperialism: From the Colonial Age to the Present*, Nueva York, Monthly Review Press, 1978, pág. 108.

El medio cinematográfico, como ha señalado Ella Shohat, formaba parte de un *continuum* discursivo que incluía disciplinas como la geografía, la historia, la antropología, la arqueología y la filosofía. El cine podía «trazar un mapa del mundo, como el cartógrafo; podía explicar historias y acontecimientos históricos, como el historiógrafo; podía «excavar» en el pasado de civilizaciones lejanas, como el arqueólogo; y podía narrar las costumbres y hábitos de gentes exóticas, como el etnógrafo.»[2] Los medios audiovisuales, en suma, podían ser un instrumento para el desposeimiento intelectual de las culturas no europeas. Que las implicaciones de este desposeimiento sólo fuesen percibidas, en términos generales, por las víctimas de estos procesos sugiere hasta qué punto los hábitos eurocéntricos de pensamiento han sido axiomáticos para la mayoría de estudiosos y teóricos del cine. Como diría Toni Morrison, costó mucho esfuerzo *no* darse cuenta de las cosas.

La creencia generalizada de que el cine es una tecnología exclusivamente occidental es incorrecta. Se suele considerar que la ciencia y la tecnología son occidentales, pero históricamente Europa las ha tomado prestadas en gran medida de otros: el alfabeto, el álgebra, la astronomía, la imprenta, la pólvora, la brújula, la relojería, la irrigación, la vulcanización y la cartografía cuantitativa vinieron de fuera de Europa. Si bien la vanguardia del desarrollo tecnológico en los últimos siglos se ha centrado indudablemente en Europa Occidental y Norteamérica, este desarrollo ha sido en gran medida una «empresa conjunta» (de la que Europa poseía la mayoría de acciones) facilitada en el pasado por la explotación colonial y actualmente por la «fuga de cerebros» del Tercer Mundo neocolonial. La riqueza de Europa, como señaló Fanon en *Los condenados de la tierra*, «es, literalmente, la creación del Tercer Mundo». Si las revoluciones industriales de Europa fueron posibles gracias al control de recursos en las tierras colonizadas y a la explotación de mano de obra esclava —la revolución industrial inglesa, por ejemplo, fue parcialmente financiada por inyecciones de riqueza generadas por las minas y plantaciones latinoamericanas—, entonces ¿qué sentido tiene hablar únicamente de tecnología, industria y ciencia *occidentales*?

El objeto de la teoría cinematográfica —las películas en sí— es de carácter profundamente internacional. Aunque el cine *empezó* en países como Estados Unidos, Francia e Inglaterra, se expandió velozmente por todo el mundo, con la aparición casi simultánea de una producción cinematográfica de base capitalista en numerosos lugares, incluyendo lo que ahora llamamos Tercer Mundo. La *bela epoca* del cine en Brasil, por ejemplo, tuvo lugar entre 1908 y 1911, antes de que se infiltrasen en el país las sociedades de dis-

2. Véase Shohat, 1991, pág. 42.

tribución americanas tras la Primera Guerra Mundial. En la década de los veinte, la India producía más películas que Gran Bretaña, y países como las Filipinas producían unas 50 películas al año en los años treinta. Tomado en un sentido amplio, lo que ahora denominamos cine del Tercer Mundo, lejos de ser un apéndice marginal del cine del Primer Mundo, ha producido en realidad *la mayoría* de largometrajes existentes. Si uno excluye las películas realizadas para la televisión, la India es el primer productor de películas de ficción del mundo, con una producción de entre 700 y 1.000 largometrajes anuales. Los países asiáticos, en conjunto, suman aproximadamente la mitad de la producción mundial anual. Birmania, Pakistán, Corea del Sur, Tailandia, las Filipinas, Indonesia e incluso Bangladesh producen unos 50 largometrajes anuales. Por lo tanto, pese a su posición hegemónica, Hollywood solamente ha aportado una fracción de la producción mundial anual de largometrajes. Desgraciadamente, las historias «estándar» del cine y la teoría estándar del cine pocas veces entran a discutir las repercusiones de esta abundancia fílmica. La gigantesca industria india, que produce más películas que Hollywood y cuya estética híbrida mezcla los códigos de continuidad y los valores de producción de Hollywood con los valores antiilusionistas de la mitología hindú, se ha visto reducida por la visión hollywoocéntrica a constar como mera imitación de Hollywood. Incluso las tendencias en los estudios cinematográficos que se muestran críticas con Hollywood suelen situar a éste como una especie de *langue* frente a la cual las restantes formas no son sino variantes dialectales; la vanguardia se convierte así en poco más que un oscuro *alter ego* de Hollywood, una orgía de negaciones del cine dominante.

La teoría en los primeros años del cine mudo

La reflexión sobre el cine como medio empezó prácticamente a la par que el propio medio. En efecto, las etimologías de los nombres que originalmente recibió el cine insinúan ya distintas maneras de «presagiar» el cine, prefigurando incluso teorías posteriores. «Biograph» y «Animatographe» destacan el registro de la vida en sí (corriente que luego tendrá gran vigencia en las obras de Bazin y Kracauer). «Vitascope» y «Bioscope» destacan la *mirada* sobre la vida, poniendo el énfasis no tanto en el registro de la vida como en el espectador y la escopofilia (el deseo de mirar); este tema será uno de los núcleos de interés de los teóricos psicoanalíticos de los años setenta. «Cronophotographe» hace hincapié en la escritura del tiempo (y de la luz), anticipando, por lo, tanto el énfasis (bergsoniano) que Deleuze pondrá en la «imagen-tiempo», mientras que «Kinetoscope», anticipando de nuevo a Deleuze, destaca la observación visual del movimiento. «Scenarograph» subraya el registro de historias y escenas, llamando la atención sobre el decorado y las historias que se desarrollan en su interior, con lo que pri-

vilegia implícitamente un cine narrativo. «Cinématographe» y, más tarde, «cinéma», llaman la atención sobre la transcripción del movimiento.

Se podría incluso ampliar la discusión para examinar las implicaciones prototeóricas de las etimologías de los términos empleados para describir los dispositivos *pre*-cinematográficos: «camera obscura» evoca los procesos de la fotografía, la comparación que Marx hizo de la ideología con una *camera obscura*, así como el nombre de una publicación feminista sobre cine. «Linterna mágica» evoca el eterno tema de la «magia del cine» junto con la «lámpara» creativa del Romanticismo y la «linterna» de la Ilustración. «Phantasmagoria» y «phasmotrope» (giro-espectáculo) evocan la fantasía y lo maravilloso, mientras que «cosmorama» evoca las ambiciones globales del cine como instrumento de creación de mundos. El «fusil cinématographique» de Marey evoca el proceso de «rodaje»[1] de la película y es un indicativo del potencial agresivo de la cámara como arma, metáfora resucitada en el «cine guerrilla» de los cineastas revolucionarios en los años sesenta. «Mutoscope» sugiere un dispositivo que hace visible el cambio, mientras que «phenakistiscope» evoca «vistas engañosas», prefigurando el *simulacrum* de Baudrillard. Muchos de los nombres del cine incluyen alguna variante de «graph» («grafo», en griego «escritura» o «transcripción»), anticipando así futuras metáforas empleadas para evocar la autoría y *écriture* cinematográficas. El alemán *lichtspiel* (juego de luz) es uno de los pocos nombres que hacen referencia a la luz. No es de extrañar, a tenor de los inicios «mudos» del medio, que las designaciones aplicadas al cine casi nunca hiciesen referencia al sonido, aunque Edison vio en el cine una extensión del fonógrafo y dio a sus dispositivos pre-cinematográficos nombres tales como «fonógrafo óptico» y «kinetophonograph» (escritura del movimiento y el sonido). Los primeros intentos de sincronizar el sonido y la imagen generaron términos de nuevo cuño como «cameraphone» y «cinephone». En árabe el cine se llamaba *sura mutaharika* (imagen o forma en movimiento), mientras que en hebreo la palabra que designaba al cine evolucionó desde *reinoa* (contemplar el movimiento) a *kolnoa* (movimiento sonoro). En el resto de casos, los nombres sugieren de por sí que el cine es «esencialmente» visual, concepción que suele verse respaldada por el argumento «histórico» de que el cine existió primero como imagen y luego como sonido; de hecho, el cine solía acompañarse de lenguaje (intertítulos, articulaciones labiales del habla) y música (pianos, orquestas).

En los primeros escritos sobre cine, la presencia de la teoría no es sino implícita y embrionaria. Encontramos en algunos críticos periodísticos, por

1. Recuérdese que *shooting* (rodaje) equivale simultáneamente a disparar con un arma, abatir una pieza en la caza y rodar una película. [*N. del T.*]

ejemplo, un discurso del asombro, algo así como un sobrecogimiento religioso ante la pura magia de la mímesis, al presenciar la representación totalmente convincente de la llegada de un tren o del «soplo del viento a través de las hojas». En respuesta a una proyección en 1896 de las películas de los Lumière en Bombay, un reportero del *Times of India* (22 de julio de 1896) mencionó «la verosimilitud con que las distintas vistas se representaban en la pantalla... [con] unas setecientas u ochocientas fotografías sucediéndose en la pantalla en el espacio de un minuto».[2] Un artículo aparecido en 1899 en el periódico chino *Yo-shi-Bao* (El periódico de la diversión) narra la primera experiencia de un reportero en el cine:

> Ayer por la noche... mis amigos me llevaron a los jardines Chi para ver un espectáculo. Una vez reunido el público, se apagaron las luces y empezó la representación. En la pantalla que teníamos delante vimos una imagen: dos muchachas occidentales bailando con el pelo rubio totalmente erizado, lo que resultaba bastante ridículo. A continuación otra escena, dos occidentales boxeando... Los espectadores se sienten como si realmente estuviesen allí presentes, es algo verdaderamente emocionante. De repente, se vuelven a encender las luces y todas las imágenes desaparecen. Fue, sin duda, un espectáculo milagroso. (Citado en Leyda, 1972, pág. 2.)

Como reacción a una proyección de los Lumière en Ciudad de México en diciembre de 1895, Luis G. Urbina señaló las deficiencias de ese «nuevo artefacto» que «nos entretiene reproduciendo la vida» pero al que «le falta el color»[3], puntualizando, de paso, las «carencias» culturales del público popular:

> Las masas populares, zafias e infantiles, experimentan frente a la pantalla el hechizo del niño al que la abuela ha referido un cuento de hadas; no consigo entender, sin embargo, cómo, noche tras noche, un grupo de gente que tiene el deber de ser civilizada puede idiotizarse a sí misma [en las salas de cine] con la repetición incesante de escenas en donde se presentan aberraciones, anacronismos, inverosimilitudes *ad hoc* para un público del nivel mental más bajo, ignorante de las más elementales normas de educación. (Mora, 1988, pág. 6.)

Gran parte de los primeros escritos sobre cine vinieron de la mano de figuras literarias. He aquí la reacción del novelista ruso Maxim Gorki tras la proyección de una película en 1896:

2. Citado en Barnouw y Krishnaswamy, 1980, pág. 5.
3. Citado en Mora, 1982, pág. 6.

Anoche visité el Reino de la Sombras. Si supierais cuán extraño es estar allí. Es un mundo sin sonido, sin color. Allí, todo —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— está sumergido en un gris monótono... No es la vida sino su sombra... Y todo ello en un extraño silencio en el que no se oye el chirriar de las ruedas, ni los pasos ni las palabras. Ni una sola nota de esa intrincada sinfonía que siempre acompaña a los movimientos de las personas. (Citado en Leyda, 1972, págs. 407-409.)

Muchos comentaristas de los primeros años del cine adoptaron, como Gorki, una postura ambivalente frente al cine. Desde el principio coexistieron tendencias que revestían al cine de un sinfín de posibilidades utópicas o lo demonizaban como la raíz del mal. Algunos prometían que el cine reconciliaría a las naciones hostiles y llevaría la paz al mundo, mientras que otros expresaban «pánico moral», el temor de que el cine podía contaminar o degradar al público de las clases inferiores, arrojándolo a las redes del vicio o del crimen. Se detecta, en tales reacciones, la convergencia de la alargada sombra de tres tradiciones discursivas: 1) la hostilidad platónica por las artes miméticas; 2) el rechazo puritano de las ficciones artísticas; y 3) el histórico desdén de las elites burguesas por las masas populares.

Un motivo recurrente en los primeros escritos sobre cine fue el potencial del cine para la democratización, tema eterno que emerge con cada nueva tecnología y que en nuestros días acaparan los ordenadores e Internet. Un colaborador de *Moving Picture World* afirmaba en 1910 que: «La película cinematográfica aporta una nota de simpatía tanto a los cultos como a los incultos, a los privilegiados como a los esforzados. Es literatura para los analfabetos... No reconoce fronteras de raza o nación». En un tono que remite a Walt Whitman y prefigura el ciberdiscurso, el autor prosigue:

> [El espectador] va allí para ver, para sentir, para simpatizar. Se libera temporalmente de las limitaciones de su entorno; pasea por las calles de París; ve nacer el día junto al *cowboy* del Oeste; ahonda en las profundidades de la tierra junto a los mineros de tez oscura o se lanza al océano con el marinero o el pescador. Siente, también, la emoción de la simpatía humana junto al miserable o el afligido... El artista del cinematógrafo puede pulsar todas las teclas del gran órgano de la humanidad.[4]

Un tema emparentado con éste era la celebración del cine como nuevo «lenguaje universal», tema en el que resonaban, como señala Miriam Hansen, fuentes tan diversas como la Ilustración francesa, la metafísica del Pro-

4. Walter M. Fitch, «The Motion Picture Story Considered as a New Literary Form», *Motion picture World*, 19 de febrero de 1910, pág. 248; citado en Hansen, 1991, págs. 80-81.

greso, y el Milenarismo protestante (Hansen, 1991, pág. 76). Así pues, el cine podía «reparar las ruinas de Babel» y trascender las fronteras de las naciones, las culturas y las clases. Como escribió un colaborador de *American Magazine* (julio de 1913), en el cine no existen

> barreras idiomáticas para los extranjeros o los ignorantes... A cambio de un simple níquel, el hombre extenuado... ve a gentes distintas y empieza a entender cuánto se le asemejan; ve el coraje, la ambición, la agonía y empieza a entenderse a sí mismo. Empieza a sentirse como un hermano en una raza guiada por múltiples sueños. (Citado en Hansen, 1991, pág. 78.)

Pese a esta reivindicación de universalidad en el plano teórico, ciertos grupos protestaron contra las representaciones que de sus comunidades se hacían en las películas de Hollywood. El 3 de agosto de 1911, el *Moving Picture World* informaba de que una delegación de nativos americanos había protestado ante el presidente Taft contra las representaciones deformadas de su pueblo, llegando incluso a solicitar una investigación del congreso.[5] En la misma línea, periódicos afroamericanos como el *California Eagle*, publicado en Los Ángeles, protestaron contra el racismo de películas como *El nacimiento de una nación,* de Griffith. Como veremos, tuvo que esperarse hasta finales de los años veinte para que se profundizase en la discusión sobre racismo en el cine, en las páginas de la publicación vanguardista *Close Up*.

Durante los años del cine mudo nos encontramos a veces con una mentalidad colonizada en el periodismo cinematográfico de países como Brasil. La revista especializada *Cinearte* (fundada en 1926), por ejemplo, era una versión tropical del *Photoplay* de Hollywood. Financiada en gran parte por la publicidad de películas de Hollywood, la revista proclamaba sus ideales cinematográficos y sociales en un editorial:

> Un cine que enseña a los débiles a no respetar a los fuertes, al sirviente a no respetar a su amo, que muestra rostros sucios, barbados, antihigiénicos, sucesos sórdidos y un realismo extremo no es cine. Imaginemos a una joven pareja que va a ver una película norteamericana típica. Verán a un héroe de facciones limpias, bien afeitado, con peinado impecable, ágil: un caballero. Y la muchacha será hermosa, con un cuerpo bonito y una cara graciosa, un peinado moderno, fotogénica... la pareja que contemple una

5. Otro número del *Motion Picture World,* 10 de julio de 1911, titulado «Indians Grieve over Picture Shows», da cuenta de las protestas por parte de grupos de nativos americanos de California respecto a la representación que Hollywood hace de éstos como guerreros sedientos de sangre, cuando en realidad no eran sino pacíficos granjeros.

> película como ésta comentará que ya ha visto esas imágenes antes una veintena de veces. Pero sobre sus corazones soñadores no caerán las sombras de una terrible brutalidad, ni ningún rostro sucio que pueda robarles la magia y la poesía. Los jóvenes de hoy día no pueden aceptar la revuelta, la falta de higiene, la lucha y el combate eterno contra quienes tienen el derecho a ejercer el poder.[6]

Aquí, la noción de fotogenia, posteriormente desarrollada por teóricos-cineastas franceses como Jean Epstein para plantear las potencialidades específicas del «séptimo arte», se convierte en una epidérmica concepción normativa de la belleza, asociada a la juventud, el lujo, las estrellas e, implícitamente como mínimo, al hecho de ser blanco. Aunque el pasaje no menciona la raza, su reivindicación de las caras «limpias» e «higiénicas» frente a las caras «sucias» y su actitud en líneas generales servil frente al modelo de pureza inmaculada de Hollywood sugieren una referencia codificada al tema.[7] En ocasiones, la referencia racial se hace más explícita. Un editorialista reclama al cine brasileño que sea un «acto de purificación de nuestra realidad» y que destaque el «progreso», «la ingeniería moderna» y «nuestros hermosos habitantes blancos». El mismo autor alerta en contra de los documentales, porque en ellos se dan más probabilidades de que aparezcan «elementos indeseables»:

> Deberíamos evitar los documentales, puesto que no permiten un control total sobre lo que se muestra y, por lo tanto, podrían dar pie a la infiltración de elementos indeseables: necesitamos un cine de estudios, como el de Hollywood, con interiores bien decorados habitados por gente agradable.[8]

6. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 18 de junio de 1930.
7. Esta actitud estética se daba dentro de un *continuum* junto con actitudes de élite en la vida social cotidiana. El escritor Monteiro Lobato, por ejemplo, expresaba en 1908 la repulsión que sentía al ver a los cariocas volver a sus casas después del trabajo: «¿Cómo podemos solucionar lo de esa gente? Qué terrible problema ha creado aquí para nosotros, en su venganza inconsciente, el pobre negro africano. Quizá la salvación vendrá de São Paulo y otras zonas con mayores inyecciones de sangre europea. Los americanos se salvaron del mestizaje creando la barrera del prejuicio racial. Esa barrera también existe aquí, pero únicamente entre ciertas clases y en ciertas áreas. En Río no existe» (Monteiro Lobato, *A Barca da Gleyre*). Junto con el apoyo a ciertas nociones arias convencionales de belleza, tenemos aquí una insistencia, impregnada de conciencia de clase, en la jerarquía social; ambas tienden a la exclusión de los negros brasileños. (La insistencia eufemística en una «buena apariencia» anticipa el empleo, en la década de los cincuenta, de frases en las ofertas de trabajo del tipo «persona de buena apariencia» como eufemismo político de «blanco».).
8. *Cinearte*, 11 de diciembre de 1929, pág. 28.

Las jerarquías raciales repercuten, como puede verse, incluso en temas de género y métodos de producción.

La teoría cinematográfica del período mudo se ocupaba, aunque fuese tan sólo intuitivamente, de cuestiones que acabarían perpetuándose en el ámbito del cine: ¿el cine es arte o mero registro mecánico de fenómenos visuales? Si es un arte, ¿cuáles son sus principales características? ¿En qué difiere de otras artes como la pintura, la música y el teatro? Otras cuestiones estaban vinculadas a la relación del cine con el mundo tridimensional. ¿Qué diferencia la realidad del mundo de la realidad presentada en el cine? En otros casos, los interrogantes giran en torno al proceso espectatorial. ¿Cuáles son los determinantes psicológicos del cine? ¿Qué procesos mentales se producen en el acto espectatorial? ¿El cine es un lenguaje o un sueño? ¿El cine es arte, comercio, o ambos? ¿Cuál es la función social del cine? ¿Debe estimular la inteligencia perceptiva del espectador, debe ser bellamente inútil o bien promover la causa de la justicia en el mundo? Aunque estas preguntas han sido objeto de transformación y reformulación por parte de la teoría contemporánea del cine, nunca han llegado a descartarse del todo. Por otro lado, las inquietudes han ido evolucionando claramente con el tiempo. Mientras que los teóricos de los primeros años del cine estaban empeñados en *demostrar* las potencialidades artísticas del cine, por ejemplo, los teóricos posteriores, menos a la defensiva y menos elitistas, dan por sentado el estatus artístico del cine y no sienten necesidad de demostrarlo.

Gran parte de la teoría / crítica de los primeros tiempos del cine se centra en la definición del medio cinematográfico y su relación con las otras artes. Tomando sus ideas de Lessing, Wagner y los futuristas, Riccioto Canudo, en su manifiesto de 1911 «El nacimiento de un sexto arte», predijo que el cine absorbería las tres artes espaciales (arquitectura, escultura y pintura) y las tres artes temporales (poesía, música y danza), transformándolas en una forma sintética de teatro denominada «arte plástico en movimiento» (Abel, 1988, vol. I, págs. 58-66). Anticipándose a la idea de Bajtin del «cronotopo» (la relación necesaria entre tiempo y espacio en la representación artística), Canudo consideraba al cine como *telos* redentor de las artes temporales y espaciales anteriores, aquello hacia lo que éstas habían tendido en todo momento. Más que el «mito del cine total» postulado más tarde por Bazin, Canudo abogaba por el «mito de la forma de arte total».

En las primeras décadas del cine buena parte de la teoría cinematográfica era informe e impresionista. Un buen ejemplo de esta teorización asistemática *ad hoc* se encuentra en la obra del poeta-crítico americano Vachel Lindsay. En *The Art of the Moving Picture* (1915, revisado en 1922), Lindsay medita en torno a una serie de temas, mezclando la anécdota personal con las especulaciones sobre literatura y cine. Escribiendo en un contexto en

el que, a decir del autor, la alta literatura desprecia al medio cinematográfico, Lindsay defiende el cine popular frente al lector que el autor elige como objetivo: directores de museos de arte, miembros de los departamentos de cultura inglesa y «en general, el mundo crítico y literario» (*ibíd.*, pág. 45). El cine, para Lindsay, es un arte democrático, un nuevo jeroglífico americano en la tradición whitmanesca. Algunas de las especulaciones de Lindsay están relacionadas con temas de género, definido, de modo bastante impreciso, no a partir de la estructura sino del contenido y el tono. Lindsay cita tres «géneros»: acción, intimidad y esplendor. El autor recurre al ejemplo de otras artes para definir el cine, viéndolo simultáneamente como «escultura en movimiento», «pintura en movimiento» y «arquitectura en movimiento», siendo el «movimiento», pues, el sustrato común de la definición (la orientación visual de Lindsay no debe sorprendernos, dada su formación pictórica en el Art Institute of Chicago). Lindsay, por lo tanto, adoptó un enfoque diferencial de la especificidad cinematográfica, definiendo el cine por oposición a otros medios. En un capítulo, por ejemplo, hace un inventario de las diferencias entre las *photoplays* (esto es, las películas) y las representaciones teatrales: mientras que el escenario tiene sus entradas y salidas a ambos lados y detrás del escenario, «las *photoplays* estándar tienen sus entradas y salidas a través de la imaginaria línea de las candilejas»; si el teatro se basa en los actores, las películas se basan, en cambio, en «el genio del productor» (*ibíd.*, págs. 187-188). Una década más tarde, Gilbert Seldes (1924) se presentó en parte como heredero de Lindsay en su entusiasta reivindicación del cine como arte popular en *The Seven Lively Arts*.

Así pues, por extravagante que puedan llegar a ser sus argumentos, Lindsay anticipó una serie de corrientes posteriores. Su fascinación con la analogía entre el cine y el jeroglífico prefigura tanto a Eisenstein como a Metz, y su visión de Thomas Edison como «nuevo Gutenberg» anticipa las tesis de McLuhan sobre los nuevos medios y la «aldea global». Cuando sugiere que los espectadores deberían hablar durante las proyecciones, por otra parte, está anticipando la idea brechtiana del «teatro de fumadores» y del «teatro de interrupciones». Lindsay también presta una especie de atención etnográfica a la reacción del público. Las películas de acción, por ejemplo, «gratifican la manía por la velocidad presente, de modo latente o desatado, en todo americano» (Lindsay, 1915, pág. 41). «A la gente le gusta Mary Pickford», razona, «por ese peculiar aspecto que adopta su cara en el apogeo de sus emociones» (*ibíd.*, pág. 55). Anticipándose a la comparación efectuada años más tarde por Vertov entre el cine y las drogas narcóticas («cinenicotina», «cine-vodka»), pero sin el tono reprobatorio de Vertov, Lindsay compara los gregarios placeres de la sala de proyecciones con los del *saloon*. Dado que muchas de las reflexiones, más bien vagas y dispersas,

de Lindsay son altamente especulativas e incluso frívolas —llega a postular correspondencias de tonos rimbaudianos entre los géneros fílmicos y los distintos colores—, conviene leer sus textos antes que nada en función de las cuestiones apuntadas y las posibilidades que abren.

La teoría cinematográfica sistemática *per se* tiene sus orígenes en el primer estudio exhaustivo del medio cinematográfico: *The Photoplay: A Psychological Study*, de Hugo Munsterberg, psicólogo y filósofo de Harvard (1916). Basándose en las categorías de la filosofía neokantiana y en las investigaciones de la psicología de la percepción, así como en el conocimiento del autor de un corpus de películas relativamente reducido —al autor le avergonzaba ser visto en las salas de proyección—, el libro de Munsterberg abogaba por un cine entendido como «arte de la subjetividad» que imitase los modos en que la conciencia da forma al mundo fenoménico: «La *photoplay* nos explica una historia humana mediante el dominio de las formas del mundo exterior, esto es, el espacio, el tiempo y la causalidad, ajustando los acontecimientos con las formas del mundo interior, esto es, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción».[9]

En su introducción, Munsterberg distingue entre progresos «interiores» y «exteriores» en la evolución del cine; los primeros conciernen a principios estéticos y los segundos a la evolución desde dispositivos precinematográficos como el kinetoscopio hasta las primeras películas «reales». (En este sentido, anticipa una importante área de interés de los historiadores contemporáneos del cine mudo.) Por lo que respecta a los orígenes tecnológicos y al futuro potencial del cine, Munsterberg adopta una innovadora actitud no teleológica:

> Es arbitrario decir dónde empezó la evolución de las películas y es imposible prever a dónde conducirá... Si pensamos en las películas como fuente de entretenimiento y de placer estético, podemos considerar que su germen está en la camera obscura, que permitía que las placas de cristal fuesen pasando una detrás de otra... por otra parte, si el rasgo esencial de las películas es la combinación de varias imágenes en una impresión continua, debemos remitirnos a los tiempos del *phenakistoscope*, cuyo interés era puramente científico. (Munsterberg, 1970, pág. 1.)

Pero lo que realmente interesa a Munsterberg son las «formas interiores» del cine, esto es, los avances en el lenguaje cinematográfico que transforman «episodios que son lugares comunes» en un «arte nuevo y cargado de promesas» (*ibíd.*, págs. 8-9). Para Munsterberg, la selección que el cineas-

9. Munsterberg, 1970, pág. 74. El volumen fue publicado originalmente bajo el título *The Photoplay: A Psychological Study* (Nueva York, D. Appleton, 1916).

ta hace de lo que es significativo y consecuente convierte el «caos» de las impresiones sensibles en el «cosmos» del filme.

Así pues, Munsterberg se interesa tanto por lo estético como por lo psicológico. Para este autor, el despliegue fílmico del espacio y del tiempo trasciende la dramaturgia teatral mediante dispositivos tales como el primer plano, los efectos especiales y los veloces cambios de escenario que permite el montaje. En este sentido, es precisamente la *distancia* del cine respecto a la realidad física aquello que lo conduce a la esfera mental. Partiendo de la tradición del idealismo filosófico, según la cual el pensamiento configura la realidad, Munsterberg argumenta que el cine reconfigura la realidad tridimensional de acuerdo con las «leyes del pensamiento». A diferencia del teatro, el cine crea placer mediante el triunfo sobre el principio material, liberando al mundo palpable del peso del espacio, el tiempo y la causalidad y dotándolo de las formas de nuestra propia conciencia. Con todo, existe una tensión estética en Munsterberg. Por un lado, reclama la «perfecta unidad de la trama y la apariencia de la imagen» y «el completo aislamiento del mundo práctico», frases que evocan el ilusionismo de Hollywood; por el otro, sin embargo, reclama un «juego libre de experiencias mentales» más abierto e impredecible, que evoca el subjetivismo del cine de arte y ensayo.

Puede considerarse a Munsterberg como padre espiritual de varias corrientes de la teoría del cine. Su énfasis en el espectador activo, que compensa las lagunas del cine invirtiendo su intelecto y sus emociones, participando de este modo en el «juego» del cine, anticipa posteriores teorías del espectador. En la idea munsterberguiana de que el espectador acepta la ilusión de profundidad de la imagen fílmica a sabiendas de que se trata de un artificio, por ejemplo, encontramos el germen de la idea psicoanalítica de la «creencia dividida» (*split belief*), el «je sais mais quand même» de la teoría cinematográfica de los setenta. Asimismo, la idea de Munsterberg de que las películas generan sucesos mentales y que, en última instancia, la película no existe en el celuloide sino en la mente que actualiza el filme anticipa la «teoría de la recepción» de los años ochenta. El trabajo de Munsterberg sobre el «phi-phenomenon», el proceso mediante el cual la mente interpreta cinéticamente imágenes estáticas le convierte, finalmente, en un antepasado de los cognitivistas, para quienes los procesos de mímesis no reflejan un vínculo entre el filme y la «realidad» sino entre los procesos fílmicos y los propios procesos de la mente. Como filósofo cualificado que dirige su atención al cine, Munsterberg se anticipa a figuras posteriores como Maurice Merleau-Ponty y Gilles Deleuze.

Si Munsterberg subraya las dimensiones psicológicas del cine, otros teóricos vieron en el cine un tipo de lenguaje, con gramática, sintaxis y vocabulario propios. Para Vachel Lindsay (1915), el cine constituye un nuevo

lenguaje de imágenes-palabras y jeroglíficos, algo así como un esperanto. También encontramos la noción de lenguaje cinematográfico en los escritos de la década de los veinte de Riccioto Canudo y Louis Delluc en Francia, quienes consideraron que la semejanza del cine a un lenguaje estaba vinculada, paradójicamente, a su estatus no verbal y a su capacidad para trascender las barreras del lenguaje nacional.[10] El teórico húngaro del cine Bela Bálázs, entretanto, subrayó repetidamente el carácter lingüístico del cine en su obra desde los años veinte hasta finales de los cuarenta. Los espectadores cinematográficos, sostenía Bálázs, tienen que aprender la «gramática» del nuevo arte, sus conjugaciones y declinaciones de primeros planos y montaje.[11] (Esta metáfora del «lenguaje cinematográfico», como veremos, fue desarrollada también por los formalistas rusos y, de modo mucho más riguroso, por los semiólogos cinematográficos de los sesenta.)

Otra corriente teórica se deriva de los comentarios realizados por los propios directores sobre su oficio. La afirmación de Griffith según la cual tomó prestadas de Rembrandt sus técnicas de iluminación en *chiaroscuro*, por ejemplo, implica la adopción de una actitud cuasi-teórica sobre la relación entre cine y pintura. La descripción que Louis Feuillade hizo de sus películas como «*tranches de vie*» que representaban «a la gente y a las cosas como son y no como desearían ser» conlleva, sin duda, una actitud respecto al realismo artístico.[12] El aforismo del cineasta brasileño Humberto Mauro, «el cine son cascadas», sugiere, de manera similar, que el cine debería privilegiar la belleza natural, en este caso la belleza natural de Brasil. Quienes no eran cineastas también ofrecieron embriones de «teorías» del cine. Woodrow Wilson elogió *El nacimiento de una nación* calificándola de «historia escrita con luz», lo que puede entenderse como un postulado teórico sobre el potencial del cine para la *écriture* historiográfica, si bien en este caso con implicaciones inquietantemente racistas. Del mismo modo, la proclama de Lenin según la cual «el cine era para nosotros la más importante de todas las artes» puede considerarse un postulado teórico implícito sobre los usos político-ideológicos del cine.

Muchas de las incipientes «teorías» se erigieron sobre tradiciones preexistentes en otras artes. La idea del cineasta como «autor», por ejemplo, heredaba milenios de tradición literaria. Aunque el discurso sobre el autor no se puso de moda hasta los años cincuenta, los primeros vestigios de la idea

10. Pueden encontrarse citas relativas al lenguaje de Canudo y Delluc en una serie de antologías clásicas: Lapierre (1946), L'Herbier (1946) y L'Herminier (1960).

11. Véase Bálázs (1930), ideas posteriormente retomadas en Bálázs (1972).

12. Louis Feuillade, «L'Art du vrai», *Ciné-journal,* 22 de abril de 1911; citado en Jean-colas, 1995, pág. 23.

surgieron ya durante el cine mudo, en la búsqueda por parte del cine de una legitimación artística. Ya en 1915, Vachel Lindsay se anticipó al cine de autor al predecir, en *The Art of the Moving Picture*, que «algún día distinguiremos entre los distintos maestros del cine como ahora nos deleitamos con los distintos sabores de O. Henry y Mark Twain» (Lindsay, 1915, pág. 211). En 1921, el cineasta Jean Epstein, en «Le Cinéma et les lettres modernes», aplicó el término «autor» al cineasta, mientras que Louis Delluc analizó las películas de Griffith, Chaplin e Ince de un modo que para Stephen Crofts resulta «proto-autorista» (Crofts, en Hill y Gibson, 1998, pág. 312). De manera similar, la caracterización del cine como séptimo arte concedió implícitamente a los artistas del cine el estatus que ya poseían escritores y pintores.

La esencia del cine

Desde los inicios del cine como medio, los analistas han estado buscando su «esencia», sus rasgos distintivos y únicos. Algunos teóricos de los primeros tiempos del cine reivindicaron un cine incontaminado por las otras artes, como en la idea de «cine puro» planteada por Jean Epstein. Otros teóricos y directores ratificaron con orgullo los vínculos que unían al cine con el resto de las artes. Griffith sostenía que había tomado de Dickens el montaje paralelo de la narración, mientras que Eisenstein halló antecedentes literarios de prestigio para los recursos cinematográficos: los cambios de distancia focal en *El paraíso perdido* o el montaje alternativo del capítulo de la feria agrícola en *Madame Bovary*. Las definiciones del cine que evocan de forma recurrente otras artes —«escultura en movimiento» (Vachel Lindsay), «música de luz» (Abel Gance), «pintura en movimiento» (Leopold Survage), «arquitectura en movimiento» (Elie Faure)— establecían vínculos con las artes del pasado planteando a un tiempo diferencias cruciales: el cine era pintura, pero en movimiento, o música, pero de luz y no de notas

esta vez. El denominador común era, para todos ellos, la idea de que el cine era un arte. Así pues, Rudolf Arnheim expresó en 1933 su asombro ante el hecho de que el cine no hubiese sido recibido con los brazos abiertos por los amantes del arte. El cine, escribió, es «el arte *par excellence*. Su única pretensión ha sido entretener y distraer; ha vencido a las artes anteriores en cuanto a belleza se trata. Su musa iba tan ligera de ropa como se podía desear» (Arnheim, 1997, pág. 75). La insistencia tanto en las diferencias como en las semejanzas entre el cine y el resto de las artes fue un modo de legitimar un medio aún joven, una manera de decir no sólo que el cine era tan válido como el resto de las artes sino que debía ser juzgado en sus propios términos, en función de su propia estética y su propio potencial.

Gracias a sus numerosas publicaciones especializadas en cine y a sus figuras de relieve (Jean Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac y Riccioto Canudo), Francia pasó a ser un espacio privilegiado de reflexión en torno al cine comercial y de vanguardia. Una constelación de instituciones (un «campo cultural», en la terminología de Bourdieu) facilitó la exhibición de películas y el debate sobre éstas. La mayoría de teóricos de la época, pese a sus múltiples diferencias, se interesó por el estatus y la esencia del cine como arte. Ya en 1916, un manifiesto futurista («El cine futurista») reclamaba el reconocimiento del cine como «arte autónomo» que en ningún caso debía «copiar al teatro» (citado por Hein, en Drummond y otros, 1979, pág. 19). En el «cine puro», el ideal era, en palabras de Fernand Léger, «desprenderse de los elementos que no sean puramente cinematográficos» (*ibíd.*, pág. 41). Otra forma de expresar este deseo fue la fotogenia, que Delluc calificó de «ley del cine» y a la que Epstein, en *El cinematógrafo visto desde el Etna*, se refería como «la expresión más pura del cine»: «Con la noción de fotogenia nació la idea del arte cinematográfico. Para definir esa indefinible fotogenia, nada mejor que decir que es al cine lo que el color a la pintura y el volumen a la escultura, el elemento específico de este arte» (Drummond y otros, 1979, pág. 38). En otro lugar, Epstein definió la fotogenia como «cualquier aspecto de las cosas, seres o almas cuyo carácter moral se ve amplificado por la reproducción fílmica».[1] La fotogenia era, pues, esa inefable quintaesencia que diferenciaba a la magia del cine del resto de las artes. En otro sentido, el énfasis en la generación de nuevos conocimientos puso en contacto al cine con la modernidad artística como proyecto de desafío a las tradiciones de percepción y comprensión.

Los impresionistas también se ocuparon de la relación del cine con el resto de artes. En *L'Usine aux images* (1926), Canudo sugirió que el cine, en

1. Jean Epstein, «De Quelques conditions de la photogenie», en *Cinea-cinne-pour-tous*, 15 de agosto de 1924; incluido en Abel, 1988, vol. I, pág. 314.

tanto «sexto arte», sería como «una pintura y una escultura evolucionando en el tiempo, como sucede en la música y la poesía, que se realizan a sí mismas al transformar el aire en ritmo durante el tiempo de su ejecución».[2] En la socializadora concepción de Canudo, este «arte plástico en movimiento» cumplía la valiosa promesa utópica del festival —una noción íntimamente relacionada con el «carnaval» de Bajtin— que nos remite tanto al teatro antiguo como a las ferias actuales. Louis Delluc, en su *Cinéma et cia* (1919), dijo que el cine era el único arte verdaderamente moderno porque empleaba la tecnología para estilizar la vida real. Germaine Dulac invocó la analogía musical de una «sinfonía visual»:

> El cine, que es arte de la visión como la música es arte de la audición, debería... llevarnos hacia la idea visual compuesta por movimiento y vida, hacia la concepción de un arte del ojo, constituido por una inspiración perceptiva que evoluciona en su continuidad y alcanza, al igual que la música, nuestro pensamiento y nuestros sentimientos. (Citado en Sitney, 1978, pág. 41.)

El movimiento y el ritmo, para Dulac, constituían «la esencia única e íntima de la expresión cinematográfica» (Drummond y otros, 1979, pág. 129). Muchos de los primeros teóricos manifestaban lo que Annette Michelson define como «epistemología eufórica» (Michelson, 1990, págs. 16-39). El cineasta Abel Gance lo proclamó en *L'Art cinématographique* (1927): «¡Ha llegado la hora de la imagen!». El cine, para Gance, dotaría a los seres humanos de una nueva conciencia sinestésica: los espectadores «oirán con sus ojos».[3] Anticipando la visión epifánica del cine de Bazin, Delluc veía en el cine, y especialmente en el primer plano, el medio que nos ofrece «impresiones de una belleza eterna y evanescente... algo que está más allá del arte, esto es, la propia vida».[4] En una especie de iconofilia trascendental, se consideraba que el cine ofrecía la vida tal cual es, presente e inmediata como la sentimos. Jean Epstein hablaba, en *Bonjour cinéma* (1921), del cine como «revelación profana», un medio para movilizar la sensibilidad del espectador mediante el contacto directo con el organismo humano (manos, rostros, pies). Para Epstein, el cine es «esencialmente sobrenatural. Todo se transforma» (citado en Abel, 1988, pág. 246). La experiencia cinematográfica constituía, para Epstein, una encarnación visceral. Gracias al cine,

2. Riccioto Canudo, *L'Usine aux images*, París, Etienne Chiron, 1926; en Abel, 1988, pág. 59.

3. Citado en Jeancolas, 1995, pág. 31.

4. Louis Delluc, «La Beauté au cinéma», en *Le Film 73*, 6 de agosto de 1917; en Abel, 1988, vol. I, pág. 137.

211956

> experimentamos las colinas, los árboles, los rostros en el espacio, como una sensación nueva. Al concedérsele movimiento o la apariencia de éste, todo el cuerpo experimenta la profundidad... La cámara de cine, más que el automóvil o el aeroplano, posibilita trayectorias específicas y personales que reverberan en todo nuestro físico. (Citado en Williams, 1980, págs. 193-194.)

Anticipando a Bazin, pero en diferente registro y con un vocabulario distinto, más místico, Epstein tomó lo que para él era la naturaleza automática y no mediatizada del cine como garantía de su «sinceridad» inefable. Para Epstein, el primer plano era «el alma del cine»: «Jamás encontraré la manera de expresar cuánto me gustan los primeros planos americanos. A quemarropa. De repente, una cabeza aparece en la pantalla y el drama, de repente cara a cara, parece dirigirse a mí personalmente y se amplía con extraordinaria intensidad. Estoy hipnotizado».[5] Al mismo tiempo, Epstein no se oponía a la manipulación de la imagen. En un texto de 1928, sostiene que:

> La cámara lenta aporta, en verdad, un nuevo registro a la dramaturgia. Su capacidad de desnudar las emociones de las dilataciones dramáticas, su infalibilidad a la hora de designar los movimientos sinceros del alma son tales que en la actualidad aventaja a todos los modos trágicos. Estoy seguro, como todos los que han visto parte de *La Chute de la maison Usher*, que si se hiciese una película a cámara lenta del interrogatorio de un acusado, la verdad surgiría, más allá de sus palabras, meridiana, única, cierta; ya no serían necesarias las acusaciones, los parlamentos de los abogados, ni prueba alguna más allá de la ofrecida por las profundidades de las imágenes.[6]

En su estudio de los usos impresionistas del término *fotogenia*, David Bordwell habla de un «desbordante repertorio de variantes» del idealismo, donde «la teosofía baudelairiana se mezcla con el idealismo platónico y con el "movimientismo" bergsoniano» en una «recopilación de presupuestos que no llegan a adquirir autoconciencia teórica» (citado en Willemen, 1994, pág. 125). El concepto de fotogenia permitió a los críticos impresionistas hablar de los modos en que el cine puede no sólo destacar el movimiento poético de las cosas en el mundo sino también reproducir las percepciones transmutadas generadas por la vida urbana, esto es la velocidad, la simultaneidad, la multiplicidad de la información. Al mismo tiempo, Epstein creía que el cine podía explorar «las operaciones no lingüísticas, no racionales del "inconsciente" en la existencia humana» (Liebman, 1980, pág. 119).

5. Epstein, «Magnification», en Epstein, 1977, pág. 9.

6. Jean Epstein, «Une Conversation avec Jean Epstein», *L'Ami du peuple*, 11 de mayo de 1928, en la introducción de Annette Michelson a Vertov, 1984, págs. XLIV-XLV.

Muchos de los teóricos de la época del cine mudo advirtieron sobre la tentación del verismo. En su ensayo «Un nuevo realismo: el objeto» (Jacobs, 1960, pág. 98), el cineasta experimental Fernand Léger se quejaba de que casi todas las películas malgastan sus energías en construir un mundo reconocible, descartando el espectacular poder del fragmento. Otro creador experimental, Hans Richter, sostenía que «el gran problema estético para las películas, que fueron inventadas para la reproducción, es, paradójicamente, la superación de la reproducción» (*ibíd.*, pág. 282). Germaine Dulac predijo un cine libre de la responsabilidad de contar historias o de reproducir de manera realista «la vida real». El cine «puro» podía inspirarse en los sueños, como en Epstein, o en la música, como en Abel Gance y Germaine Dulac en Francia y Mario Peixoto en Brasil; todos ellos entendían que el filme era esencialmente ritmo o, mejor dicho, «sinfonía visual constituida por imágenes rítmicas».[7] Por lo tanto, la pureza significaba rechazar las tramas. Anticipando el escepticismo existencial de *La náusea* de Sartre, Jean Epstein calificaba a las historias cinematográficas de «mentiras»: «No hay historias. Nunca ha habido historias. Sólo hay situaciones sin pies ni cabeza; sin principio, sin desarrollo y sin final».[8] Germaine Dulac acusaba a quienes promovían el uso de la narrativa de cometer un «error criminal».[9] Se consideraba que la narración, al compartirse promiscuamente con muchas otras artes, era una base demasiado frágil para establecer las cualidades especiales del filme. Asociada normalmente a los textos escritos, la narración no podía constituir la base para la construcción de una forma de arte puramente visual.

7. Germaine Dulac, «L'Essence du cinéma: l'idée visuelle», *Cahiers du moi*, 1925, en Abel, 1988, vol. I, pág. 331.
8. Jean Epstein, citado en Kracauer, 1997, pág. 178.
9. *Ibíd*, pág. 179.

Los teóricos soviéticos del montaje

Eso que podríamos denominar estilo *bricolage* de la teoría cinematográfica en los primeros años del cine mudo dio paso en la década de los veinte a reflexiones más rigurosas por parte de los cineastas / teóricos soviéticos del montaje. El trabajo de estos teóricos se inscribe en una etapa de florecimiento de la vanguardia teatral, pictórica, literaria y cinematográfica (arte este último financiado en buena parte por el Estado) en la Unión Soviética. Como creadores-intelectuales vinculados a la Escuela Estatal de Cine fundada en 1920, estos cineastas-teóricos no se interesaban exclusivamente por las grandes ideas sino también por cuestiones prácticas para la construcción de una industria cinematográfica socialista que reconciliase la creatividad de los autores, la eficacia política y la popularidad entre las masas. Se plantearon interrogantes tales como: ¿Qué tipo de cine debe promoverse? ¿Ficción o documental? ¿Un cine dentro de las corrientes dominantes o un cine de vanguardia? ¿Qué es el cine revolucionario? También tenían en común una visión de sí mismos como «trabajadores culturales» inscritos en un amplio

espectro social comprometido con la revolución y la modernización de Rusia. Formados en terrenos prácticos como la ingeniería y la arquitectura, se centraban ante todo en la técnica, la construcción y la experimentación.

Pese a lo diverso de sus estilos cinematográficos —que iban de la claridad pragmática de Pudovkin a la densidad épico-operística de Eisenstein—, todos estos teóricos destacaban el montaje como la base de la poética cinematográfica. El montaje, como afirmaron Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su manifiesto sobre el sonido de 1928, «se ha convertido en el axioma indiscutible que sostiene la cultura del cine en todo el mundo» (Eisenstein, 1957, pág. 257). *Montage* era la palabra empleada habitualmente para designar el montaje no sólo en ruso sino también en las lenguas románicas. Como apunta Geoffrey Nowell-Smith, el término posee fuertes resonancias prácticas e incluso industriales (*cadena de montaje,* por ejemplo). La alquimia del montaje, para los teóricos soviéticos, insuflaba vida y hacía brillar a los inertes materiales de base del plano a secas. Los teóricos del montaje eran también, en cierto sentido, estructuralistas *avant la lettre*, puesto que consideraban el plano fílmico como una entidad carente de significado intrínseco hasta que era situada en una estructura de montaje. En otras palabras, el plano sólo adquiría significado relacionalmente, como parte de un sistema de mayores dimensiones. Parafraseando a Saussure, la idea es que en el cine, como en el lenguaje, «sólo existen diferencias».

Para la mente práctica de un Kulechov, fundador de la primera escuela de cine en el mundo, el arte del cine consistía en manejar estratégicamente los procesos cognitivos y visuales del espectador mediante la segmentación analítica de vistas parciales. Para Kulechov, lo que diferencia al cine del resto de artes es la capacidad del montaje de organizar fragmentos inconexos en una secuencia rítmica con significado. A principio de los años veinte, Kulechov ideó una serie de experimentos para mostrar que el montaje podía engendrar emociones y asociaciones que iban mucho más allá del contenido de los distintos planos. Su experimento, que pasaría luego a denominarse «efecto Kulechov», consistía en yuxtaponer el mismo plano del actor Mosjukin con elementos visuales diversos (un tazón de sopa, un niño en un ataúd, entre otros) para transmitir efectos emocionales radicalmente distintos (hambre, dolor, etc.). No era la «realidad», por tanto, sino la técnica cinematográfica la que generaba la emoción del espectador. Kulechov sugirió que los actores cinematográficos debían convertirse en «modelos» o «manequíes» (o incluso «monstruos») que podían entrenar su cuerpo para «alcanzar un total dominio de su construcción material». Como después iba a suceder con Hitchcock, el sentido se generaba no tanto a través de la interpretación expresiva de unos actores entendidos como «ganado» como mediante la manipulación de la interpretación a través del montaje. (Mark

Rappaport efectuó un brillante *excursus* fílmico sobre el efecto Kulechov en su película *From the Journals of Jean Seberg*.) Para Kulechov, el éxito de las películas norteamericanas derivaba de su narrativa clara y veloz, de su montaje invisible y de la eficiente combinación de las técnicas de montaje con enérgicas escenas de acción: luchas, cabalgatas, persecuciones.

Mientras que el trabajo de Vertov era estéticamente ambiguo y apuntaba tanto al experimentalismo de Eisenstein como a la eficacia del cine dominante, el trabajo de Pudovkin, alumno de Kulechov, era más convencional. En libros como *La técnica cinematográfica* y *La interpretación en el cine*, Pudovkin especificó los principios básicos de continuidad narrativa y espaciotemporal, en gran medida desde el punto de vista del cineasta profesional. (Los libros de Pudovkin fueron traducidos y utilizados en las escuelas de cine e incluso en estudios de todo el mundo.) Para Pudovkin, la clave del cine radica en sus protocolos de organización de la mirada y de control de las percepciones y los sentimientos del espectador a través del montaje y la puesta en escena, así como mediante dispositivos retóricos tales como el contraste, el paralelismo y el simbolismo (Pudovkin, 1960). El montaje, para Pudovkin, reproduce y al mismo tiempo engendra los cambios en los centros de interés y en la atención característicos de la percepción cotidiana. La explicación que Pudovkin ofrece de estos hechos anticipa, en ciertos aspectos, posteriores descripciones formuladas por el cognitivismo de lo que dio en llamarse «cine clásico».

El más influyente de los teóricos soviéticos del montaje fue Serguéi Eisenstein; en él, el prestigio de las películas y el prestigio de la teoría eran totalmente equiparables. Pensador prodigioso de intereses enciclopédicos, Eisenstein construyó un discurso teórico en forma de amalgama conceptual de gran envergadura, en parte especulación filosófica, en parte ensayo literario, en parte manifiesto político y en parte manual de cineasta. En efecto, los textos de Eisenstein con frecuencia dan la impresión de ser una constelación de brillantes intuiciones a la búsqueda de una teoría que las unifique. Dentro del inspirado eclecticismo de Eisenstein, coexistían un enfoque tecnicista y reductivo —el cineasta como ingeniero o como técnico de un laboratorio pavloviano— con un enfoque cuasi-místico que destacaba el «pathos» y el «éxtasis», un sentimiento oceánico de unidad con los demás y con el mundo. Aunque las teorías de Eisenstein evolucionaron a lo largo de dos décadas de producción teórica —Jacques Aumont, en *Montage Eisenstein* (1987), sugiere que hay «varios Eisensteins»—, el cineasta soviético siempre defendió un cine altamente estilizado e intelectualmente ambicioso. Según las tesis milenaristas de Eisenstein, el cine no sólo heredó sino que transformó los logros de la historia de todas las artes y de «la totalidad de la experiencia de la humanidad a lo largo de todas las épocas» (Eisenstein, citado en Bordwell, 1993, págs. 492-493). En lugar de «purificar» el cine, Eisenstein prefería en-

riquecerlo mediante una sinestésica fertilización cruzada con el resto de artes: de ahí que cite a da Vinci, Milton, Diderot, Flaubert, Dickens, Daumier y Wagner. El pensamiento de Eisenstein también era lo que hoy denominaríamos «multiculturalista», puesto que mostraba un interés más allá de lo exótico por la escultura africana, el kabuki japonés, el teatro de sombras chinescas, la estética de la *rasa* hindú y las formas indígenas americanas, vistos con una actitud relativamente no primitivista, como procesos paralelos a la constitución de un cine «moderno». (También quería dirigir una película titulada *Majestad negra*, basada en la revolución haitiana.)

En una primera etapa, Eisenstein, con sus experiencias aún recientes en el politizado teatro de vanguardia, se centró en el «montaje de atracciones» —la imagen procede del circo y de los parques de atracciones— y los efectos de choque reflexológico de lo que denominaba «cine-puño» en contraposición al «cine-ojo» de Vertov. El «montaje de atracciones» de Eisenstein propuso una estética de raíz carnavalesca que partía de pequeños bloques a modo de *sketches*, giros sensacionales y momentos agresivos como el redoble de los tambores, saltos acrobáticos, súbitos estallidos de luz, organizados alrededor de temas específicos y cuyo objetivo era administrar un saludable *shock* al espectador. Eisenstein optó por un cine antinaturalista basado en los poderes de la composición de la imagen y de unas interpretaciones estilizadas. También destacó el valor del *typage*, técnica de *casting* destinada a evocar estratificaciones sociales mediante una elección de los intérpretes basada en connotaciones fisonómicas que les convirtiese en tipos sociales fácilmente reconocibles. Si Kulechov hablaba de «enlace», Eisenstein se refería, en cambio, en «Una aproximación dialéctica a la forma cinematográfica», al «conflicto»: «En el reino del arte este principio dialéctico de dinámica se encarna en el conflicto como principio fundamental de la existencia de toda obra de arte y toda forma de arte».

Eisenstein estaba menos interesado en la construcción de una trama lineal de causas y efectos que en una diégesis truncada, disyuntiva, fracturada, interrumpida por digresiones y materiales extradiegéticos como los planos del pavo real mecánico en *Octubre* (Oktiabr, 1927) que metaforizan la vanidad del primer ministro Kerensky. Eisenstein veía al cine como un medio que podía estimular el pensamiento y el cuestionamiento ideológico mediante técnicas constructivistas. En lugar de *contar* historias en imágenes, el cine de Eisenstein *piensa* en imágenes, empleando el choque de planos para hacer saltar chispas de pensamiento en la mente del espectador, producto de una dialéctica de precepto y concepto, idea y emoción.[1]

1. Véase Eisenstein (1957). Para un análisis pormenorizado de las teorías sobre el montaje de Eisenstein, véase Aumont (1987). Asimismo, véase Xavier (1983, págs. 175-177).

Comentaristas posteriores a Eisenstein consideraron que su enfoque era totalitario y asfixiante. Andrei Tarkovski, por ejemplo, se lamenta en *Esculpir en el tiempo* de que «Eisenstein convierta al pensamiento en un déspota; no deja «aire», nada hay en él de esa cualidad esquiva e impronunciada que constituye, probablemente, lo más cautivador de todo arte». Arlindo Machado (1997, pág. 196) sugiere que el sueño de Eisenstein de un espectáculo audiovisual construido a partir de conceptos y sensaciones resulta más apropiado para el vídeo contemporáneo que para el cine. Además, el montaje «asociacionista» de Eisenstein puede, dejando a un lado su base dialéctica, transformarse fácilmente en los ideogramas mercantilizados de la publicidad, donde el todo es algo más que la suma de las partes: Catherine Deneuve más Chanel Nº 5 significa encanto, *glamour* y atracción erótica.

Los ensayos reunidos en *El sentido del cine* (1942) y *La forma del cine* (1949) revelan un extraordinario abanico de intereses. En «El principio cinematográfico y el ideograma», Eisenstein modeló su forma alternativa de hacer cine a semejanza de la escritura ideogramática (erróneamente denominada «jeroglífica»), esto es, de los estilizados vestigios de un antiguo lenguaje de imágenes. El recurso a las «atracciones» y a la estructura ideográfica derivó fácilmente en un rechazo teórico del realismo dramático convencional. Para Eisenstein, el significado de un plano procede, en gran medida, de sus relaciones con otros planos dentro de una secuencia de montaje. El montaje constituía, por tanto, la clave del control estético e ideológico. Para Eisenstein, el cine era ante todo un medio de transformación, cuyo ideal era promover la acción social en lugar de la contemplación estética, catapultando al espectador hacia una concienciación respecto a la problemática contemporánea. En una analogía con la tecnología moderna, Eisenstein comparó al cine con un tractor, que «abre surcos» —la figura tiene connotaciones sexuales además de agrícolas— en la psique del espectador. Desdeñoso para con las «artimañas» de la vanguardia, Eisenstein apostó por un cine de vanguardia popular y experimental, inteligible para las masas del pueblo.

Eisenstein fue también el teórico del empleo del sonido como contrapunto, idea lanzada en un manifiesto de 1928 firmado por él mismo, Pudovkin y Alexandrov, en el que los tres directores alertaban en contra de las tentaciones del sonido fonético sincrónico, proponiendo un contrapunto entre sonido e imagen. Las nociones de contrapunto, tensión y conflicto vertebran, en efecto, la estética eisensteniana. Influido por Hegel y Marx, Eisenstein considera que la lucha dialéctica entre contrarios da vida no sólo a la vida social sino también a los textos artísticos. Eisenstein estetiza la dialéctica hegeliano-marxista, al tiempo que temporaliza, por así decirlo, las yuxtaposiciones esencialmente espaciales del *collage* cubista. Su ideal en el mon-

taje es conseguir una concatenación disonante entre sonido e imagen, en donde las tensiones permanezcan sin resolver. Si una figura retórica caracteriza el pensamiento de Eisenstein, es el oxímoron, la unión de opuestos, figura patente en muchas de sus expresiones más celebres, como «pensamiento sensual» o «dinámica de opuestos». Resulta difícil, en efecto, escribir sobre Eisenstein sin recurrir a formulaciones oximorónicas —«misticismo pavloviano», «esteticismo marxista», «formalismo hegeliano», «organicismo truncado», «materialismo trascendente»— para capturar los impulsos contradictorios que su pensamiento contiene.

En «Métodos de montaje», Eisenstein desarrolló una tipología a gran escala del montaje, compuesta por una gradación de progresiva complejidad: métrico (basado sólo en la longitud), rítmico (basado en longitud y contenido), tonal (basado en una atmósfera dominante generada por la manipulación de la luz o la forma gráfica), armónico (basado en resonancias expresivas más sutiles); e intelectual (disposición compleja de las restantes estrategias). Para Eisenstein, cada uno de estos tipos generaba efectos específicos en el espectador. Más que como paradigma descriptivo del cine, el esquema interesa por el aluvión de posibilidades formales que insinúa. En «La cuarta dimensión fílmica», Eisenstein sugirió que los cineastas debían trabajar con «armónicos» tanto como con la «dominante», a fin de crear un «impresionismo» cinematográfico con reminiscencias del impresionismo musical de Debussy. Eisenstein, como señala David Bordwell (1997), busca con frecuencia de manera implícita las analogías musicales; de ahí que recurra repetidamente a conceptos musicales como el compás, los armónicos, la dominante, el ritmo, la polifonía y el contrapunto. (Eisenstein compartía esta orientación musical con muchos de sus contemporáneos: Bajtin, que también estaba elaborando teorías sobre «polifonía» y «tacto» artístico en su obra sobre Dostoyevski de finales de los años veinte; el escritor Henri-Pierre Roché, que hablaba de «novelas polifónicas»; y el artista brasileño Mario de Andrade, que hablaba de «poesía polifónica».).

Apelando a sus vastos conocimientos de lenguas, culturas, artes y disciplinas, y trabajando siempre en una dialéctica sinergística de teoría y práctica, Eisenstein privilegió la discontinuidad artística; para él, cada fragmento de filme es parte de una potente construcción semántica basada en principios de yuxtaposición y conflicto, no de continuidad orgánica. En Eisenstein, las apariencias fenoménicas de volumen, forma, luz y velocidad pasaron a ser la energética materia prima de una sutil forma de escritura alquímica e ideogramática que podía dar forma al pensamiento, afectar a los sentidos e incluso transmitir abstractas o recónditas formas de razonamiento, conciencia y análisis conceptual (Es célebre el proyecto eisensteniano de adaptar *El capital* de Marx y el *Ulises* de Joyce). Eisenstein dejó un rico le-

gado intelectual. Encontramos ecos de sus principios teóricos en la «Grande Syntagmatique» de Metz, en *Praxis del cine* de Burch y en el «tercer significado» de Roland Barthes, así como en incontables reflexiones posteriores sobre cine. Marie-Claire Ropars hizo de Eisenstein la figura clave de su propia concepción de una *écriture* fílmica basada en el montaje, y en los años ochenta el cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, en su *Dialéctica del espectador*, intentó sintetizar el *pathos* eisensteniano con el distanciamiento (*verfremdung*) brechtiano.

Mientras tanto, Dziga Vertov fue en muchos aspectos incluso más radical que Eisenstein. (Al denominar «grupo Dziga Vertov» a su colectivo formado en los años sesenta junto a Jean-Pierre Gorin, Jean-Luc Godard estaba apostando por Vertov, política y formalmente más radical, en vez del supuestamente «revisionista» Eisenstein.) En una serie de incendiarios ensayos y manifiestos, Vertov dictó «sentencia de muerte» para el cine comercial «con excesivas ganancias». Éste es el texto de «Nosotros: Variante de un manifiesto», de Vertov:

> Declaramos que las viejas películas, basadas en las historias de amor, las películas teatrales y similares, son leprosas.
>
> —¡Manteneos alejados de ellas!
> ¡Apartad vuestra vista de ellas!
> ¡Son mortalmente peligrosas!
> ¡Contagiosas!
>
> (Vertov, 1984, pág. 7.)

Vertov invitaba a los lectores / espectadores a «rehuir los dulces abrazos de las historias de amor / el veneno de la novela psicológica / los tentáculos del teatro del adulterio» (*ibíd.*); a su vez, reclamaba una «exploración sensorial del mundo a través del cine-ojo». Proyectándose con whitmanesco júbilo, Vertov antropomorfizó la cámara:

> Soy cine-ojo. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.
>
> Ahora y siempre, me libero de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me acerco a los objetos, para después alejarme de éstos. Me arrastro por debajo de ellos, trepo hasta su cima. Acelero siguiendo el hocico de un caballo que galopa. Me precipito a toda velocidad en el seno de la muchedumbre. (*Ibíd.*, pág. 17.)

En sus «Instrucciones provisionales para grupos de cine-ojo», Vertov señala que el ojo humano es inferior al de la cámara:

> Nuestro ojo ve muy poco y muy mal; por este motivo, el hombre concibió el microscopio para ver fenómenos invisibles; y descubrió el telescopio para ver y explorar mundos distantes e ignotos. La cámara de cine se inventó para que penetrase con mayor profundidad en el mundo visible, para explorar y registrar los fenómenos visuales. (Vertov, 1984, pág. 67.)

Para Vertov, el montaje podía ensamblar a un hombre «más perfecto que Adán». Las estructuras sociales dominantes, por desgracia, impedían que el cine realizase su potencial:

> Pero la cámara tuvo mala suerte. Fue inventada en un momento en el que no existía país alguno en donde el capital no ostentara el poder. La perversa idea de la burguesía fue emplear el nuevo juguete para entretener a las masas o, mejor dicho, para distraer la atención de los obreros lejos de su objetivo: la lucha contra sus amos. (*Ibíd.*, pág. 67.)

El objetivo central y programático de Vertov, tal y como lo definió en «La esencia del cine-ojo» era «ayudar a todos los individuos oprimidos y al proletariado en su conjunto en su esfuerzo de comprender los fenómenos de la vida que les rodea» (Vertov, 1984, pág. 49).

Vertov también defendía un «kino-pravda», literalmente «cine-verdad» pero en alusión, simultáneamente, al periódico comunista *Pravda*. En los escritos de Vertov se da una tensión entre su énfasis en el cine como medio de transmisión de verdades y hechos y su énfasis en el cine como forma de «escritura», tensión contenida en la designación que hacía de sus propias películas como «documentales poéticos». En el terreno práctico, Vertov defendía el rodaje documental en las calles, lejos del estudio, para mostrar a la gente sin máscaras ni maquillaje y revelar lo que se oculta bajo la superficie de los fenómenos sociales. Influido por los futuristas italianos pero receloso ante la tendencia fascista del movimiento, Vertov elogiaba la «poesía de las máquinas» y el perfectible «cine-ojo» (*kino-glas*) como medio de celebrar un mundo nuevo de máquinas y velocidad —«la épica de las centrales de energía eléctrica»— que debía ponerse al servicio del socialismo.

Para Vertov, el montaje está presente a lo largo de todo el proceso de la producción cinematográfica; tiene lugar durante la observación, después de ésta, durante el rodaje, tras el rodaje, durante el proceso de montaje (la búsqueda de fragmentos de montaje) y durante la fase definitiva de éste. Vertov hablaba de «intervalos» de montaje de carácter musical, esto es, el movimiento y la relación de proporciones entre las imágenes. En «Nosotros: Variante de un manifiesto» (1922), Vertov hablaba de «kinokismo» y del «kinograma», contrapartida fílmica de la escala musical que traza la combinatoria figurativa de la construcción fílmica:

Kinochestvo [Kinokismo] es el arte de organizar los movimientos necesarios de los objetos en el espacio como una rítmica totalidad artística, en armonía con las propiedades del material y el ritmo interno de cada objeto.

Los materiales, los elementos del arte del movimiento son los Intervalos (las transiciones de un movimiento a otro) y en absoluto los propios movimientos en sí. Son ellos (los intervalos) los que llevan el movimiento a una conclusión cinética (Vertov, 1984, pág. 8.)

La obligación del cineasta era, para Vertov, descifrar misterios y desenmascarar mixtificaciones en la pantalla y en la vida tridimensional, como parte del «desciframiento comunista del mundo» (*ibíd.*, pág. 79). Vertov definió su idea del cine de manera diacrítica, en contraposición a las mixtificaciones del «drama artístico», forma cinematográfica diseñada para intoxicar al espectador e insinuar ciertas ideas reaccionarias en su inconsciente. Haciéndose eco simultáneamente de la lucha bolchevique contra el zarismo y de la lucha del «kino-glas» contra el *star system* de Hollywood, Vertov reclamaba el destronamiento de «los reyes y las reinas inmortales de la pantalla» y el restablecimiento de «los comunes mortales, filmados en la vida, en sus tareas cotidianas» (*ibíd.*, pág. 71).

Además de las metáforas de realeza, las denuncias del cine ilusionista formuladas por Vertov recurrían a otras tres familias de metáforas: 1) la magia («el cine del encantamiento»); 2) las drogas («cine-nicotina», «opio eléctrico»); y 3) la religión (los «sumos sacerdotes del cine»). (El revolucionario Trotski había escrito un ensayo titulado «El Vodka, la Iglesia y el Cine».) Contra una valorización kantiana del arte «desinteresado», Vertov pretendía que las películas fuesen «tan útiles como los zapatos». Para Vertov, el cine no trascendía la vida productiva: su existencia tenía lugar dentro de un *continuum* de producción social. Como señala Annette Michelson, la película de Vertov *El hombre de la cámara* trata al cine como rama de la producción industrial, yuxtaponiendo sistemáticamente la práctica totalidad de aspectos de la actividad cinematográfica con el trabajo concebido en sentido tradicional.[2] Pese al énfasis que pone en el montaje a lo largo de todas las fases de la producción cinematográfica, cuando Vertov condena los «guiones de cuentos de hadas» como burda forma de representación burguesa se convierte, en última instancia, en un realista (aunque no un ilusionista). Las teorías de Vertov tuvieron repercusión internacional. Le admiraron en Estados Unidos grupos de izquierdas como el Workers Film y la Photo League, y en 1962 la revista de Nueva York *Film Culture* publicó una

2. Véase Michelson, 1972, pág. 66. Véase, asimismo, la introducción de Michelson a Vertov (1984).

selección de sus escritos, antes de que se tradujesen volúmenes enteros de su obra al francés en los setenta y al inglés en los ochenta.

Todas las supuestas diferencias entre los distintos teóricos del montaje no lo eran tanto a ojos del régimen oficial estalinista: la práctica totalidad de ellos empezó a tener dificultades políticas después de 1935, cuando el «realismo socialista» fue adoptado como estética oficial del partido comunista soviético; en ese momento, fueron atacados por su «idealismo», su «formalismo» y su «elitismo».

El formalismo ruso y la escuela de Bajtin

La teorización de su propia práctica llevada a cabo por los cineastas soviéticos se vio influida por otro importante movimiento coetáneo, origen también de la teoría cinematográfica: el formalismo ruso, cuyos miembros fueron asimismo denunciados posteriormente por «idealistas». Eisenstein mantuvo contactos personales con importantes formalistas como Shklovski y Eijenbaum, así como con los poetas futuristas, amigos comunes de ambos grupos, y compartió con los formalistas la fascinación por el lenguaje cinematográfico, por el montaje como construcción y por el discurso interior. El movimiento formalista, que floreció aproximadamente entre 1915 y 1930, giraba alrededor de dos grupos: el Circulo Lingüístico de Moscú y la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético. Los formalistas, que en algunos casos trabajaron activamente en el cine como guionistas o asesores, aspiraban a construir una base sólida, una «poética» de la teoría cinematográfica, comparable a la poética de la literatura también creada por ellos. (El título de su recopilación más ambiciosa —*Poetika Kino* [1927]— remitía no sólo

a la *Poética* de Aristóteles sino también a la *Poetika*, volumen formalista anterior sobre teoría literaria.) En *Poetika Kino*, así como en otros importantes ensayos sobre cine, especialmente «Literatura y cine» (1924) de Shklovski y «Cine-Palabra-Música» (también de 1924) de Tinianov, los formalistas exploraron una amplia variedad de temas, sentando los cimientos de buena parte de las teorías posteriores. El cine, que por aquel entonces iba camino de establecerse como arte legítimo por derecho propio, brindaba a los formalistas un interesante espacio para ampliar las ideas «científicas» que ya habían desarrollado trabajando la literatura, en un terreno que, según los casos, denominaron «cinematología» (Kazanski), «cinepoética» (Piotrovski) o «cineestilística» (Eijenbaum). El cine era un terreno ideal para poner a prueba la traducción intersemiótica de conceptos formalistas como historia, fábula, dominante, materiales y automatización.

Los formalistas compartían con Eisenstein un cierto «tecnicismo», una preocupación por la *techne*, los materiales y dispositivos del «oficio» del artista / artesano. En un rechazo de las tradiciones *bellettristas* predominantes en los estudios literarios del pasado, los formalistas apostaron por una perspectiva «científica» centrada en las propiedades, estructuras y sistemas «inmanentes» a la literatura, que no dependiesen de otros órdenes de la cultura. En este sentido, buscaban una base científica para lo que aparentemente es un terreno altamente subjetivo: la estética. El objeto de esta ciencia no era la literatura en su totalidad, ni siquiera los textos literarios en concreto, sino más bien la «especificidad literaria» (*literaturnost*), esto es, lo que convierte a un texto dado en obra literaria. Para los formalistas, la «especificidad literaria» es inherente a los modos característicos en que un texto despliega su estilo y sus convenciones, y especialmente a la capacidad que dicho texto tenga de meditar sobre sus propias cualidades formales.

Dejando a un lado las dimensiones representacional y expresiva de los textos, los formalistas se centraron en sus dimensiones autoexpresivas y autónomas. Shklovski acuñó los términos *ostrenanie* («desfamiliarización» o «extrañamiento») y *zatrudnenie* («dificultamiento») para indicar la manera en que el arte incrementa la percepción y cortocircuita las respuestas automáticas. La función esencial del arte poético, para Shklovski, era hacer saltar la costra de la percepción cotidiana y rutinaria dificultando las formas. Para conseguir la desfamiliarización, se necesitaban dispositivos formales carentes de motivación, basados en desviaciones respecto a las normas establecidas, como cuando Tolstói, por ejemplo, explora la institución de la propiedad a través de la sorprendente perspectiva de un caballo. La evolución literaria estaba configurada por el perpetuo intento de desbaratar las convenciones artísticas reinantes y generar nuevas convenciones. La contemporánea «Escuela de Bajtin» se burló de esta edípica actitud literaria, con su

eterna rebelión adolescente contra todo lo dominante, y prefirió adoptar una perspectiva mucho más amplia y tolerante respecto a la historia artística.

Los primeros formalistas fueron, como su nombre sugiere, rigurosamente esteticistas; para ellos, la percepción estética era autotélica, un fin en sí mismo. El arte era, en gran medida, una forma de experimentar lo que Shklovski denominaba «la artisticidad del objeto», para sentir «lo pétreo de la piedra». Su énfasis constante en la *construcción* de obras de arte llevó a los formalistas (y, especialmente, a Jakobson y Tinianov) a entender el arte como sistema de signos y convenciones más que como registro de fenómenos naturales. Los formalistas creían en lo que Eijenbaum denominaba la «ineludible convencionalidad del arte» (Eagle, 1981, pág. 57). Así pues, el papel del arte era llamar la atención sobre la convencionalidad de todo arte, el realista incluido. El naturalismo en el cine, según Eijenbaum, «no es menos convencional que el naturalismo literario o teatral» (Eijenbaum, 1982, pág. 18). Shklovski amplió la concepción de especificidad literaria al cine, analizando la estructura de las películas de Charlie Chaplin y viendo en la figura del vagabundo una entidad construida mediante una serie de dispositivos (caídas aparatosas, persecuciones, peleas) motivados sólo en parte por la trama. En un lenguaje neokantiano, Tinianov argumentó que el arte «tiende hacia la abstracción de sus significados» (Eagle, 1981, pág. 81).

Los formalistas fueron los primeros en explorar con cierto rigor la analogía entre lenguaje y cine. Siguiendo las pistas del lingüista suizo de Saussure, los formalistas intentaron sistematizar el mundo aparentemente caótico de los fenómenos fílmicos. «El mundo visible», escribió Tinianov, «se presenta en el cine no como tal, sino en su correlatividad semántica... como signo semántico». En *Poetika Kino*, con artículos de Eijenbaum, Shklovski, Tinianov y otros, los formalistas apostaron por un uso «poético» del cine análogo al uso «literario» del lenguaje que postulaban para los textos verbales. Para Tinianov, el montaje era comparable a la prosodia en literatura. Así como en la poesía la trama se subordina al ritmo, en cine la trama se subordina al estilo. El cine despliega procedimientos cinematográficos tales como la iluminación y el montaje para presentar el mundo visible en forma de signos semánticos. Mientras que Eijenbaum comparaba la sintaxis del filme a la de la prosa narrativa, Tinianov creía que la poesía era un modelo más apropiado. (Pasolini retomaría el tema en su ensayo «Cine de poesía» cuatro décadas más tarde.) En «Problemas de la estilística del cine», Eijenbaum, por su parte, consideraba al cine en relación con el «discurso interior» y las «traducciones en imágenes de figuras retóricas lingüísticas». El discurso interior, para Eijenbaum, completaba y articulaba lo que tan sólo era latente en las imágenes de la pantalla, facilitando así la comprensión del espectador. El lenguaje verbal estaba vinculado, por lo tanto, a la «legibili-

dad» de la imagen fílmica. El discurso interior también ejercía de intermediario entre lo que Liev Vigotski denominaba «discurso egocéntrico», por una parte, y discurso «socializado» por otra, así como entre lo escrito y lo oral, abriendo camino de este modo a otro tipo de expresión —elíptica, fragmentaria, dislocada— ligada a la «retórica del Inconsciente». Al mismo tiempo, los formalistas no eran insensibles a lo que podríamos llamar fenomenología del acto espectatorial, como demuestran los comentarios de Eijenbaum, en «Problemas de estilística del cine», sobre la soledad necesaria del espectador:

> La condición del espectador está próxima a la contemplación solitaria, íntima: observa, por así decirlo, el sueño de otro. El mínimo ruido exterior ajeno al filme le perturba mucho más que si estuviese en el teatro. Si los espectadores que están junto a él charlan (leyendo en voz alta los títulos de la película, por ejemplo), ello le impide concentrarse en el movimiento del filme; su ideal es no sentir la presencia del resto de espectadores, sino estar a solas con la película, hacerse sordomudo. (Eijenbaum, 1982, pág. 10.)

Eijenbaum anticipa aquí una serie de corrientes teóricas posteriores: la metapsicología del espectador de Metz, los estudios comparativos entre distintos medios de comunicación de masas, la metáfora del filme como sueño y la teoría cognitiva.

Para Eijenbaum el montaje era un sistema estilístico en gran medida independiente de la trama. El cine, para él, era un «sistema particular de lenguaje figurativo», cuya estilística trataría de la «sintaxis» fílmica, el encadenamiento de planos en «frases» y «oraciones». La «cine-frase» agrupaba una cadena de planos en torno a una imagen clave como un primer plano, mientras que el «cine-período» desarrollaba una configuración espaciotemporal más compleja. Los analistas podían emplear el análisis plano a plano para identificar una tipología de frases de este tipo (proyecto que Christian Metz retomaría cuatro décadas más tarde en su «Gran Sintagmática de la pista de imágenes». Eijenbaum no desarrolló una verdadera tipología en sentido pleno; sin embargo, algunos de sus principios de construcción sintagmática —como el contraste, la comparación y la coincidencia— parecen embriones de los conceptos posteriormente desarrollados por Metz. Pero el centro de interés del formalismo, a diferencia de lo que sucedería con Metz, era en última instancia menos lingüístico que estilístico y poético. «Antigramatical» y antinormativa, la estética formalista no valoraba las reglas correctas de selección y combinación de elementos sino las desviaciones de las normas estéticas y técnicas, como las postuladas por movimientos vanguardistas como el futurismo.

En una fase posterior del formalismo ruso, el llamado «Círculo de Bajtin» o «Escuela de Bajtin» desarrolló una provocativa crítica del método formalista, rica en implicaciones para la teoría cinematográfica. En *El método formal en los estudios literarios* (1928), Bajtin y Medvedev diseccionaron las premisas subyacentes a la primera etapa del formalismo. Por una parte, la «poética sociológica» de Bajtin y Medvedev compartía ciertos rasgos con la poética formalista: la negación de una visión romántica y expresiva del arte, el rechazo de la reducción del arte a cuestiones de clase y economía, y una insistencia en la especificidad del arte para servir a sus propios propósitos. Ambos consideraban la «especificidad literaria» como algo inherente a la relación diferencial entre textos, que los formalistas llamaban «desfamiliarización» y a la que Bajtin y Medvedev se refieren con el término más amplio de «dialogismo». Ambas escuelas rechazaban las visiones ingenuamente realistas del arte. Para Bajtin y Medvedev, una estructura artística no refleja la realidad sino las «reflexiones y refracciones de otras esferas ideológicas». Bajtin y Medvedev elogiaban el «papel productivo» del formalismo a la hora de formular los problemas centrales de los estudios literarios, y su manera de hacerlo «con una agudeza tal que ya no pueden ser eludidos o ignorados». Pero adoptaron una actitud más crítica con el formalismo en cuanto a la «especificación» artística. Reconociendo que era legítimo plantearse la cuestión, propusieron un enfoque translingüístico y materialista de ésta. En la mayoría de casos, según Bajtin y Medvedev, los formalistas se limitan a invertir las díadas existentes —lenguaje práctico / poético; material / dispositivo; historia / trama—, dándoles la vuelta de manera no dialéctica, entronizando por ejemplo la forma intrínseca allí donde el contenido extrínseco había dominado hasta entonces. Pero para Bajtin y Medvedev todo fenómeno artístico está determinado simultáneamente desde dentro y desde fuera; la barrera entre «interior» y «exterior» es artificial, puesto que, de hecho, existe gran permeabilidad entre ambos.

Para Bajtin y Medvedev, el formalismo no percibe el carácter social de la literatura incluso en su especificidad. Al disolver la historia en una «contemporaneidad eterna», los formalistas crearon un modelo inadecuado para dar cuenta de la evolución inmanente de la literatura, y aún más para reflejar su relación con el resto de «series» (ideológica, económica, política). La fetichización formalista de la obra de arte como «suma de sus dispositivos» dejaba a los lectores a solas con su propia sensación vacía, el placer hedonístico de la «desfamiliarización» experimentada por el consumidor individual del texto artístico. Los formalistas argumentaban, tautológicamente, que el propósito del arte es tratar lo estético, la renovación de la percepción y cómo conseguir que el lector / espectador sienta «lo pétreo de la piedra».

La crítica del formalismo como escuela mecanicista, ahistórica y herméticamente cerrada a la vida surgió por primera vez en el seno del formalismo —la concepción de Tinianov de la «estructura dinámica»— y luego en la escuela de Praga —Jakobson y la «sincronía dinámica»—, a la que se sumaron otros críticos, intentando establecer una correlación entre lo literario y la «serie» histórica. Ciertamente, muchas de las actitudes fundamentales del formalismo ruso fueron adoptadas y elaboradas por el estructuralismo de Praga a finales de los veinte y principios de los treinta, siendo Roman Jakobson figura clave y vínculo de ambos movimientos. La escuela de Praga estaba especialmente interesada por las «funciones estéticas», idea fundamental de algunos importantes ensayos sobre cine de Roman Jakobson y Jan Mukarovski. En el ensayo «El arte como hecho semiótico» (1934) y en el libro *Función estética* (1936), Mukarovski trazó una teoría semiótica de la autonomía estética, en virtud de la cual dos funciones distintas, la comunicativa y la estética (comparables, en líneas generales, con los lenguajes «práctico» y «poético» de los formalistas), coexisten dentro de un texto, donde la función estética sirve para aislar y «poner en primer plano» al objeto, «centrando la atención» sobre éste. Tras la llegada del sonido, Jakobson, en un ensayo titulado «¿Está el cine en declive?», sostuvo que 1) la presencia del sonido no altera el hecho de que el cine sigue transformando la «realidad» en signo, y 2) el uso del sonido ha evolucionado históricamente hasta convertirse en un sistema altamente convencional muy distante del sonido real (véase Eagle, 181, pág. 37).

El formalismo ruso y sus movimientos afines han dejado un enorme legado a la teoría del cine. La teoría cinematográfica posterior extrapoló a la teoría del cine formulaciones formalistas relativas a la especificidad literaria, especialmente cuando Christian Metz expandió y sintetizó las tesis de la lingüística saussuriana y de la poética formalista en *Langage et cinéma* (1971). Por su parte, David Bordwell y Kristin Thompson tomaron algunos aspectos de la teoría de la desfamiliarización de los formalistas y la teoría de las «normas» y los «esquemas» de los estructuralistas de Praga para elaborar su versión del «neoformalismo» como base de la «poética histórica» —el término «poética» remite no sólo a Aristóteles sino también a la *Poetika Kino* de los formalistas, así como al ensayo sobre el «cronotopo» de Bajtin—, especialmente en *La narración en el cine de ficción* (1985), de Bordwell, y en *Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis* (1988), de Thompson, y *Breading the Glass Armour* (1988), así como en su obra conjunta (y de uso muy extendido) *Film Art* (1996). Pero aunque los formalistas no hubiesen escrito sobre cine *per se*, sus conceptualizaciones habrían resultado igualmente influyentes. Bertolt Brecht politizó más tarde el concepto formalista de la «desfamiliarización», formándolo en *verfremdungseffekt* (tra-

ducido, según los casos, como «efecto de alienación» o «distanciamiento»), en virtud del cual la obra de arte revelaría simultáneamente sus propios procesos de producción junto con los de la sociedad. El proyecto estructuralista de «desnaturalización», la revelación del aspecto socialmente codificado de lo que antes se tomaba por «natural», fue anticipado por el proyecto formalista de *ostrenanie* o «extrañamiento», si bien los propios formalistas entendían dichos dispositivos de un modo puramente formal.

La distinción entre «historia» (*fabula*) —la supuesta secuencia de acontecimientos en su orden y narración «factuales»— y «trama» o «discurso» (*sjuzet*) —la historia tal y como se narra dentro de una estructura artística— también llegó a influir en la teoría y el análisis del cine, indirectamente a través de teóricos literarios como Gerard Genette y directamente en la obra (generalmente no semiótica) de David Bordwell y Kristin Thompson. El tema del «discurso interior», mientras tanto, permaneció en estado letárgico hasta los años setenta, cuando fue «redescubierto» por teóricos como Paul Willemen, Ronald Levaco y David Bordwell. Willemen, por ejemplo, sostuvo que el discurso interior no era sólo pertinente en el cine mudo, como había sugerido Shklovski, sino que en última instancia constituía una especie de sustrato inconsciente del sistema fílmico en general.

También resultó crucial en la posterior semiótica del cine la visión formalista del texto como campo de batalla entre elementos contrapuestos, sistemas dinámicos estructurados respecto a una «dominante». Aunque Tinianov fue el primero en elaborar el concepto, fue Jakobson quien lo desarrolló: en su fundamental ensayo de 1927 («La dominante») sostuvo que las obras artísticas están constituidas por una constelación de códigos en interacción gobernados por la «dominante», esto es, el proceso mediante el cual un elemento, por ejemplo el ritmo o la trama o el personaje, llega a regular el texto o sistema artístico. En tanto «componente que centra la obra de arte», la dominante consigue supeditar, determinar y transformar al resto de componentes de la obra.[1] En la formulación de Jakobson, este concepto no sólo se aplica a las obras poéticas en sí, sino también al canon poético e incluso al arte de una época determinada en su totalidad. En los años ochenta, Fredric Jameson adoptó el término cuando dijo que la posmodernidad era la «dominante cultural» de la era del capitalismo transnacional.

Otra corriente dentro del formalismo fue la que inauguró el trabajo de Vladimir Propp sobre narrativa en *Morfología del cuento* (1968). Propp examinó 115 cuentos tradicionales rusos con el fin de distinguir estructuras co-

1. Roman Jakobson, «The Dominant», en Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (comp.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Cambridge, MA, y Londres, MIT Press, 1971, págs. 105-110.

munes basadas en unidades mínimas de acción, denominadas «funciones», tales como «irse de casa». Propp llegó a distinguir un número relativamente reducido de 31 funciones de este tipo, opuestas a un número mucho más elevado de personas, objetos y acontecimientos (que se corresponden con el tradicional «motivo»). El legado que Propp dejó para la teoría del cine se evidencia, por ejemplo, en el análisis realizado por Peter Wollen de *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959) y en el análisis de Randal Johnson de *Macunaima* (Macunaima, 1969). Finalmente, las ideas formalistas sobre cine también fueron desarrolladas en los años setenta por los grupos de la «semiótica de la cultura» en Moscú y Tartu. En *Semiótica del cine* (1976), Juri Lotman, el miembro más activo de la escuela, reflexiona sobre el cine como lenguaje y como «sistema de modelado secundario», e intenta integrar el análisis cinematográfico en una teoría cultural a gran escala, evocando y reelaborando al mismo tiempo las tesis del formalismo.

Las vanguardias históricas

Las décadas de los años diez y veinte fueron el período de las «vanguardias históricas», el cenit del experimentalismo en las artes: impresionismo en Francia, constructivismo en la Unión Soviética, expresionismo en Alemania, futurismo en Italia, surrealismo en España y Francia, muralismo en México y modernismo en Brasil. La modernidad, de acuerdo con Perry Anderson, nació como campo de fuerza cultural bajo tres coordenadas: «1) el arte oficial de regímenes vinculados aún con las viejas aristocracias; 2) el impacto de las nuevas tecnologías de la segunda revolución industrial; y 3) la esperanza de la revolución social» (Anderson, 1984). La teoría cinematográfica de estos movimientos se expresó en manifiestos y ocasionales ensayos aparecidos en publicaciones como *Close-Up* y *Experimental Cinema*, y también en posteriores manifiestos fílmicos como *La edad de oro* (L'Age d'Or, 1930) y *Zéro de Conduite* (1933). Los filmes de la vanguardia se definían no sólo por su estética claramente reconocible, sino también por su modo de producción, generalmente artesanal, financiado de forma indepen-

diente, sin conexión con los estudios o la industria. Pese a todo, la vanguardia no era en absoluto monolítica. Ian Christie traza una útil distinción entre tres movimientos diferenciados: 1) los impresionistas (Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein y las primeras obras de Germaine Dulac), próximos a un cierto «cine de arte y ensayo» nacional; 2) los partidarios del «cine puro» (Fernand Léger, Dulac en una época posterior); y 3) los surrealistas (Christie, en Drummond y otros, 1979). En términos políticos, podemos distinguir entre una vanguardia elevada, preocupada por la forma autotélica, y una vanguardia «baja», carnavalizada, antiinstitucional y antigramática que atacaba el sistema artístico (véase Burger, 1984; Stam, 1989). Aunque la modernidad surgió en el seno del «arte elevado», como señalan Patrick Brantlinger y James Naremore (1991), también es deconstructiva respecto a ciertos valores del arte elevado. Así pues, Michael Newman postula la existencia de dos modernidades artísticas, una derivada de Kant, que pone su énfasis en la autonomía absoluta del arte, y otra que deriva de Hegel y pone el énfasis en la disolución del arte en la vida y la praxis.[1] En los avatares más irreverentes de la modernidad puede verse, asimismo, la renovación de una tradición carnavalesca que se remonta como mínimo a la Edad Media.

Los surrealistas, por su parte, incidieron en lo que para ellos eran afinidades profundas entre la imagen en movimiento y los procesos metafóricos de *écriture automatique*, en un movimiento definido por André Breton como «automatismo psíquico en estado puro, mediante el cual se pretende expresar... el verdadero funcionamiento del pensamiento». Esta conexión con la escritura automática llevó a Philippe Soupault, por ejemplo, a escribir «poemas cinematográficos». Pese a los orígenes eruditos de algunos de sus conceptos, los surrealistas también eran apasionados seguidores de las películas populares. Hasta las peores películas, como sugirió Ado Kyrou, podían ser «sublimes». Los surrealistas distinguían ocultas corrientes subversivas en el cine de artistas como Mack Sennett, Buster Keaton y Charlie Chaplin. Antonin Artaud celebró las energías anárquicas de los Hermanos Marx. Robert Desnos hablaba de la «locura» que presidía los guiones de Sennett, mientras que Louis Aragon desarrolló una «crítica sintética» cuyo objetivo era extraer significados intensos y libidinales de secuencias ordinarias. Para Aragon, incluso las películas policíacas americanas «hablan de la vida cotidiana y consiguen potenciar dramáticamente un simple billete de banco que atrae intensamente nuestra atención, una mesa sobre la cual reposa un revólver, una botella que en ocasiones se convierte en un arma, un pañuelo que revela un crimen» (citado en Hammond, 1978, pág. 29).

1. Michael Newman, «Postmodernism», en Lisa Spiganesi (comp.), *Postmodernism: ICA Documents*, Londres, Free Association Books, 1989.

Para los surrealistas, el cine tenía la capacidad trascendente de liberar lo convencionalmente reprimido, de mezclar lo conocido con lo desconocido, lo prosaico con lo onírico, lo cotidiano con lo maravilloso. Luis Buñuel y Robert Desnos adoptaron actitudes opuestas respecto al cine narrativo de Hollywood y respecto a la vanguardia impresionista de directores como L'Herbier y Epstein. Aunque ambos se mostraban entusiastas respecto al cine, expresaban su decepción ante estas dos tendencias por no explorar su potencial subversivo, optando en cambio por dramas amorosos burgueses y por lo que Buñuel dio en llamar «infección sentimental». A juicio de Buñuel, el cine convencional había desaprovechado, al optar por la lógica narrativa y el decoro burgués, su potencial de crear un arte insurrecto, convulsivo y anticanónico que visualizase la «escritura automática del mundo».[2] Los surrealistas emplearon técnicas específicas para distanciarse del hechizo del cine narrativo, bien fuese mediante el dispositivo, propuesto por Man Ray, de mirar a la pantalla a través de los dedos extendidos o mediante el hábito surrealista de llevar a cabo el acto espectatorial de forma interrumpida: los artistas visitaban una serie de películas en fragmentos de veinte minutos, haciendo un picnic mientras miraban a la pantalla. Técnicas cinematográficas como la superposición, el fundido y la cámara lenta resultaban idóneas no sólo para representar los sueños sino para imitar sus procedimientos de figuración. La interpretación distorsionada, desenfadadamente creativa y utópica que los surrealistas hicieron de los escritos de Freud, a su vez, lanzó la propuesta de un cine que no reprimiría sino que daría rienda suelta a las anárquicas energías liberadoras del Inconsciente.

Es de todos conocido que el «pope» del surrealismo, André Breton, se inspiró en parte en *La interpretación de los sueños* de Freud, aunque los distintos intentos de Breton de formar una alianza entre surrealismo y freudismo no condujeron a ninguna parte. Buñuel fue uno de los muchos surrealistas interesados por la relación entre el cine y otros estados de conciencia. Para Robert Desnos, el cine era el lugar anticipatorio de la «liberación poética» y de la «intoxicación», un espacio-tiempo mágico donde podía abolirse la distinción entre sueño y realidad. Fue el deseo de soñar lo que generó la «sed y el amor por el cine».[3] Hablando de «la maravilla del cine», Breton escribió que «desde el momento en que toma asiento hasta que se desliza en

2. Linda Williams ha argumentado que los escritos de los surrealistas en los años veinte se bifurcan en dos líneas de pensamiento, una línea «naive» representada por autores como Desnos, para quien el cine podía transcribir literalmente el contenido de los sueños, y una línea más sofisticada, la de Artaud por ejemplo, para quien el cine podía aproximarse constructivamente a las *formas* del deseo inconsciente. Véase Williams (1984).

3. Robert Desnos, «Le Rêve et le cinéma», *Paris-Journal*, 27 de abril de 1923, en Abel, 1988, pág. 283.

el interior de una ficción que evoluciona ante sus ojos, [el espectador] pasa por un punto crítico tan cautivador e imperceptible como el que une la vigilia y el sueño» (citado en Hammond, 1978, pág. 11). Ahondando en esta comparación, Jacques Brunius escribió:

> La disposición de las imágenes en la pantalla a lo largo del tiempo es absolutamente análoga a la que pueden establecer el pensamiento o el sueño. Ni el orden cronológico ni los valores relativos de duración son reales. Al contrario que el teatro, el cine, como el sueño, elige algunos gestos, los aplaza o los amplía, elimina otros gestos, viaja durante horas, siglos, kilómetros en breves segundos, acelera, reduce su marcha, se detiene, vuelve atrás. (*Ibíd.*)

Antonin Artaud, en un texto de 1927, fue aún más categórico. «Si el cine no expresa sueños o todo lo que, en la vida consciente, se asemeja a los sueños», afirmó, «entonces el cine no existe».[4] Estas analogías relativas a lo que después se denominaría «estado de sueño» fueron retomadas más tarde por teóricos como Hugo Mauerhofer, Suzanne Langer y Christian Metz. La obra de Jacques Lacan, de inflexión surrealista, continuó años más tarde la tradición del «Freud subversivo», una tradición que iba a tener notables repercusiones en la teoría cinematográfica. Artistas de vanguardia como Maya Deren, Alain Resnais, Stan Brakhage y Alejandro Jodorowski, al igual que críticos como Annette Michelson, P. Adams Sitney y Peter Wollen, iban a continuar en el futuro el diálogo intertextual con el surrealismo.

4. Antonin Artaud, «Sorcellerie et cinéma», citado en Virmaux y Virmaux, 1976, pág. 28.

El debate tras la llegada del sonoro

La llegada del cine sonoro inauguró un importante debate acerca de los méritos relativos del cine sonoro respecto al mudo. En los Estados Unidos, Gilbert Seldes denunció al cine sonoro como regresión a los modos teatrales (Seldes, 1928, pág. 706). En Francia Germaine Dulac, incluso antes de la llegada del sonoro, veía el cine como un arte necesariamente mudo.[1] Marcel L'Herbier y Leon Poirier también se mostraron hostiles al sonoro, mientras que otros, como Abel Gance, Jacques Feyder y Marcel Pagnol, lo aceptaron con cautela. «La película hablada», sostenía Pagnol, «es el arte de registrar, preservar y difundir el teatro» (Pagnol, 1933, pág. 8). Para Epstein, la *fonogenia* del sonoro podía complementar a la *fotogenia* de la imagen. Pero Artaud, en «La madurez prematura del cine» (1933), advertía que el sonoro podía llevar al cine a adoptar convenciones anticuadas, mientras que René

1. Véase «The Expressive Techniques of the Cinema» de Dulac, en Abel, 1988, vol. I, pág. 305.

Clair proclamaba que «el cine debe seguir siendo visual a toda costa».[2] En Rusia, Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin reivindicaban, en su manifiesto de 1928, un uso no sincrónico del sonido, advirtiendo que la inclusión de diálogos podía restablecer la hegemonía de métodos ya superados y propiciar un aluvión de «representaciones fotografiadas de carácter teatral» (Eisenstein, 1957, págs. 257-259). Temían que el sonido sincrónico destruyese la cultura del montaje y con ello la verdadera base de la autonomía del cine como forma artística. En Alemania, Rudolf Arnheim consagró en nombre de la especificidad plástica del cine al cine mudo como forma definitiva y paradigmática del séptimo arte. En una actitud que hoy día se consideraría contraria a toda intuición, Arnheim sostenía que el sonido desmerece la belleza visual. «Cuando el virtuoso del violín emite sonidos reales en una película», se lamentaba Arnheim, «la imagen visual se convierte de repente en algo tridimensional y tangible» (Arnheim, 1997, pág. 30). Para Arnheim, la introducción del cine sonoro abortó el progreso del arte cinematográfico al tentar a los directores a someterse a la «inartística» demanda de una «naturalidad» superficial (*ibíd.*, pág. 154). En última instancia, el debate entre mudo y sonoro estaba ligado a concepciones de una supuesta «esencia» del cine y a las implicaciones estéticas y narrativas de «realizar» esa esencia. (Fue la teoría semiótica de los sesenta la primera en sugerir que «esencia» y «especificidad» no son equiparables, que el cine puede tener ciertas dimensiones «específicamente cinematográficas» sin que tales rasgos dicten un único estilo y una única estética.)

En 1933 Arnheim publicó en alemán su libro *Film* (cuya versión revisada apareció en inglés con el título *Film as Art* en 1957). Arnheim compartía con Munsterberg la atracción por Kant y el interés por la psicología, si bien en este caso la psicología que le interesaba era la de la Gestalt. Los gestaltistas, con quienes estudió Arnheim, experimentaban en las áreas del «campo visual» y la «percepción del movimiento». Influidos por el pensamiento neokantiano, destacaron el papel activo del pensamiento en la configuración de la materia inerte en forma de experiencia significativa, un proceso perceptivo que el arte hiperboliza y pone en primer término. Los trabajos de Arnheim sobre cine se inscriben, pues, en un proyecto más amplio en el que las artes visuales ofrecen una suerte de campo de pruebas para el estudio de la percepción visual (la tesis doctoral de Arnheim presentada en 1928 tenía como tema la percepción).

Como señala Gertrud Koch, la teoría de la Gestalt era constructivista, al igual que la modernidad estética; considera que la relación entre el arte y el mundo de la percepción no es imitativa, sino que se basa en principios *es-*

2. René Clair, «Talkie versus Talkie», en Abel, 1988, vol. II, pág. 39.

tructurales compartidos por ambos.[3] La *materialtheorie* de Arnheim se centra en lo que para el autor son los rasgos esenciales del medio cinematográfico y los medios que permiten emplear dichos rasgos con fines artísticos. Según Arnheim, los juicios erróneos respecto al cine se producen «cuando se le aplican criterios teatrales, pictóricos o literarios» (Arnheim, 1997, pág. 14). Arnheim esboza, en primer lugar, los atributos del medio que lo diferencian de la percepción cotidiana y de la realidad: la reducción de la profundidad, la proyección de objetos sólidos sobre un solo plano de superficie, la ausencia de color, la falta de *continuum* espacio-temporal, la exclusión de todos los sentidos excepto el visual. Al destacar las carencias constitutivas del cine, Arnheim se propuso «refutar la afirmación según la cual el cine no es más que una débil reproducción mecánica de la vida real» (*ibíd.*, pág. 37). En el álgebra del «menos es más» postulada por Arnheim, las deficiencias aparentes engendran poder artístico; la falta de profundidad, por ejemplo, aportó un satisfactorio elemento de irrealidad al cine.

Para Arnheim, la visión en general y el hecho de contemplar una película en particular constituyen básicamente un fenómeno mental. Arnheim compartía con teóricos realistas posteriores como Kracauer la premisa de que el cine como arte reproductivo «representa la realidad en sí», aunque él empleaba esa premisa para formular la exigencia estética de que el cine debía ir *más allá* de la representación realista. En la *vía negativa* de Arnheim, los «defectos» en la mímesis del filme, su facilidad para la manipulación a través de efectos de iluminación, superposiciones, movimiento acelerado o ralentizado y montaje, lo convertían en algo más que un mero registro mecánico, capaz por lo tanto de expresividad artística. Al sobrepasar la reproducción mimética que el aparato mecánico posibilita, el cine se establece como arte autónomo.

El teórico del cine húngaro Bela Bálázs, por su parte, empezó a escribir sobre cine a principios de los años veinte con obras como *Der Sichtbare Mensch* (El hombre visible, 1924), continuó con *Der Geist des Films* (El espíritu del filme, 1930) y otros trabajos posteriormente reunidos en inglés y revisados en *Theory of the film* (Bálázs, 1972). Bálázs defendía el cine popular frente a los prejuicios del arte elevado. La película cinematográfica, sostenía, «es *el* arte popular de nuestro siglo» (*ibíd.*, pág. 17). Como Arnheim, Bálázs estaba interesado por la especificidad del cine como arte: «¿Cuándo y cómo empezó a convertirse la cinematografía en un arte específico e independiente cuyos métodos se distanciaban claramente de los del teatro y cuya forma y lenguaje diferían totalmente de éste? (Bálázs, 1933,

3. Gertrud Koch, «Rudolf Arnheim: the Materialist of Aesthetic Illusion», en *New German Critique*, nº 51, Otoño de 1990.

pág. 30). En *Teoría del cine* Bálázs respondía a esta pregunta sugiriendo que era el montaje, es decir, la capacidad del cine para variar la distancia y el ángulo con respecto a la acción escenificada, lo que diferenciaba al cine del teatro. El cine descartaba los principios formales básicos del escenario teatral —integridad del espacio, posición fija del espectador y ángulo fijo de visión— en favor de una distancia variable entre el espectador y la escena, una división de ésta en planos y los cambios de ángulo, perspectiva y centro de atención dentro de una misma escena. A diferencia de Arnheim, que definía la especificidad fílmica por las limitaciones inherentes al medio, Bálázs destacó la intervención artística del montaje como síntesis de fragmentos creadores de un todo orgánico. Como Arnheim, Bálázs deseaba que el cine socavase el naturalismo superficial de la imagen fílmica, pero a diferencia de Munsterberg no consideraba al cine como un «fenómeno mental» sino como un instrumento para generar una nueva comprensión del mundo real. El cine podía democratizar el acto de mirar. Como los teóricos «eufóricos», Bálázs glorificaba al cine por su capacidad de crear extrañamiento en nuestra percepción del mundo: «Sólo a través de métodos insólitos e inesperados producidos por disposiciones sorprendentes pueden los objetos cotidianos de siempre —invisibles, por tanto— golpear nuestros ojos con impresiones nuevas» (Bálázs, 1972, pág. 93).

Bálázs fue el poeta del primer plano cinematográfico, no como detalle naturalista sino como mecanismo que irradia «una tierna actitud humana en la contemplación de las cosas ocultas, una delicadeza solícita, una sutil concentración en la intimidad de la vida en miniatura, una cálida sensibilidad» (*ibíd.*, pág. 56). El primer plano «nos muestra nuestra sombra en la pared, con la que hemos vivido toda una vida y que apenas conocemos» (*ibíd.*, pág. 55). El primer plano revela el «juego polifónico de los rasgos», el impacto de las emociones cambiantes sobre un rostro:

> No podemos utilizar lágrimas de glicerina en un primer plano. Lo que causa una impresión profunda no es una gruesa lágrima aceitosa deslizándose por el rostro. Lo conmovedor es ver cómo se va empañando la mirada, la humedad congregándose en la juntura de los párpados: esa humedad que es apenas una lágrima. Nos conmueve porque no puede fingirse. (Bálázs, 1972, pág. 77.)

La «microfisonomía» del primer plano era una ventana abierta al alma; el aparato cinematográfico, un reflejo del aparato psíquico.[4]

4. Véase Gertrud Koch, «Bela Bálázs: The Physiognomy of Things», *New German Critique*, nº 40, invierno 1987.

Bálázs también se anticipó a la teoría posterior al hablar de la «identificación» como clave de la «absoluta novedad artística» del cine:

> Miramos el balcón de Julieta con los ojos de Romeo y a Romeo con los ojos de Julieta. Nuestro ojo, y con él nuestra conciencia, se identifican con los personajes de la película, miramos al mundo a través de sus ojos y carecemos de ángulo de visión propio. (Bálázs, 1972, pág. 48.)

Anticipándose a posteriores teorías sobre la «mirada» y el dispositivo cinematográfico, así como a las teorías de identificación e implicación, Bálázs sostenía que este tipo de identificación era característica del cine. También habló de la «fisonomía» como revelación. Tras siglos de cultura basada en la palabra, afirmaba, el cine estaba abriendo el camino para una nueva cultura del «hombre visible». Podía incluso abrir el camino hacia un ser humano más tolerante, internacional, contribuyendo a reducir las «diferencias entre las distintas razas y naciones, con lo que se convertiría en uno de los pioneros más útiles en el desarrollo de una humanidad universal e internacional» (citado en Xavier, 1983, pág. 83).

Él mismo cineasta en activo, Bálázs era sensible a los procedimientos concretos del cine: de ahí algunos títulos de capítulos como «cambio de emplazamiento de la cámara», «trucos ópticos, imágenes compuestas, dibujos animados» y «el guión». Aunque en un principio se lamentaba de que el cine sonoro hubiese afectado a la expresividad de la interpretación cinematográfica, luego se convirtió en un sagaz analista del sonido en el cine, formulando sugestivos comentarios sobre la dramaturgia del sonido, las posibilidades dramáticas del silencio y la «intimidad del sonido» que nos hace percibir sonidos que normalmente quedan sofocados por el omnipresente bullicio de la vida cotidiana (Bálázs, 1972, pág. 210). También señala que los críticos contrarios al sonoro nunca ponen objeciones al sonido *per se* en el cine —en los *gags* sonoros de Chaplin, por ejemplo— sino al diálogo como verdadero enemigo a combatir (*ibíd.*, pág. 221).

Siegfried Kracauer también empezó a escribir en esta época. Como columnista del *Frankfurter Zeitung* escribió sobre temas como el «Culto a la distracción» y «Las pequeñas vendedoras van al cine». Kracauer estaba interesado por el potencial simultáneo de alienación y liberación de los medios de comunicación de masas. Para él, la tarea del cine era contemplar sin pestañear el malestar social, promover una especie de pesimismo activista, mostrar que no vivimos en el mejor de los mundos posibles, provocar, por lo tanto, la duda sobre la ideología panglosiana del sistema reinante. «Si [el cine] tuviese que mostrar las cosas como son realmente en nuestro tiempo», escribió Kracauer en 1931, «los espectadores se violentarían y empezarían a

dudar sobre la legitimidad de nuestra estructura social actual» (Kracauer, 1995, pág. 24). Ya en la década de los veinte, Kracauer exaltó la capacidad del cine para captar las superficies mecanizadas de la vida moderna. Se interesaba por lo que podríamos denominar profundidad de lo superficial, las microcatástrofes y epifanías cotidianas que constituyen la experiencia humana. El cine, en este sentido, podía ayudar a que los espectadores «leyesen» las superficies fenoménicas de la vida contemporánea. Las películas también expresaban las «ensoñaciones de la sociedad», revelando sus mecanismos secretos y sus deseos reprimidos. En su ensayo de 1928 titulado «Las pequeñas vendedoras van al cine», Kracauer hablaba de la función ideológica de las películas —aquí proyectada únicamente en las espectadoras— de un modo que anticipaba a Adorno y Horkheimer, aunque para Kracauer la «distracción» de los espectáculos populares podía constituir en ciertos aspectos una fuerza positiva, una forma subjuntiva de escapar a la taylorización y la uniformidad. (En páginas posteriores de este libro volveremos a Kracauer.)

Finalmente, debe mencionarse el trabajo realizado por la publicación cinematográfica *Close Up*, que desde 1927 a 1933 discutió gran variedad de temas de teoría cinematográfica. Como señala Anne Friedberg, fue allí donde las representantes de la modernidad literaria femenina —H.D., Dorothy Richardson, Gertrude Stein, Marianne Moore— empezaron a escribir sobre cine (véase Donald y otros, 1998, pág. 7). Y, no menos importante, la publicación abrió un profundo debate en torno a la raza y el racismo, que culminó en un número especial sobre «El negro y el cine» en agosto de 1929, que incluía colaboraciones de críticos blancos y negros y una carta de Walter White, secretario adjunto de la NAACP[5]. Anticipándose a las críticas de la «imagen positiva» que iban a producirse muchos años después, Kenneth Macpherson advirtió que el «hombre blanco siempre va a representar al negro como a él le gusta verle, por muy benevolentemente que sea. De hecho, la benevolencia es en sí el peligro» (Donald y otros, 1998, pág. 33). Como si quisiera ilustrar sus propias advertencias acerca de las proyecciones blancas, Macpherson habla en tonos primitivistas de la «delgadez grácil y selvática» de Stepin Fetchit. Al mismo tiempo, Macpherson reivindicaba un «cine socialista negro confederado», mientras que Robert Herring pedía películas «realizadas por y para» negros. Harry Potamkin realiza un seguimiento en «The Aframerican Cinema» de los papeles de los negros en el cine (Bert Williams, Farina) en el contexto de un estudio comparativo de la representación de los negros en las artes gráficas, el teatro y el cine. Finalmente, un ensayo de Geraldyn Dismond, identificada como «conocida es-

5. National Association for the Advancement of Colored People. [N. del T.]

critora negra americana», pone el énfasis en los vínculos recíprocos de la representación de blancos y negros, afirmando que «no se puede obtener una representación fiel de la vida americana sin la presencia de los negros» (*ibíd.*, pág. 73). Dismond señala que, aun habiendo entrado en el cine por «la puerta de servicio», «los negros han alcanzado algunas de las mejores interpretaciones en los escenarios teatrales y en las pantallas americanas» (*ibíd.*, pág. 74). Tocando una amplia serie de temas, el ensayo aborda cuestiones de «primitivismo», de asignación estereotipada de papeles a los negros como sirvientes cómicos así como temas de auto-representación, adoptando actitudes que en ocasiones anticipan los estudios multiculturales sobre cine de los años ochenta y noventa.

La escuela de Francfort

Si los surrealistas habían expresado tanto sus esperanzas como su decepción respecto al cine, otros autores de izquierda y de derecha enaltecieron y criticaron al cine por distintos motivos. La crítica solía confluir en una intensa y antidemocrática forma de antiamericanismo. Herbert Jhering advirtió en 1926 que el cine americano era más peligroso que el militarismo prusiano, puesto que «incita a millones de personas a participar del gusto americano; se las iguala, se las uniformiza».[1] Uno de los motivos recurrentes era la idea de que el cine convertía a su público en un colectivo bovino y pasivo. Para el escritor conservador francés Georges Duhamel, el cine era el matadero de la cultura, y las salas de cine eran «fauces gargantuélicas» en las que peregrinos hipnotizados, hacinados en largas colas, entraban «como ovejas al matadero». Como reacción ante las adaptaciones

1. Citado en Anton Kaes, «The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)», *New German Critique*.

fílmicas, que a su juicio eran una profanación de la literatura, Duhamel escribió:

> Y nadie gritó ¡asesinato!... Todas esas obras que desde nuestra juventud hemos recitado, temblorosos, con nuestros corazones más que con nuestros labios, todas esas sublimes canciones que en la edad de los entusiasmos apasionados eran el pan nuestro de cada día, nuestro estudio y nuestra gloria... han sido descuartizadas, despedazadas y mutiladas. (Duhamel, 1931, pág. 30.)

Los defensores de la cultura de masas eran responsables de «haber permitido que el cine se convirtiese en el más poderoso instrumento de conformismo moral, estético y político» (*ibíd.*, pág. 64). Mientras teóricos del cine como Arnheim intentaban decidir exactamente qué clase de arte era el cine, Duhamel negaba que el cine fuese en absoluto un arte: «El cine me ha distraído y emocionado en ocasiones, pero nunca me ha incitado a ser mejor de lo que soy. No es un arte. No es arte» (*ibíd.*, pág. 37). Desde una óptica conscientemente elitista, Duhamel ridiculizaba al cine por ser «un pasatiempo para esclavos, una diversión para analfabetos, para pobres criaturas aturdidas por el trabajo y la ansiedad... un espectáculo que no requiere esfuerzo alguno, que no conlleva ninguna secuencia de ideas... que no promueve esperanzas, si no es la ridiculez de convertirse un día en «estrella» en Los Ángeles» (*ibíd.*, pág. 34).

El crítico cultural Walter Benjamin adoptó una perspectiva contraria. En las últimas páginas de su ensayo «La obra de arte en la era de la reproducción técnica» (publicado por vez primera en Francia en 1936), Benjamin sostenía, al contrario de Duhamel, que el nuevo medio tenía una repercusión epistemológica progresista. Para Benjamin, el capitalismo había plantado las semillas de su propia destrucción al crear las condiciones que posibilitarían su abolición. Formas de comunicación de masas como la fotografía y el cine aportaron nuevos paradigmas artísticos que reflejaban nuevas fuerzas históricas; no podían juzgarse con viejos parámetros. Anticipándose a los «15 minutos de fama» de Andy Warhol, Benjamin sostuvo que en la era de la reproducción técnica todo ser humano tiene el derecho inalienable de ser filmado. Y, más importante aún, el cine había enriquecido el campo de la percepción humana y profundizado en la conciencia crítica de la realidad. Para Benjamin, lo que hacía único al cine era, paradójicamente, el hecho de no ser único, el que sus producciones fuesen accesibles de forma múltiple más allá de las fronteras del espacio y del tiempo, en una situación en la que su disponibilidad lo convertía en el arte más social y colectivo de todos. La reproducción técnica del cine inauguraba una ruptura estética e histórica de alcance mundial: destruía el «aura», el luminoso valor de culto de la presen-

cia de un objeto de arte supuestamente único, lejano e inaccesible. La modernidad del cine revela que el aura artística es producto de una nostalgia ilusoria o de una dominación explotadora. De este modo, la atención crítica abandona el culto al objeto artístico y se centra en el diálogo entre la obra y el espectador. Del mismo modo que Dada había convertido al arte respetable en objeto de escándalo, perturbando así la contemplación pasiva de la belleza artística, el cine había expulsado a su público de la complacencia, obligándole a participar de forma activa y crítica.

Benjamin tomó la tan desacreditada «distracción» del espectador de cine e hizo de ella una ventaja cognitiva. Distracción no equivale a pasividad; es, más bien, una expresión liberadora de la conciencia colectiva, un signo de que el espectador no está «cautivo en la oscuridad». A través del montaje, el cine administra efectos de choque que rompen con las condiciones contemplativas del consumo de arte burgués. Gracias a la reproducción mecánica, la interpretación de los actores en el cine pierde también la presencia literal del intérprete que caracterizaba al teatro, disminuyendo así el aura del individuo. (Metz afirmaría más adelante que es precisamente la falta de presencia real del actor lo que induce a los espectadores a conferir al «significante imaginario» sus propias proyecciones, haciendo de la imagen un elemento mucho más carismático.) Para Benjamin, el cine ejemplificaba y configuraba una especie de percepción transformada, idónea para una nueva era de evolución social y tecnológica. La crítica del cine efectuada por Duhamel era, para Benjamin, un mero ejemplo del «viejo lamento según el cual las masas buscan distracción mientras que el arte requiere la concentración del espectador» (Benjamin, 1968, pág. 241). En contraposición al ensimismamiento solitario que la lectura de una novela provoca, ser espectador de cine implica un acto necesariamente social y potencialmente interactivo y crítico.[2] El cine podía, en consecuencia, transformar e inyectar energía en las masas a efectos de un cambio revolucionario. La estética politizada del cine de conciencia social y del cine formalmente experimental ofrecía una posible respuesta al fascismo como «estetización de la política».

El pensamiento de Benjamin refleja, por una parte, una tendencia perenne, evidenciada más tarde por las utópicas tesis de McLuhan respecto a la «aldea global» y por las confusas proclamas de los ciberteóricos contem-

2. Noël Carroll señala que el énfasis que Benjamin pone en la «distracción» por una parte y en el «shock» por la otra «parecen apuntar en direcciones opuestas» (relajación en el interés y concentración), pero también admite que Benjamin podía estar pensando que estas actitudes mentales tuviesen lugar «de manera secuencial». Véase Carroll (1998). Como Adorno, pero en lenguaje analítico, Carroll sostiene que las radicales afirmaciones de Benjamin respecto al cine son excesivamente optimistas y tecnológicamente deterministas.

poráneos, a confiar excesivamente en las posibilidades políticas y estéticas de los nuevos medios y tecnologías. Y, efectivamente, la publicación de «La obra de arte en la era de la reproducción técnica» abrió una viva polémica sobre el papel social del cine y los medios de comunicación. En una serie de respuestas epistolares a los ensayos de Benjamin, el crítico y teórico de la escuela de Francfort Theodor Adorno atacó a Benjamin por su utopismo tecnológico que fetichizaba la técnica e ignoraba la alienación social del funcionamiento de dicha técnica en la realidad. Adorno se mostró escéptico ante las afirmaciones de Benjamin sobre las posibilidades emancipadoras de los nuevos medios de comunicación y las nuevas formas culturales. Para Adorno, la celebración que Benjamin hacía del cine como vehículo para la conciencia revolucionaria idealizaba ingenuamente a la clase trabajadora y a sus aspiraciones supuestamente revolucionarias. Adorno estaba preocupado por los efectos de lo que los teóricos de Francfort denominaban «industria de la cultura», dotada de gran potencial de alienación y mercantilización. Resulta irónico que, tratándose de un hombre de izquierdas, Adorno expresara el mismo desdén por el pasivo público popular que un escritor de extrema derecha como Duhamel, reformulado esta vez en lenguaje marxista. En *Minima Moralia* parece que Adorno se haga eco de Duhamel al afirmar que «cualquier visita al cine me deja, pese a mi actitud vigilante, más estúpido o peor que antes» (Adorno, 1978, pág. 75). Representante del ala más pesimista de la escuela de Francfort, Adorno depositaba su fe no en lo que consideraba distracciones populares de carácter circense sino en lo que después daría en llamarse arte de «modernidad elevada» (*high modernist art*) de un Arnold Schoenberg o un James Joyce, un arte que escenificaba las disonancias de la vida moderna. Al mismo tiempo, Adorno era consciente de que incluso ese arte elevado de la modernidad erudita permanecía cautivo de procesos capitalistas, aunque fuesen de un nivel más «elevado» y sublimado: el patrocinio, la exhibición museística, el subsidio estatal y las fortunas independientes. El arte elevado podía ser «difícil» precisamente porque no tenía que venderse directamente en un mercado abierto. Sin embargo, el arte elevado tenía la capacidad de dramatizar a través de la forma la realidad social de la alienación. Lo que Adorno pasó por alto es que el arte popular, el jazz por ejemplo, también puede ser difícil, discontinuo, complejo, cuestionador.

La modernidad artística llegó a su cenit en los años veinte. Pero si los veinte fueron una orgía de experimentalismo teórico, los treinta fueron la resaca tras la fiesta, mientras el nazismo, el fascismo y el estalinismo (y, de un modo muy distinto, el sistema de estudios de Hollywood) empezaron a clausurar las insurrecciones de las nuevas estéticas y movimientos artísticos. Así pues, los treinta estuvieron marcados por una gran ansiedad respecto a los

efectos sociales de los medios de comunicación de masas. Tanto Benjamin como Adorno estaban vinculados al Instituto de Investigación Social de Francfort, fundado en 1923 y que pasó a tener su sede en Nueva York en los años treinta, después de que Hitler llegase al poder, para finalmente volver a Alemania a principios de los cincuenta. La escuela de Francfort, que incluía también a Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Erich Fromm, Herbert Marcuse, y (en su periferia) Siegfried Kracauer, se convirtió en centro clave de reflexión institucional, inaugurando estudios críticos sobre la comunicación de masas. La escuela de Francfort se vio configurada por grandes acontecimientos históricos como la derrota de los movimientos obreros de izquierdas en Europa Occidental tras la Primera Guerra Mundial, la degeneración de la revolución rusa en el estalinismo y el surgimiento del nazismo. Uno de los núcleos de interés de la escuela era explicar por qué no se había producido la revolución vaticinada por Marx. A la *vía positiva* de Benjamin le contrapusieron una *vía negativa* creada por ellos, una fe en el poder de la negación crítica. La escuela de Francfort estudió el cine como sinécdoque, como emblema de la cultura de masas capitalista, desplegando un enfoque polifacético y dialéctico que prestaba atención simultáneamente a cuestiones de economía política, estética y recepción. Con el apoyo de conceptos marxistas tales como la mercantilización, cosificación y alienación acuñaron el término «industria de la cultura» para evocar el aparato industrial que generaba la cultura popular y ejercía el papel de mediador de ésta, así como los imperativos de mercado subyacentes a dicha cultura. Eligieron el término «industria» en vez de «cultura de masas» para no dar la impresión de que la cultura surge espontáneamente de las masas (véase Kellner en Miller y Stam, 1999).

En «La industria de la cultura: la Ilustración como engaño de las masas», publicado en 1944 como parte de *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer elaboraron su crítica de la cultura de masas. La crítica se inscribía en una crítica a gran escala de la Ilustración, cuyas promesas igualitarias de liberación nunca habían llegado a cumplirse. Aunque la racionalidad científica había liberado al mundo de las formas de autoridad tradicionales, había facilitado a su vez nuevas formas opresivas de dominación, como la que ejemplifica el Holocausto de alta tecnología diseñado por los nazis. Pero Adorno y Horkheimer se mostraban igualmente críticos respecto a las sociedades capitalistas liberales, cuyas cinematografías generaban espectadores como consumidores. En contraposición a quienes consideraban que los medios de comunicación «daban al público lo que éste quería», Adorno y Horkheimer veían en el consumo de masas la consecuencia de una industria que dictaba y canalizaba el deseo público. El cine, como «*mésalliance* de la novela y la fotografía» creaba una homogeneidad ficticia con reminis-

cencias del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Las películas comerciales no eran sino mercancías producidas en masa mediante técnicas de cadena de montaje industrial, productos que aplastaban a un público pasivo y automatizado. El núcleo de las preocupaciones de Adorno y Horkheimer era la legitimación ideológica: ¿de qué modo integra el sistema al individuo en su programa y sus valores y cuál es el papel de los medios de comunicación en este proceso? Dicho en sus propias palabras, «las masas objeto de engaño están cautivadas hoy día por el mito del éxito, más aún que quienes han obtenido el éxito. De manera inquebrantable, insisten en esa ideología que las esclaviza». La industria de la cultura, sumida en el mundo de la mercantilización y el valor de cambio, enajena, narcotiza, zombifica y objetualiza lo que sintomáticamente ha dado en llamarse su público «diana». Por el contrario, un arte difícil y moderno alimenta, especialmente para Adorno, las capacidades críticas del público, necesarias para una sociedad verdaderamente democrática. Resulta interesante comprobar que Adorno y Horkheimer comparten con Brecht la crítica de un arte «alienante», pero a diferencia de Brecht no aplauden formas populares como el boxeo, el vodevil, el circo y el *slapstick,* si bien hicieron una excepción con Chaplin. Al mismo tiempo, su condena no carecía de matices. Adorno y Horkheimer mostraron cierta simpatía por el cine mudo indisciplinado, anárquico y pretaylorizado, antes de que «se racionalizase». (La aportación más importante de Adorno a la teoría cinematográfica *per se* fue el libro —co-escrito con Hanns Eisler en 1947— *Componer para el cine*, que distingue posibilidades progresistas en técnicas como la disyunción sonido-imagen, que van en contra de la tradición de la *Gesamtkunstwerk*.)

Para Adorno y Horkheimer, el surgimiento de la industria cultural significaba la muerte del arte como espacio de negatividad corrosiva. Sus denuncias de la industria de la cultura, e indirectamente de su público, fueron tildadas posteriormente de simplistas y de postular una visión del público como «adictos culturales» y «teleadictos». Asimismo, ese arte «difícil» de la modernidad que ellos ensalzaban se ha visto criticado por su elitismo. Noël Carroll afirma que la idea de «arte desinteresado» tiene sus orígenes en una lectura errónea de Kant que acaba derivando en una estética de «deliberada ausencia de propósitos», enraizada en una mala interpretación de «La analítica de lo bello», capítulo de la obra kantiana *Crítica del juicio* (Carroll, 1998, págs. 89-109). La teoría cinematográfica y la teoría cultural siguen estando en gran medida bajo la influencia de estos debates. Los debates Adorno-Benjamin y la consiguiente oscilación entre actitudes melancólicas y eufóricas respecto al papel social de los medios de comunicación resurgieron en plenitud a finales de los años sesenta y durante los años setenta y ochenta. La afirmación de Adorno y Horkheimer según la cual «resulta imposible

distinguir entre la vida real y las películas» anticipa claramente la «sociedad del espectáculo» de Debord, la concepción de Borstin de los «seudoacontecimientos» y las proclamas de Baudrillard sobre el «simulacrum». Podría argumentarse, asimismo, que las propuestas de un «contracine» y en favor de un cine de producción y no consumista formuladas en los años setenta están en deuda con la demanda de Adorno de un arte «difícil». Otro aspecto influyente de la «teoría crítica», definida en sentido amplio, fue el intento llevado a cabo por figuras como Wilhelm Reich, Erich Fromm y Herbert Marcuse de crear una síntesis del marxismo y el psicoanálisis. Al fin y al cabo, la Alemania prehitleriana fue el país donde el psicoanálisis había sido más poderoso y Francfort también fue la sede del Frankfurter Psychoanalytisches Institut. Se consideraba que tanto el freudismo como el marxismo eran dos formas revolucionarias de pensamiento liberador; una tenía como objetivo transformar al sujeto, la otra transformar a la sociedad mediante la lucha colectiva. Este proyecto sería abordado de manera distinta y con vocabulario saussuriano-lacaniano por parte de los althusserianos y por la teoría feminista en las décadas de los años sesenta y setenta, así como por Slavoj Žižek en los noventa.

La teoría también iba a retomar más tarde los debates de los años treinta sobre el «realismo» que enfrentaban a Bertolt Brecht (y Walter Benjamin) con el teórico marxista Georg Lukács. Para Lukács, la literatura realista describe la totalidad social mediante personajes «típicos». Lukács tomó las novelas de Balzac y Stendhal como modelo de un realismo dialéctico; Brecht, en cambio, apostaba por un teatro realista en cuanto a intenciones —su objetivo era exponer la «red causal» de la sociedad— pero reflexivo en un sentido moderno por lo que respecta a sus formas. Seguir aferrado a las formas anquilosadas de la novela realista del siglo XIX constituía, para Brecht, una nostalgia formalista que no tenía en cuenta los cambios en las circunstancias históricas. Esa fórmula artística había perdido, para Brecht, su potencial político; los cambios de época requerían cambios en los modos de representación. Preocupado por la afición que los nazis demostraban por los espectáculos irresistibles que explotaban emociones viscerales y unidireccionales, Brecht pedía un «teatro de interrupciones» que fomentase una distancia crítica a través de la desmitificación sistemática de las relaciones sociales dominantes. Walter Benjamin (1968) tomó el teatro épico de Brecht como modelo que mostraba cómo podían transformarse las formas y los instrumentos de producción artística en una dirección socialista. El teatro épico, sostenía, «produce una conciencia viva y productiva por el hecho de ser teatro» (Benjamin, 1973, pág. 4). Mediante interrupciones, citas y efectos de *tableau*, el teatro épico supera el antiguo arte ilusionista, antitécnico y aurático. Benjamin comparaba, de forma algo equívoca, el teatro épico con el cine:

El teatro épico se desarrolla con interrupciones, de un modo comparable a los fotogramas a lo largo de la superficie de una película cinematográfica. Su forma básica es la del impacto enérgico entre las distintas situaciones, de muy diverso carácter, de la obra. Las canciones, los intertítulos, las convenciones gestuales diferencian las escenas. El resultado es que tienden a producirse intervalos que destruyen la ilusión. Dichos intervalos paralizan la capacidad de empatía en los espectadores (*Ibíd.*, pág. 21.)

Aunque podamos cuestionarnos la analogía de Benjamin (puesto que los fotogramas de una película, a diferencia de las escenas del teatro épico, se suceden en una *aparente* continuidad) y aunque dudemos de que la empatía *per se* sea *necesariamente* reaccionaria, tales ideas iban a tener enormes repercusiones en la práctica y la teoría cinematográfica de las siguientes décadas.

La escuela de Francfort tuvo gran repercusión en las subsiguientes teorías de la industria de la cultura, en las teorías de la recepción y en las teorías del *high modernism* y la vanguardia. La influencia de Walter Benjamin no sólo se cifra en el ensayo sobre «la era de la reproducción técnica» sino también en sus ideas sobre el «autor como productor» y en la necesidad de subversión artística y social, en la idea de que el arte revolucionario debe serlo, en primer lugar, en términos formales, *como arte*. Su predisposición a acoger nuevas formas de arte de comunicación masiva sentó las bases de lo que daría en llamarse «estudios culturales». Su rechazo de los ideales clásicos de belleza en favor de una estética del fragmento y la ruina preparó el camino para la «antiestética» posmoderna. Las ideas de Benjamin sobre alegoría y *trauerspiel*, por su parte, tuvieron repercusión en teóricos de la alegoría nacional como Fredric Jameson e Ismael Xavier. La escuela de Francfort tuvo, en general, repercusiones a largo plazo a través de pensadores como Hans Magnus Enzensberger, Alexander Kluge, John Berger, Miriam Hansen, Douglas Kellner, Rosewitta Muehler, Roberto Schwarz, Fredric Jameson, Anton Kaes, Gertrud Koch, Thomas Levin, Patrice Petro y Thomas Elsaesser, entre otros muchos, quienes años más tarde emplearon y reformularon las teorías planteadas por aquélla.

La fenomenología del realismo

Aparte de los debates en el seno del marxismo (como el de Brecht y Lukács sobre el «realismo» y el de Benjamin y Adorno sobre el potencial progresista de los medios de comunicación de masas), las décadas posteriores a la llegada del cine sonoro estuvieron dominadas por discusiones acerca de la «esencia del cine» y, en concreto, por las tensiones entre los teóricos «formativos», quienes consideraban que la especificidad artística del cine consistía en sus diferencias radicales respecto a la realidad, y los «realistas», para quienes la especificidad artística del filme (y su *raison d'être* social) era la representación fiel de la vida cotidiana. Ya hemos visto que una corriente de la teoría cinematográfica estaba dominada por teóricos «formativos» como Rudolf Arnheim *(El cine como arte)* y Bela Bálázs (*Teoría del cine*), quienes insistían en las diferencias del cine no sólo respecto a la realidad sino también respecto a otras artes como el teatro y la novela. Si algunos teóricos, como Arnheim y Bálázs, apostaban por un cine intervencionista que esgrimiese sus diferencias respecto a «lo real»,

otros teóricos posteriores, en parte bajo el impacto del neorrealismo italiano, favorecieron un cine mimético y realista, un cine de revelación. Evidentemente, la estética realista existía ya antes del cine, y sus raíces se remontan a las historias éticas de la Biblia y a la fascinación de los griegos por el detalle de la superficie, y de ahí al «espejo frente a la naturaleza» de Hamlet y a ese «miroir que se promène le long la rue» de Stendhal y la novela realista.

En los años cuarenta, sin embargo, el realismo se convierte en una cuestión apremiante. En cierto sentido, el realismo del cine de la posguerra emergió del humo y las ruinas de las ciudades europeas; el desencadenante inmediato del renovado interés por lo mimético fue el desastre de la Segunda Guerra Mundial. Los estudios de la teoría cinematográfica con frecuencia dejan de señalar la contribución esencial de los teóricos italianos, entre los que se incluyen teóricos-cineastas, en los debates sobre realismo cinematográfico. Durante la posguerra, Italia se convirtió en centro neurálgico no sólo de la creación de películas sino de la producción teórica sobre cine, a través de publicaciones como *Bianco e Nero, Cinema, La Revista del Cinema Italiano, Cinema Nuovo* y *Filmcritica*, y de prestigiosas series de publicaciones como la «Biblioteca Cinematografica». En su filme *Histoires du Cinéma*, Godard sugiere que hubo una lógica histórica tras este Renacimiento cinematográfico. Como país que formalmente pertenecía a las potencias del Eje, pero que también había sufrido las consecuencias de las acciones del Eje, Italia había perdido su identidad nacional y, en consecuencia, tuvo que reconstruirla con ayuda del cine. Con *Roma ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945), Italia recuperó el derecho a mirarse a sí misma en el espejo; de ahí la extraordinaria cosecha del cine italiano. La guerra y la liberación, según afirma el cineasta-teórico Cesare Zavattini, habían enseñado a los cineastas a descubrir el valor de lo real. En contra de quienes, como los formalistas, veían en el arte una convención ineludible cuya esencia difería de la vida, Zavattini reclamaba la aniquilación de la distancia entre arte y vida. La clave no era inventar historias que se asemejasen a la realidad, sino más bien convertir la realidad en una historia. El objetivo era un cine sin mediación aparente, en el que los hechos dictasen la forma y los acontecimientos parecieran contarse a sí mismos. (Metz, basándose en las categorías de Benveniste, denominaría más tarde a esta forma de contar «histoire», en contraposición a «discours».) Zavattini también reclamaba una democratización del cine, tanto respecto a sus protagonistas como en lo relativo a qué tipo de acontecimientos *merecían* ser contados. Zavattini consideraba que nada era demasiado banal para el cine. El cine posibilitaba, en efecto, que la gente normal pudiese saber acerca de las vidas de otros, no en nombre del voyeurismo sino de la solidaridad.

Guido Aristarco, por su parte, tanto en sus ensayos críticos como en su *Storia delle Teoriche del Film*, replicaba a Zavattini afirmando que el realismo entendido como registro de la vida diaria no era nunca simple ni carecía de problemas. Inspirándose en la obra del teórico marxista húngaro Georg Lukács y en la del marxista italiano Antonio Gramsci, Aristarco defendía un «realismo crítico» que revelase las causas dinámicas del cambio social mediante situaciones y figuras ejemplares. (Para una excelente visión general de la teoría neorrealista, véase Casetti, 1999.) Inspirándose en parte en los logros antifascistas del neorrealismo italiano, teóricos como André Bazin y Siegfried Kracauer hicieron del realismo supuestamente intrínseco de la cámara la piedra angular de una estética democrática e igualitaria. Para estos teóricos, el medio mecánico de reproducción fotográfica aseguraba la objetividad esencial del cine. Nos encontramos aquí con una estrategia en todo opuesta a la de Arnheim. Para Arnheim, los defectos del cine (la falta de una tercera dimensión, por ejemplo) eran un trampolín para alcanzar la excelencia artística. Pero lo que para Arnheim debía ser trascendido —la reproducción mecánica del cine de las apariencias fenoménicas— era para Bazin y Kracauer la clave absoluta del poder del cine. Como señaló Bazin en «Ontología de la imagen fotográfica» (1945), «la naturaleza objetiva de la fotografía le confiere una cualidad de credibilidad ausente de cualquier otra forma de creación de imágenes» (Bazin, 1967, págs. 13-14). Por primera vez, en palabras de Bazin, «se captura una imagen del mundo de manera automática, sin la intervención creativa del hombre» (*ibíd.*, pág. 13). Para Bazin, el hecho de que el fotógrafo, a diferencia del pintor o del poeta, no pudiese trabajar en ausencia del modelo garantizaba el vínculo ontológico entre la representación cinematográfica y lo que representa. Dado que los procesos fotoquímicos comportan un enlace concreto entre el análogo fotográfico y su referente, se suponía que la carismática indexicalidad de la fotografía hacía posible un testimonio irrefutable de «las cosas como son». Es esta misma «impersonalidad» la que para Bazin hace que el cine sea comparable al proceso de embalsamamiento y «momificación». El cine actualiza el deseo, profundamente arraigado, de sustituir el mundo por su doble. El cine combina la mímesis de la fotografía estática con la reproducción del Tiempo: «La imagen de las cosas es, de la misma manera, la imagen de la duración de éstas, modificadas, momificadas por así decirlo» (*ibíd.*, pág. 15). En una formulación abiertamente verista luego criticada por los semiólogos del cine, Bazin llegó a afirmar que «la imagen fotográfica es el objeto en sí mismo, el objeto liberado de las condiciones de espacio y tiempo que lo rigen» (*ibíd.*, pág. 14).

Con frecuencia, la dicotomía realista / formativo —Lumière vs. Méliès, mímesis vs. discurso— ha sido radicalizada en exceso, ocultando lo que am-

bas corrientes tienen en común.[1] Ambas se basaban en una noción esencialista del cine —el cine es intrínsecamente apto para ciertas cosas y no para otras— y ambas eran normativas y exclusivistas: consideraban que el cine debía seguir un determinado camino. Tanto la corriente formalista como la realista contaban con su propia teleología «progresista» de la técnica. Para Arnheim, la llegada del sonoro hizo descarrilar, como si de un tren se tratase, la progresión normal del arte cinematográfico hacia un cine conscientemente artificial, mientras que para Bazin el «Viejo Testamento» del mudo (fórmula reveladora del sustrato religioso-providencial del pensamiento del autor) preparó el camino para la realización del cine en el «Nuevo Testamento» del sonoro. Aunque Bazin elogió la «dialéctica narrativa» de estilos opuestos en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940), el contrapunto estilístico —eso que Bajtin denominaba «relativización mutua» de estilos— no se consideraba en general como una opción viable.

Para Bazin, la valorización del realismo tenía una dimensión ontológica, aparítica, histórica y estética. En términos aparíticos, el realismo era la realización en el medio de lo que Bazin (1967) denominó «mito del cine total». Este mito inspiró a los inventores del medio: «En sus imaginaciones vieron en el cine una representación total y completa de la realidad; vieron de inmediato la reconstrucción de una ilusión perfecta del mundo exterior con sonido, color y relieve» (*ibíd.*, pág. 20). Por ello, el cine mudo en blanco y negro dio paso al cine sonoro y en color, en una inexorable progresión tecnológica hacia un realismo cada vez más convincente. (Podemos detectar en Bazin una interesante tensión entre la megalomanía mimética del deseo de un simulacro total de la vida y la sencillez, la contenida modestia de sus preferencias estilísticas.) En 1963 Charles Barr amplió el mito baziniano para incluir el desarrollo del cine panorámico, y la frase «cine total» resuena obviamente en posteriores innovaciones como el 3-D, el IMAX, el sonido Dolby y la realidad virtual. (En una cronología inversa, el vínculo que en 1970 trazaba Jean-Louis Baudry entre el cine y la alegoría platónica de la caverna tiene indudablemente al «mito del cine total» de Bazin como trasfondo dialogante.)

Bazin también hizo una relectura de la historia y la estética del cine. En su ensayo «La evolución del lenguaje cinematográfico», postuló una suerte de progreso triunfal del realismo en el cine, que parece una versión abreviada de la idea planteada por Auerbach en *Mímesis* de una literatura occidental dotada de una verosimilitud cada vez mayor. Bazin distinguió entre los cineastas que ponen su fe en la «imagen» y los que ponen su fe en la

1. Véase Thomas Elsaesser, «Cinema: The Irresponsible Signifier or "The Gamble with History": Film Theory or Cinema Theory», *New German Critique*.

«realidad». Los cineastas de la «imagen», especialmente los expresionistas alemanes y los cineastas soviéticos del montaje, diseccionaban la integridad del *continuum* espacio-temporal del mundo, seccionándolo en fragmentos. Los directores «realistas», por su parte, empleaban la duración del plano secuencia en conjunción con una puesta en escena en profundidad para crear la sensación de planos múltiples de una realidad en relieve. Esta tradición postulada por Bazin se iniciaba con los Lumière, proseguía con Flaherty y Murnau, se veía reforzada por Welles y Wyler y llegaba a cumplirse de manera prácticamente teleológica en el neorrealismo italiano. En concreto, Bazin valoró las tramas descarnadas y relativamente carentes de acontecimientos de las primeras películas neorrealistas, las vacilantes motivaciones de sus personajes y la lentitud y el espesor de los ritmos cotidianos. Distinguía entre un naturalismo plano como el de Zola, que busca la verosimilitud superficial, y un realismo profundo que ahonda en las raíces de lo real. Para Bazin, el realismo no tenía tanto que ver con la adecuación mimética literal entre representación fílmica y «el mundo de ahí afuera» como con la honestidad testimonial de la puesta en escena. Deleuze recupera ciertos aspectos de la teleología histórica de Bazin en su obra de los ochenta, especialmente en cuanto al neorrealismo como ruptura crucial.

Para Bazin, las nuevas actitudes respecto al montaje y la puesta en escena, especialmente el uso de planos-secuencia y de la profundidad de campo, permitían al cineasta respetar la integridad espacio-temporal del mundo profílmico. Tales avances posibilitaron una representación mimética más profunda, ligada en el pensamiento de Bazin a una noción espiritual de «revelación»; se trata, pues, de una teoría de resonancias teológicas de la presencia de lo divino en todas las cosas. En efecto, el lenguaje crítico de Bazin —presencia real, revelación, fe en la imagen— con frecuencia posee connotaciones religiosas. El cine se convierte en sacramento, en altar donde tiene lugar una suerte de sustanciación. Al mismo tiempo, esta concepción profunda estaba ligada, para Bazin, a una noción política de democratización de la percepción fílmica, dado que el espectador gozaba de libertad para explorar los múltiples planos del campo de la imagen a la búsqueda de su significado. Aunque Bazin habló en favor del «cine impuro» que combina teatro y cine, en general la estilística baziniana dejaba poco margen para la mezcla autoconsciente de estilos; Bazin tendía, en efecto, a pasar por alto la mezcla de planos-secuencia y montaje, de expresionismo y realismo, propia de algunos de sus directores favoritos como Orson Welles. Como señala Peter Wollen, técnicas privilegiadas por Bazin como el plano-secuencia literal (una secuencia rodada en un solo plano) también podían cumplir funciones diametralmente opuestas a las defendidas por Bazin; la *des*-realización y la reflexividad, por ejemplo.[2] Con todo, Bazin no fue nunca ese «cándido realis-

ta» tantas veces caricaturizado como tal; tenía plena conciencia del artificio necesario para construir una imagen realista. La automatización propia del dispositivo cinematográfico es condición necesaria pero no suficiente para el realismo. Bazin es, por tanto, formalista en ciertos aspectos, por cuanto su interés radica menos en el «contenido» específico que en el estilo de la puesta en escena. Tampoco puede reducírsele al rango de mero teórico del realismo; sus ideas sobre los géneros, la autoría y el «cine clásico» tuvieron una enorme repercusión.

Como Bazin, Siegfried Kracauer también se interesaba por el realismo, aunque tampoco se le puede confinar en la categoría de «realista cándido». Thomas Levin señala que a Kracauer se le suele presentar como antítesis de Benjamin, cuando en realidad ambos tienen mucho en común. Resulta irónico, sin duda, que los teóricos del cine de los años setenta utilizasen repetidamente, en su furor antiverista, a Kracauer como cabeza de turco, cuando en numerosos aspectos sus ideas estaban en consonancia con las de ellos. *The Mass Ornament,* de Kracauer, consagrado al análisis de tópicos del momento como los mapas urbanos, los vestíbulos de hoteles y el aburrimiento, constituye un claro preludio de las *Mitologías* de Barthes. La confusión se debe, en parte, a que las obras de Kracauer de los años veinte y treinta —especialmente los análisis luego recogidos en *The Mass Ornament* — tardaron varias décadas en darse a conocer al público (1977 en alemán, 1995 en inglés).

El tema de fondo de los análisis de Kracauer es el interés por las potencialidades democráticas y antidemocráticas de los medios de comunicación de masas. En *De Caligari a Hitler* (1947), estudio del cine alemán desde 1919 a 1933, Kracauer demostraba cómo la artificialidad del cine de Weimar reflejaba «realmente» «las tendencias psicológicas profundas» y la locura institucionalizada de la vida alemana. Las películas reflejan la psique nacional porque 1) no son producciones individuales sino colectivas y 2) están dirigidas y movilizan a una masa de público, no mediante temas o discursos explícitos sino a través de lo implícito, lo inconsciente, lo escondido, los deseos impronunciados. Desde el punto de vista «figural» de Kracauer, el cine de Weimar anunció la caligaresca demencia nazi. Kracauer detecta ba una especie de teleología mórbida en obras maestras del expresionismo como *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1921) y *M, el vampiro de Düsseldorf* (M-Eine Stadt einen Mörder, 1931), un movimiento hacia el nazismo evidenciado en las tendencias autoritarias de los propios filmes. En este sentido, Kracauer explora otro tipo de mímesis social: la historicidad de la forma como transposición de situaciones sociales.

2. Peter Wollen, «Introduction to *Citizen Kane*», *Film Reader*, nº 1, 1975.

Estéticamente, este cine representaba el «triunfo total de lo ornamental sobre lo humano. La autoridad absoluta se afirma a sí misma disponiendo a los dominados en bellos diseños» (Kracauer, 1947, pág. 93; el análisis de Kracauer permitió indirectamente a Susan Sontag en «Fascinating Fascism» equiparar la estética de *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl, con la de los musicales de Busby Berkeley). El conjunto de las tesis de Kracauer, aun cuando éstas no resulten siempre convincentes y adolezcan de un cierto *post hoc ergo propter hoc*, tiene el mérito de llevar la cuestión del realismo a otro plano: la consideración de que las películas representan alegóricamente no la historia literal sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional.

En buena medida, la visión de Kracauer como factótum del realismo se basa en su obra magna *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960), que sentó los cimientos de lo que él denominaba «estética materialista». Kracauer hablaba del medio cinematográfico haciendo hincapié en su «preferencia declarada por la naturaleza en estado puro» y su «vocación natural por el realismo». Para Kracauer, el cine estaba dotado en exclusiva con la capacidad de registrar lo que él denominaba, indistintamente, «realidad material», «realidad visible», «naturaleza física» o, simplemente, «naturaleza». A veces parece que Kracauer esté planteando una jerarquía casi platónica de realidades, que van de «una especie de realidad» («sort of real») a lo «realmente real» («really real»), con la «realidad natural» («natural reality») en la cúspide. Aunque todo lo existente es hipotéticamente filmable, algunos temas son *inherentemente* cinematográficos. En una suerte de ecologismo romántico, parece que Kracauer pretende mantener «virginal» e «intacta» a la naturaleza. Un escéptico, sin embargo, podría preguntar por qué una película rodada a partir de una representación teatral o un plano de una pantalla de ordenador son menos «reales» que el plano de un bosque. Como siempre, las reivindicaciones ontológicas implícitas en la palabra «real» desembocan en aporías y callejones sin salida. Escribiendo tras la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, Kracauer conocía perfectamente el potencial distópico y hitleriano de los medios de comunicación de masas. Mantuvo, sin embargo, su fe en el cine como expresión artística de una modernidad democratizadora, acosada pero aún no vencida por la barbarie y la catástrofe. El valor que Kracauer otorgaba al cine tenía su origen, ante todo, en la capacidad de éste para registrar lo cotidiano, lo contingente y lo azaroso, el mundo en su incesante devenir. En palabras de Miriam Hansen:

> El énfasis de Kracauer en la base fotográfica del filme no reposa en la iconicidad del signo fotográfico, como mínimo no en el sentido estricto de semejanza o analogía literal con un objeto idéntico a sí mismo. Tampoco con-

cibe el vínculo indexical, fotoquímico, que une imagen y referente, en términos positivistas como algo que asegure la «verdad» analógica de la representación. Se trata, más bien, de que esa misma indexicalidad que permite a la película fotográfica registrar y representar el mundo también deja inscritos en la imagen momentos de temporalidad y contingencia.[3]

Aunque a veces parezca que Kracauer confunde estética con ontología, en última instancia no defendía un estilo único como el neorrealismo. El *slapstick* anarquista de un Mack Sennett podía, para Kracauer, poner críticamente de relieve los calculados abusos de la razón instrumental. (En este sentido, Kracauer prefigura el fervor deconstruccionista radical con que los franceses acogieron años más tarde los filmes de Jerry Lewis.)

Para Kracauer, el cine escenifica la cita con lo contingente, con el flujo impredecible y abierto de la experiencia cotidiana. No en vano Kracauer cita al otro gran teórico del realismo democrático, Erich Auerbach, quien habla de la novela moderna y su registro del «momento azaroso, independiente hasta cierto punto de los órdenes controvertidos e inestables a cuyo alrededor luchan y se desesperan los hombres; un momento que permanece intacto, como la vida diaria».[4] Quizá como rechazo visceral de las certezas autoritarias y las jerarquías monumentalistas de la estética fascista, Kracauer pone el énfasis, como Auerbach, en esa «ocupación ordinaria del vivir». La vocación del cineasta, desde este punto de vista, sería iniciar al espectador en el conocimiento apasionado de la existencia cotidiana y en el amor crítico por ésta. En términos generales, la obra de Kracauer anticipa el lugar destacado que en las ideas de Metz ocuparía la analogía entre cine y ensueño diurno, así como las obras de Jameson sobre la alegoría nacional y el «inconsciente político» y la concepción de la cultura como «*continuum* discursivo», propia de los *cultural studies*.

Los teóricos de la época también mostraron su interés por el viejo tema de la especificidad cinematográfica, y de si esa especificidad era de carácter técnico, estilístico o temático, o bien una combinación de los tres. Bazin formuló la pregunta en su título *¿Qué es el cine?* y la respondió basando la esencia del cine en la indexicalidad carismática de la fotografía, su vínculo existencial con el referente profílmico. De manera similar, Kracauer consideraba que el cine tenía sus raíces en la fotografía y el registro que ésta hacía del flujo indeterminado y azaroso de la vida cotidiana. La teoría cinematográfica en los cincuenta y los sesenta también revisó la eterna cuestión de la relación del cine con el resto de las artes. Los teóricos discutían, en con-

3. Véase la introducción de Hansen a Kracauer, 1997, pág. xxv.
4. *Ibíd.*, pág. 304.

creto, sobre *qué* artes o medios de comunicación debían ser considerados aliados o precedentes. ¿Debía el cine alejarse del teatro o adoptarlo, considerarse análogo a la pintura o negar toda relación con ella? La teoría cinematográfica se ve acosada, sobre todo, por ese prestigioso antepasado, la literatura. El título de un famoso ensayo de Bazin rezaba «Por un cine impuro: en defensa de la adaptación». Otros estaban interesados no tanto en la adaptación como en el hecho de que los cineastas debían proceder *como* novelistas, idea implícita en la metáfora de Alexandre Astruc de la «*caméra-stylo*». Maurice Schérer (el futuro Eric Rohmer) escribió en una ocasión: «El cine debería reconocer la estrecha dependencia que mantiene no con la pintura o la música sino con las artes de las que siempre ha intentado distanciarse», la literatura y el teatro (Clerc, 1993, pág. 48). El cine, en suma, no debía renunciar al derecho de tomar prestados elementos de otras artes o inspirarse en éstas.

En la Francia de posguerra, la teoría cinematográfica iba de la mano de las novedades en la fenomenología filosófica, el movimiento predominante en la época. Siguiendo a Husserl, los filósofos volvieron a «las cosas en sí» y su relación con la conciencia personificada e intencional. El principal fenomenólogo, Merleau-Ponty, detectó una especie de «conjunción» no sólo entre el medio cinematográfico y la generación de posguerra sino también entre el cine y la filosofía. «Las películas», argumentó, «están especialmente capacitadas para manifestar la unión de la mente y el cuerpo, la mente y el mundo y la expresión del uno en el otro... El filósofo y el cineasta comparten una cierta forma de ser, una cierta visión del mundo propia de una generación.»[5] Anticipándose a Deleuze, Merleau-Ponty veía al cine y a la filosofía como formas afines de trabajo intelectual. En «El cine y la nueva psicología», basado en una conferencia de 1945, Merleau-Ponty discutió los parámetros fenomenológicos del cine como «*gestalt* temporal» cuyo palpable realismo era aún más exacto que el del mundo real. Un filme no se piensa, señaló Merleau-Ponty, «se percibe». Merleau-Ponty sugirió que la aplicación de una amalgama de psicología de la Gestalt y fenomenología existencial al cine nos proporcionaría una base psicológica para las estructuras básicas de la experiencia cinematográfica como experiencia mediada de ser-en-el-mundo. Algunos teóricos elaboraron en los siguientes años una fenomenología como la de Merleau-Ponty: Henri Agel en *Le Cinéma et le Sacré* (1961), Amadée Ayfre en *Conversion aux images* (1964), Albert Laffay en *Logique du cinéma* (1964), Jean-Pierre Meunier en *Les Structures de l'experience filmique* (1969), Jean Mitry en su *Estética y psicología del cine* en dos volúmenes (1963-1965) y, mucho más tarde, Dudley Andrew en

5. Maurice Merleau-Ponty, «The Film and the New Psychology», págs. 58-59.

«The Neglected Tradition of Phenomenology in Film» (1978) y *Las principales teorías cinematográficas* (1976) y Alan Casebier en *Film and Psychology* (1991). En *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992), Vivian Sobchack empleó el método de interpretación fenomenológica de Merleau-Ponty para sugerir que «la experiencia cinematográfica no sólo *representa* y refleja la experiencia perceptiva directa y previa del cineasta *mediante* los modos y las estructuras de la experiencia perceptiva directa y reflexiva, sino que también *presenta* la experiencia directa y reflexiva de una existencia perceptiva y expresiva *como* el filme» (Sobchack, 1992, pág. 9).

Simultáneamente a la obra de Merleau-Ponty, un movimiento francés de origen académico denominado filmología dio pie a la creación de un instituto de investigación (Association pour la Recherche Filmologique), una publicación internacional (*La Revue internationale de filmologie*) y un texto colectivo (*L'Univers filmique*). El volumen inaugural del movimiento fue *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (1946), de Gilbert Cohen-Seat. Inspirados en parte por la fenomenología, los «filmólogos» pretendían organizar distintas disciplinas académicas —sociología, psicología, estética, lingüística, psicofisiología— en torno al proyecto de una teoría del cine exhaustiva y científica. En su Primer Congreso Internacional, los filmólogos definieron cinco categorías de interés: 1) investigación psicológica y experimental; 2) investigación en el desarrollo de un empirismo cinematográfico; 3) investigación estética, sociológica y de filosofía general; 4) investigación comparativa sobre el cine como medio de expresión; y 5) investigación normativa, esto es, la aplicación de estudios sobre el hecho fílmico a los problemas de la enseñanza, la psicología médica, etc. (Lowry, 1985, pág. 50). En los años siguientes, Henri Agel escribió sobre las «Equivalencias cinematográficas de la composición y el lenguaje literario», Anne Souriau escribió sobre «Funciones fílmicas del vestuario y el decorado» y Edgar Morin y Georges Friedman escribieron acerca de la «Sociología del cine». En su artículo «Filmologie et esthétique comparée», Souriau sostiene, de forma un tanto problemática, que existen cuatro propiedades estructurales de la novela —el tiempo, el *tempo*, el espacio y el ángulo de aproximación— que dificultan su «traducción» al lenguaje cinematográfico.

El grupo de la filmología emprendió un estudio sistemático de todos los aspectos del cine, desde la «situación cinematográfica» (sala, pantalla y espectador) hasta los rituales sociales que envuelven al cine, así como la fenomenología e incluso la fisiología del espectador. Los filmólogos elaboraron una serie de conceptos —«situación cinematográfica» (Cohen-Seat), «diégesis» (Étienne Souriau), «mecanismos cognitivos» (René y Bianka Zazzo)— que fueron posteriormente recuperados (y reformulados) por la se-

miótica de Metz y, mucho más tarde, por la teoría cognitiva. Encontramos, por ejemplo, en la propuesta de Souriau (*La Correspondance des arts*, 1947) de realizar un estudio comparativo de las especificidades de las distintas artes, una de las fuentes del intento metziano de clasificar y diferenciar a los medios sobre la base de su «especificidad»; del mismo modo, los trabajos de Romano sobre el «carácter de realidad» que provoca el filme anticipan los trabajos de Metz sobre «la impresión de realidad». La investigación que la filmología llevó a cabo de temas tales como la percepción del movimiento, la impresión de profundidad, el papel de la memoria inmediata y diferida, las reacciones motoras, las proyecciones empáticas y la fisiología del espectador prefiguran, asimismo, muchas de las preocupaciones de la teoría cognitiva de los años ochenta.

El culto al *auteur*

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, la llamada *teoría del autor*[1] pasó a presidir la crítica y la teoría cinematográfica. Haciéndose eco del aforismo sartriano que resume el existencialismo —«la existencia precede a la esencia»—, Bazin afirmaba que «la existencia *del cine* precede a su esencia». Como señala James Naremore, el vocabulario de Bazin es de índole sartriana, proclive al uso de términos como «libertad», «destino» y «autenticidad» (Naremore, 1998, pág. 25). Los ensayos de Bazin «Ontología de la imagen fotográfica» y «El mito del cine total» coincidían en líneas generales con el ensayo de Sartre titulado «Existencialismo y humanismo».

1. El texto original emplea indistintamente *auteurism* o *auteur theory* para designar la tendencia crítica que respalda al llamado «cine de autor». Hemos optado por traducirlo, en general, como «teoría del autor» en lugar del más tradicional «cine de autor», dado que lo que aquí se describe no es sólo una tendencia de los cineastas sino una perspectiva específica de pensamiento crítico cinematográfico. [*N. del T.*]

Sartre y Bazin comparten un principio fundamental: «el papel primordial de la actividad del sujeto filosófico, premisa de toda fenomenología» (Rosen, 1990, pág. 8). La teoría del autor también era producto de una constelación cultural que incluía revistas cinematográficas, cineclubes, la filmoteca francesa y festivales de cine, y se vio estimulada por la proyección de películas americanas en Francia, nuevamente disponibles tras la Liberación.

El novelista y cineasta Alexandre Astruc preparó el camino para la teoría del autor con su ensayo de 1948 «El nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra-stylo*», en el que sostenía que el cine se estaba convirtiendo en un nuevo medio de expresión análogo a la pintura o la novela. Para Astruc, el cineasta debía ser capaz de decir «Yo» al igual que el novelista o el poeta.[2] La fórmula de la *caméra-stylo* («cámara-pluma») privilegiaba el *acto* de dirigir películas; el director ya no era un mero servidor de un texto preexistente (novela, guión) sino un artista creativo por derecho propio. François Truffaut también desempeñó un importante papel con sus estratégicas agresiones al cine francés de prestigio. En su famoso manifiesto-ensayo, «Una cierta tendencia del cine francés», publicado en 1954 en *Cahiers du cinéma*, Truffaut desacreditaba la tradición de *qualité* que convertía a los clásicos de la literatura francesa en películas predecibles, ostentosas y correctas, de estilo totalmente formulario. Truffaut denominaba a este cine arcaico, de modo bastante edípico, *cinéma de papa* (en 1962 los defensores del Nuevo Cine Alemán también hablaron, en Oberhausen, del «cine de papá»). Truffaut desdeñaba esta tradición de *qualité* afirmando que se trataba de un cine de guionistas acartonado y académico; alababa, en cambio, la vitalidad del cine americano inconformista y popular de Nicholas Ray, Robert Aldrich y Orson Welles. Para Truffaut, la tradición de la *qualité* convertía la creación de películas en la mera traducción de un guión preexistente, cuando en realidad debía ser la aventura de una *mise-en-scène* creativa y libre de restricciones. Truffaut dispara: aunque el cine francés se precia de ser «antiburgués», en realidad está hecho «por el burgués para el burgués»; es la obra de *littérateurs* que menosprecian e infravaloran al cine. Debe tenerse muy en cuenta el grado de provocación contenido en la intervención de Truffaut, especialmente en su apoyo al cine americano en una época de «compromiso» sartriano y de dominio de la izquierda en la cultura francesa, un momento en que los Estados Unidos, para los intelectuales franceses, evocaban el maccartismo y la guerra fría, y «Hollywood» era sinónimo de

2. El ensayo de Astruc fue publicado por primera vez en *Écran Français*, nº 144, 1948, y se incluye en Peter Graham (comp.), *The New Wave*, Londres, Secker and Warburg, 1969, págs. 17-23.

una poderosa máquina de sueños que había aniquilado a grandes talentos como von Stroheim y Murnau.

Para Truffaut, el nuevo cine se asemejaría a la persona que lo hiciese, no tanto a través del contenido autobiográfico como merced a su estilo, que impregna el filme con la personalidad de su director. La teoría del autor sostenía que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible, incluso en el marco de los estudios de Hollywood. Es decir, que el verdadero talento siempre «sale a la luz» sin importar las circunstancias. *Cahiers* reivindicaba las películas americanas de Lang en contra del prejuicio según el cual su obra entró en decadencia en Hollywood. En el caso de Hitchcock, *Cahiers* no sólo apoyó sus películas americanas sino que dos de sus miembros, Eric Rohmer y Claude Chabrol, afirmaron en su libro sobre Hitchcock que éste era un genio de la técnica y un metafísico profundo cuyo trabajo giraba en torno a un implícito sustrato católico de «transferencia de culpa», de carácter crístico. Andrew Sarris escribió que «si aceptamos el principio de continuidad en la obra de un director incluso en el marco de Hollywood, las películas ya no tendrán el mismo aspecto» (Sarris, 1973, pág. 37).

Desde la publicación de su primer número en 1951, *Cahiers du cinéma* se convirtió en órgano clave para la propagación de la teoría del autor. Para los críticos de *Cahiers*, el director era el responsable último de la estética y la puesta en escena del filme. *Cahiers* inició una nueva política de entrevistas a sus directores predilectos: entre 1954 y 1957, Renoir, Buñuel, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Ophuls, Minnelli, Welles, (Nicholas) Ray y Visconti fueron objeto de entrevista en las páginas de la publicación. En un artículo de 1957, «La Politique des auteurs», Bazin resumía la tendencia como «la elección, en la creación artística, del factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente». Los críticos de esta tendencia distinguían entre *metteurs-en-scène*, es decir, quienes se adscribían a las convenciones dominantes y a los guiones que se les confiaban, y los autores que empleaban la *mise-en-scène* como parte de su expresión personal.

Aunque la teoría del autor se puso de moda en los años cincuenta, la idea estaba ya inscrita en la tradición en numerosos aspectos. La eterna caracterización del cine como «séptimo arte» otorgaba implícitamente a los artistas cinematográficos el mismo estatus que a los escritores o pintores. En 1921, el cineasta Jean Epstein, en «Le Cinéma et les lettres modernes», aplicaba el término *auteur* a los cineastas; en otro ámbito, directores como Griffith y Eisenstein habían comparado sus propias técnicas cinematográficas con los dispositivos literarios de novelistas como Flaubert y Dickens. Ya en los años treinta, Rudolf Arnheim lamentaba la «exaltación» del director (Arn-

heim, 1997, pág. 65). En la Francia de posguerra, sin embargo, la metáfora de la autoría pasó a ser un concepto estructurador clave de la crítica y la teoría del cine. Dicho en términos sartrianos, el autor cinematográfico se esfuerza por alcanzar la «autenticidad» bajo la «mirada» castradora del sistema de estudios.

Al otro lado del Atlántico, las publicaciones americanas sobre cine de finales de los años cuarenta habían anticipado la discusión sobre la autoría al debatir la respectiva importancia de los distintos miembros del equipo que realiza las películas. Lester Cole reivindicaba al guionista, Joseph Mankiewicz al guionista-director y Stanley Shofield comparaba el arte colectivo de hacer películas con la construcción colectiva de una catedral. Todas estas discusiones respondían a un intento de reivindicar orígenes artísticos para el medio y estaban promovidas por el deseo de demostrar que el cine podía trascender su forma de producción artesanal e industrial y constituir una visión singular, una firma. Se detecta, asimismo, un romántico impulso afín a la teoría del autor en los escritos de vanguardistas americanos como Maya Deren y Stan Brajage. La primera habla, en un ensayo de 1960, del «extraordinario abanico expresivo» del cine, de las afinidades que le unen no sólo a la danza, el teatro y la música, sino también a la poesía, ya que «puede incluir en su banda sonora abstracciones exclusivas del lenguaje». Brajage, en un ensayo de 1963, proyecta al artista no tanto como autor sino como visionario, como creador de un mundo sin palabras «que resplandece con infinita variedad de movimientos y con innumerables gradaciones de color». Para Brajage, el cine es una aventura de la percepción, donde el director puede desplegar técnicas transgresoras —sobreexposición, filtros naturales improvisados, escupir sobre la lente del objetivo— para provocar una visión transperspectivística del mundo.

Durante la posguerra, el discurso cinematográfico, como el literario, empezó a girar en torno a una constelación de conceptos como *écriture* y textualidad. Esta metáfora grafológica presidió el período, desde la «*caméra-stylo*» de Astruc a la posterior discusión de Metz sobre «cine y *écriture*» en *Langage et cinéma* (1971). Los directores de la Nouvelle Vague francesa mostraron especial predilección por la metáfora de la escritura, cosa que no debe sorprendernos teniendo en cuenta que muchos de ellos empezaron su carrera como críticos cinematográficos para quienes artículos y filmes eran simplemente dos formas posibles de expresión. «Siempre estamos solos», escribió Godard (1958) un tanto melodramáticamente, «ya sea en el estudio o frente a la página en blanco». Cuando iba a empezar a dirigir *La Pointe Courte* (1956), Agnès Varda dijo que iba a «hacer una película exactamente como se escribe un libro» (citado en Philippe, 1983, pág. 17). Las películas de los directores de la Nouvelle Vague «encarnaban» esta teoría de

la escritura. No es casual, por ejemplo, que la primera película de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes* (Les Quatre Cents Coups, 1959), abunde en referencias a la escritura: el plano inicial de los alumnos escribiendo, la imitación de Antoine de la caligrafía de su madre, su robo de una máquina de escribir, su *pastiche* de Balzac que despierta acusaciones de plagio. Todos estos ejemplos apuntan a la metáfora subyacente a la visión que Truffaut tiene del arte de hacer películas. Al mismo tiempo, la Nouvelle Vague se mostró profundamente ambivalente respecto a la literatura, que tan pronto era un modelo a imitar como, en la forma de guiones literarios y adaptaciones convencionales, el enemigo del cual abjurar.

Producto de la conjunción de la cinefilia (*celluphagie*) y de una veta romántica del existencialismo, la teoría del autor debe considerarse en parte una réplica ante a) los desaires elitistas de ciertos intelectuales literarios respecto al cine; b) el prejuicio iconofóbico respecto al cine como «medio visual»; c) el debate sobre la cultura de masas que veía al cine como agente de alienación política; y d) el tradicional antiamericanismo de la élite literaria francesa. La teoría del autor fue, en cierto sentido, un palimpsesto de influencias que combinaba las concepciones expresivas románticas del artista, las modernas nociones formalistas de discontinuidad y fragmentación estilística, y un interés «protomoderno» por las artes y los géneros «inferiores». Lo verdaderamente escandaloso de la teoría del autor no era tanto que prestigiase al director como equivalente del autor literario, sino más bien *a quién* adjudicaba este prestigio. Cineastas como Eisenstein, Renoir y Welles habían sido considerados autores desde siempre porque gozaron del control artístico sobre sus propias producciones. La novedad de la teoría del autor fue sugerir que directores de estudio como Hawks y Minnelli también eran autores. El cine americano, que siempre había sido ese «otro» diacrítico del que la crítica cinematográfica francesa se distanciaba para definirse a sí misma (del mismo modo que la supuesta «vulgaridad» de la cultura americana fue durante años el contrapunto diacrítico de la identidad nacional francesa), pasó a convertirse, sorprendentemente, en el modelo de un nuevo cine francés.

Nacida en una atmósfera de violentas polémicas, «la Politique des Auteurs» debe traducirse literalmente, como «política de los autores» y no como «teoría». En Francia, la teoría del autor formaba parte de una estrategia que pretendía facilitar un nuevo modo de hacer películas. Esta tendencia fue simultáneamente la inspiración y el instrumento estratégico de los cineastas de la Nouvelle Vague, quienes la emplearon para abrirse camino en el panorama de un cine francés conservador y jerárquico (que, de paso, dinamitaron), donde los aspirantes a directores debían esperar toda una vida para hacer una película. Directores-críticos como Truffaut y Godard atacaron al

sistema establecido, a sus rígidas jerarquías de producción, a su preferencia por el rodaje en estudio y a sus convencionales procedimientos narrativos. También reivindicaron los derechos del director frente al productor. *El desprecio* (Le mépris, 1963), de Godard, que enfrenta a Fritz Lang, autor humano, cultivado y políglota, y a Prokosch, productor vulgar y casi analfabeto, resume esta «liberación del director» propugnada por la teoría del autor. Paradójicamente, pues, una teoría que tenía sus raíces ideológicas en un expresionismo romántico pre-moderno ayudó a sentar las bases de un cine resueltamente moderno en sus aspiraciones y estética, ejemplificado por hitos históricos como *Hiroshima Mon Amour* (Hiroshima Mon Amour, 1959) y *Al final de la escapada* (À Bout de souffle, 1959).

En sus encarnaciones más extremas, la teoría del autor puede considerarse una forma antropomórfica de «amor» al cine. Ese amor que en otros tiempos los *fans* habían prodigado a las estrellas o que los formalistas prodigaron a los mecanismos artísticos, los defensores del cine de autor lo prodigaron a los hombres —en su mayoría eran hombres— que encarnaban su idea del cine. El cine renació como religión secular; el «aura» volvía a estar plenamente vigente gracias al culto al autor. Entretanto, Bazin se distanciaba de los iracundos excesos de los jóvenes turcos. Con su presciencia habitual, en 1957 se mostró admonitorio respecto a todo «culto a la personalidad» estético que erigiese a los directores preferidos en maestros infalibles. Bazin también señaló la necesidad de complementar la teoría del autor con otras perspectivas (tecnológica, histórica, sociológica). Las grandes películas, afirmó, surgen de la intersección fortuita del talento y del momento histórico. En ocasiones, un director mediocre —Bazin cita a Curtiz y *Casablanca*— captura vívidamente un momento histórico, sin que por ello pueda considerársele un verdadero autor. Además, el control de calidad garantizado por la bien lubricada maquinaria industrial de Hollywood aseguraba, prácticamente, un grado suficiente de competencia e incluso elegancia. Bazin señaló la paradoja consistente en que los representantes de dicha tendencia admirasen el cine americano, «donde las restricciones impuestas a la producción son mayores que en ningún otro lugar», sin reconocer su característica más admirable: «el genio del sistema, la riqueza de su tradición siempre vigorosa, y su fertilidad al entrar en contacto con nuevos elementos» (Hillier, 1985, págs. 257-258).

La americanización de la teoría del autor

La teoría del autor adoptó distinto cariz cuando Andrew Sarris la introdujo en los Estados Unidos con su artículo «Notes on the Auteur Theory in 1962». Nueva York tenía, como París, gran tradición de cineclubes, salas de repertorio y publicaciones sobre cine, como *Film Culture*. Sarris tomó ejemplo del énfasis que los críticos franceses ponían en el estilo como expresión creativa: «La forma en que un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente». Sarris sostiene que un estilo coherente une el «qué» y el «cómo» en una «proclama personal» en la que el director se arriesga y lucha contra la estandarización (*ibíd.*, pág. 66). El crítico debe prestar atención, en consecuencia, a las tensiones entre la personalidad del director y los materiales con que éste trabaja. En manos de Sarris, la teoría del autor se convirtió, asimismo, en un instrumento subrepticiamente nacionalista para afirmar la superioridad del cine americano. Sarris declaró que estaba dispuesto a «jugarse su reputación crítica» afirmando que el cine americano siempre fue «sistemáticamente supe-

rior» al cine de lo que Sarris denominó, despectiva y etnocéntricamente, «el resto del mundo». Sarris combatía el prejuicio eurófilo que ve «arte» en las acartonadas adaptaciones de clásicos literarios europeos y en cambio sólo ve «entretenimiento» en las películas de un Hitchcock o un John Ford. El punto álgido en la obra de Sarris se da cuando convierte la pasión y el saber cinéfilo en una forma de arte, desplegando sus amplios conocimientos de cine para expresar los triunfos genuinos del cine de Hollywood.

Sarris propuso tres criterios para reconocer a un autor: 1) la competencia técnica; 2) una personalidad reconocible; y 3) un significado interno surgido de la tensión entre la personalidad y el material. En *The American Cinema*, Sarris construyó un esquema en nueve partes que privilegiaba a un «panteón» de directores al tiempo que relegaba a los menos dotados a unos círculos que recuerdan al Infierno de Dante.

Pauline Kael rebatió los tres criterios de Sarris en su artículo-réplica «Circles and Squares» (1963). La competencia técnica, sostuvo, no constituía un criterio válido, puesto que algunos directores, como Antonioni, iban *más allá* de una mera competencia técnica. «Una personalidad reconocible» carecía de significado, dado que favorecía a los directores repetitivos cuyos estilos son reconocibles precisamente porque nunca intentan nada nuevo. El olor distintivo de las mofetas, afirma, no hace su perfume más agradable o superior al de las rosas. Kael rechaza el «significado interno», finalmente, por insostenible[mente] vago y por favorecer a «directores mediocres que van encajando como pueden el estilo en las grietas de la trama». (El intento de Kael de negar la autoría legítima de Orson Welles en *Ciudadano Kane*, atribuyéndola a su vez a Herman Mankiewicz, también iba dirigido a Sarris y a la teoría del autor.) El acaloramiento del debate Sarris-Kael enmascaraba el hecho de que ambos compartían una premisa clave: la idea de que la teoría / crítica cinematográfica debe ser *evaluativa*, centrada en clasificaciones comparativas de películas y directores. En sus peores ejemplos, este punto de vista desembocó en riñas estériles sobre méritos relativos de los autores, una dialéctica en la que los críticos se jugaban sin dudar sus reputaciones críticas, mientras la arbitrariedad del gusto se iba traduciendo en jerarquías supuestamente inviolables. Resultan sintomáticas, en el caso de Sarris, las metáforas bélicas y las metáforas sobre el juego y las apuestas, que remiten a las más turbulentas atmósferas del periodismo competitivo.

La teoría del autor también recibió críticas de orden práctico. Los críticos señalaron que subestimaba el impacto de las condiciones de producción sobre la autoría de las obras. El cineasta no es un artista libre de ataduras; está inmerso en contingencias materiales, rodeado por un babélico ajetreo de técnicos, cámaras y luces, propios de ese *happening* que constituye todo rodaje cinematográfico. El poeta puede escribir poemas en una servilleta en

prisión; el cineasta, en cambio, necesita dinero, una cámara, película. Se decía que la teoría del autor minimizaba el carácter colectivo de la creación de películas. Hasta una película de bajo presupuesto puede juntar a más de veinte personas trabajando en colaboración durante un prolongado período de tiempo. Un género como el musical requiere una sólida participación creativa de compositores, músicos, coreógrafos y diseñadores de producción. Salman Rushdie escribió que ningún escritor puede reivindicar en solitario la autoría de la película *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939):

> Ningún escritor puede por sí solo arrogarse ese honor, ni siquiera el autor del libro original. Tanto Mervyn LeRoy como Arthur Freed, los productores, tienen sus propios defensores. En la película trabajaron como mínimo cuatro directores, especialmente Victor Fleming... Lo cierto es que esta magnífica película, en la que las disputas, los despidos y los desaguisados de todos los implicados produjeron lo que parece ser una felicidad pura, natural y en cierto modo inevitable, se aproxima en gran medida a esa quimera de la teoría crítica moderna: el texto carente de autor. (Rushdie, 1992)

Este grado de colaboración provocó que algunos críticos afirmasen que productores como Selznick, intérpretes como Brando o escritores como Raymond Chandler podían considerarse autores. Toda teoría fundamentada de la autoría debe tener en cuenta esa intrincada red de circunstancias materiales y humanas en que se da la autoría fílmica. Se dan cita aquí, asimismo, complejas cuestiones legales de propiedad relativas al *copyright*, el *«fair use»* y la «semejanza sustancial». Cuando Art Buchwald puso una demanda a Eddie Murphy por el argumento de *El príncipe de Zamunda* (Coming to America, 1988), o cuando los productores franceses de *Los tres mosqueteros* (The Three Musketeers, 1993) se niegan a reconocer los «derechos morales» de Alejandro Dumas como «autor inalienable», nos encontramos lejos del reino de la inspiración inmaculada y el genio sin restricciones que evocan las nociones románticas de autoría.

La teoría del autor también tuvo que modificarse en su aplicación televisiva. Se ha dicho que en la televisión los verdaderos autores son productores como Norman Lear y Stephen Bochco. ¿Qué pasa con el estatus autoral de los directores comerciales de la TV que se pasan al cine (Ridley Scott, Alan Parker) o de los directores consagrados que se pasan a la publicidad (David Lynch, Spike Lee, Jean-Luc Godard)? ¿Qué pasa cuando Michelangelo Antonioni coreografía un psicodélico anuncio para Renault? ¿Son autores siempre y en todas las circunstancias, o es que su estatus depende del medio, el contexto y el formato? Críticos de la industria como Thomas Schatz no han hablado del genio de los autores sino de lo que Bazin denominó «genio del sistema», esto es la capacidad de una máquina industrial

bien financiada y cargada de talento para producir películas de gran calidad. Mientras los defensores del cine de autor destacaban el estilo y la puesta en escena *personal*, Bordwell, Staiger y Thompson, en su obra sobre «el cine clásico de Hollywood», ponían el énfasis en el «estilo de grupo» *impersonal* y estandarizado de un corpus homogéneo cuyos principales rasgos eran la unidad narrativa, el realismo y la invisibilidad de la narración.

En última instancia, la teoría del autor no fue tanto una teoría como una perspectiva metodológica. En cualquier caso, constituyó una notable mejora respecto a las metodologías críticas anteriores, especialmente el impresionismo (una especie de respuesta neuroglandular a las películas basada solamente en las sensibilidades y los gustos del crítico) y la sociología (un enfoque evaluativo basado en una visión reduccionista de las tendencias políticas progresistas o reaccionarias percibidas en los personajes o en el argumento). La teoría del autor efectuó, asimismo, una valiosísima operación de rescate de películas y géneros olvidados. Detectó personalidades autorales en lugares sorprendentes, especialmente entre los directores americanos de serie B como Samuel Fuller y Nicholas Ray. Rescató géneros enteros —el *thriller*, el western, el cine de terror— de los prejuicios literarios del arte elevado. Al centrar la atención en las películas en sí y en la puesta en escena como firma estilística del director, la teoría del autor contribuyó clara y sustancialmente a la evolución de la teoría y la metodología del cine. La teoría del autor desplazó la atención del «qué» (historia, tema) al «cómo» (estilo, técnica), demostrando que el estilo tenía en sí resonancias personales, ideológicas e incluso metafísicas. Facilitó la entrada del cine en los departamentos de literatura y desempeñó un papel fundamental en la legitimación académica de los estudios de cine. Pero con el posterior surgimiento de la semiótica, como veremos, la teoría del autor fue atacada por su celebración romántica y apolítica del genio autoral, y se fue transformando gradualmente en un híbrido denominado *«auteur-structuralism»*, que abordaremos en un posterior capítulo.

Cine y teoría en el Tercer Mundo

Paralelamente al desarrollo de la teoría de los autores y la fenomenología del cine en Europa, hallamos los primeros indicios de lo que luego iba a denominarse teoría del «tercer cine»; y, de nuevo, las cuestiones de autoría y realismo se convierten en aspectos relevantes de la discusión. Aunque siempre habían existido formas diversas de escritura relacionada con el cine en Latinoamérica, África y Asia —libros, revistas de cine y artículos sobre cine en la prensa diaria—, fue en los años cincuenta cuando dicha escritura se solidificó en forma de una teoría cohesionada, inspirada en este caso por inquietudes nacionalistas. El término «Tercer Mundo», acuñado originalmente por el periodista francés Alfred Sauvy en los años cincuenta por analogía con el «tercer estado» revolucionario de Francia (los plebeyos frente al primer estado —la nobleza— y el segundo estado —el clero), postulaba la existencia de tres esferas geopolíticas: un Primer Mundo capitalista (nobleza) de Europa, Estados Unidos, Australia y Japón; un Segundo Mundo (clero) constituido por el bloque socialista; y un Tercer Mundo propiamente dicho (ple-

beyos). La expresión «Tercer Mundo» designa a las naciones colonizadas, neocolonizadas o descolonizadas y a las «minorías» del mundo cuyas estructuras económicas y políticas se vieron configuradas y deformadas durante el proceso colonial. El término suponía, ya de por sí, un desafío al vocabulario de los colonizadores, quienes entendían que estas naciones estaban «retrasadas» y «subdesarrolladas», detenidas en una «tradición» presumiblemente estática. Como coalición política, el Tercer Mundo se unió de manera casi unánime en torno al entusiasmo generado por las luchas anticoloniales de Vietnam y Argelia, y su nacimiento oficial puede fecharse en la Conferencia de naciones no alineadas africanas y asiáticas, celebrada en Bandung en 1955. La definición fundamental del Tercer Mundo se basaba más en cuestiones de dominación económica estructural que en rudimentarias categorías humanísticas («los pobres»), categorías basadas en el desarrollo (los «no industrializados»), categorías raciales (binarias) («los no blancos»), categorías culturales («los atrasados») o geográficas («el Este»). Estas concepciones del Tercer Mundo se consideraban imprecisas porque el Tercer Mundo no es necesariamente pobre en cuanto a recursos (México, Venezuela, Nigeria, Indonesia e Irak son ricos en petróleo) ni culturalmente atrasado (como atestiguan el esplendor del cine, la literatura y la música del Tercer Mundo), ni carece siempre de industria (Brasil y Singapur están muy industrializados), ni está constituido por «no blancos» (Irlanda, quizá la primera colonia británica, es predominantemente blanca, al igual que Argentina).

El camino del tercermundismo cinematográfico se vio posibilitado en un primer momento por la popularidad del neorrealismo italiano; como mínimo, éste fue el caso latinoamericano, en un proceso facilitado por la immigración italiana pero también por ciertas analogías entre las situaciones sociales de Italia y de Latinoamérica. La geografía social de Italia, dividida en un Norte rico y un Sur pobre, reproducía con sorprendente exactitud la situación del mundo en su totalidad. Hubo, pues, considerables dosis de fertilización cruzada entre el neorrealismo italiano y la teoría y praxis del cine en Latinoamérica (y en el resto del mundo, como en el caso de Satyajit Ray en la India y Youssef Chahine en Egipto). Algunos representantes del neorrealismo visitaron Latinoamérica —Cesare Zavattini fue a Cuba y México en 1953 para hablar sobre la viabilidad del neorrealismo en Latinoamérica— y muchos cineastas latinoamericanos (Fernando Birri, Julio García Espinosa, Tringuerinho Neto, Tomás Gutiérrez Alea) se formaron en el Centro Sperimentale de Roma. (Durante su estancia en dicho centro, Espinosa impartió conferencias sobre «El neorrealismo y el cine cubano».) La influencia italiana también se divulgó en revistas como *Tiempo de Cine* en Argentina y *A Revista de Cinema* en Brasil, así como en la edición latinoamericana de la revista italiana *Cinema Nuovo*, publicada en Buenos Aires a mediados de los sesenta.

Las películas del neorrealismo italiano levantaron una oleada de optimismo respecto a las nuevas posibilidades de hacer cine. En 1947, el crítico de cine brasileño Benedito Duarte expresó en el *Estado de São Paulo* la admiración que sentía por el modo en que los cineastas italianos habían creado una «estética de la pobreza», empleando técnicas documentales y equipos ligeros para crear un cine técnicamente pobre pero imaginativamente rico. En 1955, Walfredo Pinera se preguntaba en la revista cubana *Cine-Guía*: «¿Por qué íbamos a querer estudios gigantescos cuando las películas más famosas del mundo se están haciendo en la calle?». Bajo la influencia de Gramsci y del neorrealismo italiano, cineastas-críticos brasileños como Alex Viany y Nelson Pereira dos Santos publicaron artículos a principios de los años cincuenta en los que defendían un cine «nacional» y «popular». La teoría y la práctica acostumbraban a ir de la mano. La película de Fernando Birri *Tire Die* (1958) se presentó acompañada, el día de su estreno, por un manifiesto que reivindicaba «un cine nacional, realista y crítico».

Cineastas y teóricos del Tercer Mundo denunciaban no sólo el dominio de Hollywood en los circuitos de distribución sino también representaciones caricaturescas que éste hacía de la cultura y la historia del Tercer Mundo. «Ningún cubano», escribió la crítica de cine cubana Mirta Aguirre en 1951, olvidará nunca la película de United Artists *Violence* (1947), exhibida en La Habana en 1947, en donde la capital de la isla es presentada como un burdel y como un puerto insalubre de bares y gente harapienta. En cuanto a México, sufre ofensas continuas que van de lo trivial... hasta lo más grave, como en *Murallas de silencio* (One Way Street, 1950), en la que James Mason, encarnación del yanqui duro, es el héroe y benefactor, mientras que la orgullosa turba de indios es humillada más allá de lo tolerable, en una imagen tendenciosa de pobreza, patrañas, ignorancia y bandolerismo, diseñada para fomentar en los norteamericanos y en el público internacional la creencia de que [las Américas] al sur de Texas [son] un territorio irredimible y salvaje en el que cualquier pistolero de tez clara se convierte en un mesías. (Citado en Chanan, 1983, pág. 3.)

Respondiendo a caricaturas como ésta, los críticos-teóricos de Latinoamérica apostaban por un cine realizado por y para los latinoamericanos, que se hiciese justo portavoz de la experiencia y las perspectivas latinoamericanas.

Tras la victoria vietnamita sobre los franceses en 1954, la revolución cubana en 1959 y la independencia argelina en 1962, la ideología del cine del Tercer Mundo cristalizó, a finales de los sesenta, en una ola de ensayos-manifiesto militantes sobre cine —«Estética del hambre» (1965), de Glauber Rocha, «Hacia un tercer cine» (1969), de Fernando Solanas y Octavio Geti-

no, y «Por un cine imperfecto» (escrito en 1969), de Julio García Espinosa— así como en declaraciones varias y en los manifiestos de los festivales de cine del Tercer Mundo (El Cairo en 1967, Argel en 1973) en los que se pedía una revolución política tricontinental y una revolución estética y narrativa en la forma cinematográfica. Redactados en una etapa de encarnizadas luchas nacionalistas, cada uno de estos manifiestos nació en un contexto cultural y cinematográfico distinto, aunque existiesen inquietudes comunes a todos ellos. Glauber Rocha sugirió que, aunque un país estuviese *económicamente* subdesarrollado, ello no significaba que tuviera que estar *artísticamente* subdesarrollado. Y, en este sentido, en ocasiones se criticaba tanto al neorrealismo italiano como al realismo socialista de estilo soviético como modelos inadecuados. Jugando con el término geográfico «Sur», Rocha pedía un «neo-*sur*-realismo». En Cuba, directores-teóricos como Julio García Espinosa se burlaban de las «formas inmovilizadas» del realismo socialista, consideradas simplistas y conservadoras. En su incendiario ensayo de 1965, «Estética del hambre» (que también recibió el título de «Estética de la violencia»), Rocha reclamaba un cine «hambriento» de «películas tristes y feas», películas que no sólo tratasen el tema del hambre sino que a su vez fuesen «hambrientas» en sus empobrecidos medios de producción. En una forma desplazada de mímesis, la pobreza material del estilo designaría la pobreza del mundo real. La originalidad de Latinoamérica, para Rocha, era su hambre, y la más noble manifestación cultural del hambre era la violencia. Todo lo que se necesitaba, como rezaba el eslogan, era «una cámara en la mano y una idea en la cabeza».

En su libro *Revisão Critica do Cinema Brasileiro*, de 1963, Rocha pedía un «cine libre, revolucionario e insolente, sin historias, reflectores ni repartos de miles de actores» (Rocha, 1963, pág. 13). El deber del cineasta, más que ser un «esteta del absurdo», por una parte, o un «nacionalista romántico», por otra, era, simplemente, ser «revolucionario» (Rocha, 1981, pág. 36). Influido por Brecht, Rocha propuso lo que podríamos denominar un «*trance-brechtianism*», esto es un brechtianismo filtrado y transformado por una compleja cultura afromestiza que «superaba» el racionalismo de la estética brechtiana. El cine no sólo tenía que ser dialéctico sino también «antropófago» —referencia a la temática canibalista de la modernidad brasileña de los años veinte— y tenía que desalienar un gusto espectatorial colonizado por la estética comercial-popular de Hollywood, por la estética populista-demagógica del bloque socialista y por la estética burguesa-artística del cine europeo de arte y ensayo. Para Rocha, el nuevo cine debía ser «técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde y sociológicamente impreciso» (*ibíd.*). Rocha también reivindicaba una perspectiva de autor que favoreciese a los directores jóvenes, puesto que si la industria era

«el sistema», el autor era «la revolución». Pero si el cine de autor europeo era la vía de expresión de un sujeto individual soberano, el cine de autor del Tercer Mundo «nacionalizaba» al autor, considerado como la expresión no de una subjetividad individual sino de la nación en su conjunto.

En su fundacional ensayo, ampliamente traducido, «Hacia un tercer cine» (1969), cuyo subtítulo reza «Notas y experimentos para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo», Fernando Solanas y Octavio Getino denunciaron el colonialismo cultural que normalizó la dependencia latinoamericana. A su juicio, la ideología neocolonialista operaba incluso en el ámbito del lenguaje cinematográfico, provocando la adopción de formas ideológicas inherentes a la estética cinematográfica dominante. Los autores crearon un esquema tripartito que distinguía entre «primer cine» (Hollywood y sus análogos en todo el mundo), «segundo cine» (el cine de arte y ensayo de un Truffaut en Francia o un Torre Nilsson en Argentina) y «tercer cine», un cine revolucionario compuesto principalmente de documentales militantes de guerrilla (el de Cine-Liberación en Argentina, pero también el del colectivo Third World Newsreel en los Estados Unidos, el de Chris Marker en Francia y las películas de movimientos estudiantiles en todo el mundo). En la línea de Fanon, Solanas y Getino reclamaban la «disolución de la estética en la vida de la sociedad». Hicieron también una relectura del acto espectatorial como «encuentro histórico» en el que los espectadores, más que hacerse eco de la sensibilidad de un autor, configurarían activamente su propio destino, convirtiéndose en los protagonistas de sus propias historias (en el doble sentido del término).

El cubano Espinosa, por su parte, en el ensayo «Por un cine imperfecto» (1969), invocaba con carnavalesca audacia la eliminación de fronteras entre artista y público. En un momento en que el cine cubano estaba empezando a adquirir la capacidad de producir un cine bien facturado con pujantes valores de producción, Espinosa advertía al lector respecto a los peligros de la tentación de perfección. El cine técnica y artísticamente perfecto, afirmó, es casi siempre un cine reaccionario. En consecuencia, Espinosa abogaba por un cine «imperfecto» que no fuese deudor de los ideales estéticos europeos y que se viese revitalizado por las formas «inferiores» de la cultura popular, manteniendo un diálogo creativo con el cine americano. Si el cine americano había «nacido para entretener», y el cine europeo había «nacido para crear arte», el cine latinoamericano según Espinosa «había nacido para el activismo político». Profetizó que el arte genuinamente popular surgiría cuando las masas lo crearan. No un autor divino; un espectador autor. El cine imperfecto, lejos de ser un cine *a priori*, autosuficiente y contemplativo, debía proponer un continuo proceso crítico. El arte, concluye Espinosa, no desaparecerá en la nada; «desaparecerá en el todo» (Chanan, 1983, pág. 33).

La obra de Frantz Fanon tuvo un fuerte impacto en estas teorías y en las películas realizadas bajo su influjo. Aunque Fanon nunca empleó el término «discurso orientalista», sus críticas del imaginario colonialista ofrecieron ejemplos prolépticos de las críticas antiorientalistas del cine convencional popularizadas en los años ochenta y noventa. En términos que podrían aplicarse igualmente a cualquiera de los cientos de películas orientalistas sobre el Norte de África —filmes franceses como *Pépé le Moko* [Pépé le Moko, 1937] y filmes americanos como *Aventuras en el Sahara* [Sahara, 1983]—, Fanon sostenía en *Los condenados de la tierra* que, en la historiografía eurocéntrica, «el colonizador hace la historia; su vida es un hito, una Odisea»; frente a él, «unas criaturas aletargadas, devoradas por la fiebre, sumidas en costumbres ancestrales, constituyen un telón de fondo casi inorgánico para el dinamismo innovador del mercantilismo colonial». Fanon operaba en el punto de convergencia de la política antiimperialista y la teoría psicoanalítica (lacaniana), cuyo nexo en común era para el crítico el concepto de la «identificación». Adelantándose considerablemente a la teoría cinematográfica de los setenta, Fanon empleaba la noción de Lacan de la «fase del espejo» como parte de una crítica de la psiquiatría colonial. Para Fanon, la identificación era a la vez una cuestión psicológica, cultural, histórica y política. Uno de los síntomas de neurosis cultural, por ejemplo, era la incapacidad por parte del colonizador de identificarse con las víctimas del colonialismo. La objetividad del medio, señala Fanon, siempre actúa en contra del nativo. La cuestión de la identificación también poseía una dimensión cinematográfica, muy presente en los futuros debates de la teoría del cine, que evocaba como mecanismos básicos constitutivos del sujeto cinematográfico fenómenos como la identificación y la proyección, el narcisismo y la regresión, el «posicionamiento espectatorial» y la «sutura», así como el punto de vista.

Resulta interesante comprobar que el propio Fanon ahonda en el tema del espectador cinematográfico. Mucho antes que los críticos psicoanalíticos de los años setenta, Fanon aplicó el psicoanálisis lacaniano a la teoría cultural, incluida la teoría del cine. Fanon consideraba que las películas racistas, por ejemplo, eran «una liberación para las agresiones colectivas». En *Black Skin, White Masks* (1952), Fanon empleaba el ejemplo de Tarzán para destacar una cierta inestabilidad en la identificación cinematográfica:

> Asistid a la proyección de una película de Tarzán en las Antillas y en Europa. En las Antillas, el joven negro se identifica *de facto* con Tarzán frente a los negros. Esto le resulta mucho más difícil en una sala europea, porque el resto del público, que es blanco, le identifica automáticamente con los salvajes de la pantalla.

El ejemplo de Fanon apunta a la naturaleza cambiante y situacional del espectador colonizado: el contexto colonial de recepción altera los procesos de identificación. La conciencia de las posibles proyecciones negativas de otros espectadores provoca el angustiado abandono de los placeres programados por el filme. La autonegación que supone la identificación convencional con la mirada del héroe blanco, la encarnación indirecta de un yo europeo, se ve cortocircuitada por la conciencia de estar siendo «examinado» o «alegorizado» por una mirada colonial sita en la propia sala de proyección. La teoría feminista hablaría años más tarde de *to-be-looked-at-ness*, esto es, la «cualidad de ser objeto de la mirada» (Laura Mulvey) en la interpretación cinematográfica de la mujer; Fanon, por su parte, estaba llamando la atención sobre la «*to-be-looked-at-ness*» de los propios espectadores, quienes, en palabras de Fanon, pasan a ser esclavos de su propia apariencia: «¡Mira, un negro!... Estoy siendo diseccionado por los ojos de los blancos. Estoy perdido».

Incontables películas y manifiestos rindieron homenaje a Fanon en los años sesenta. La película revolucionaria de Solanas y Getino *La hora de los hornos* (1968), «una película-ensayo ideológica y política» según sus propios autores, dividida en prólogo, capítulos y epílogo, no sólo cita la frase de Fanon «Todo espectador es un cobarde o un traidor» sino que también orquestra una constelación de temas fanonianos: el estigma psíquico del colonialismo, el valor terapéutico de la violencia anticolonial y la necesidad urgente de una nueva cultura y de un nuevo ser humano. Una secuencia iconoclasta titulada «Modelos» evoca la exhortación final de Fanon en *Los condenados de la tierra*: «No rindamos tributo a Europa creando Estados, instituciones y sociedades a imagen suya. La humanidad espera más de nosotros que esta imitación caricaturesca y en general obscena». Los manifiestos cinematográficos del Tercer Mundo también ponían el énfasis, siguiendo a Fanon, en la militancia y la violencia anticolonialistas, de carácter político en el caso de Solanas y Getino y de tonos estético-metafóricos en el caso de Rocha. «Sólo a través de la dialéctica de la violencia», escribió Rocha, «alcanzaremos el lirismo.»

La noción de «tercer cine» proviene de la revolución cubana, del peronismo y de la «tercera vía» peronista en Argentina y de movimientos cinematográficos como el Cinema Novo en Brasil. Estéticamente, el movimiento se inspiraba en corrientes tan distintas como el montaje soviético, el surrealismo, el neorrealismo italiano, el teatro épico brechtiano, el *cinéma vérité* y la Nouvelle Vague francesa. En *Vent d'Est* (1969), de Godard, asistimos al diálogo entre el tercer cine y la Nouvelle Vague: una mujer embarazada, cámara en mano, le pide a Rocha que le indique el camino que lleva hacia el cine político. Él responde:

> Ese camino es el cine desconocido de la aventura estética y la especulación filosófica. Y ese camino es el cine del Tercer Mundo, un cine peligroso, divino y maravilloso en el que todas las preguntas son prácticas, por ejemplo y en el caso de Brasil, cómo formar a 300 cineastas para hacer 600 películas al año, a fin de constituir uno de los mayores mercados del mundo.

En su *Dialéctica del espectador* (publicado como «Dialectics of the Spectator» en *Jump Cut*), por su parte, el cineasta / teórico cubano Tomás Gutiérrez Alea proponía una generosa síntesis, brillantemente ejemplificada por sus propios filmes, que combinase el distanciamiento crítico de Brecht, el *pathos* de Eisenstein y la urgencia social y la vibración cultural del arte latinoamericano. En vez de consolar o distraer al espectador, este cine transrealista incitaría al espectador a interrogarse activamente, a transformar el mundo.

Para Godard, como «burgués suizo anarcomoralista», escribe Rocha, «el cine se ha terminado, pero para nosotros acaba de empezar» (Rocha, 1985, pág. 240).

Por lo que al cine respecta, la eficacia del término «Tercer Mundo» radica en que llama la atención sobre la vasta producción cinematográfica conjunta de Asia, África y Latinoamérica y el cine minoritario del Primer Mundo. Autores como Roy Armes definen el «cine del Tercer Mundo» como el conjunto de películas producidas por los países del Tercer Mundo (incluyendo los filmes producidos antes de que la idea de «Tercer Mundo» entrase en vigor); otros, como Paul Willemen, prefirieron hablar de «tercer cine» en tanto proyecto ideológico, esto es, un corpus de películas adscritas a un determinado programa político y estético, independientemente de si están producidas por los miembros del Tercer Mundo. Solanas y Getino definen el tercer cine como «el cine que reconoce en [la lucha antiimperialista del Tercer Mundo y sus equivalentes dentro de los países imperialistas]... la manifestación cultural, científica y artística más gigantesca de nuestra época... en una palabra, la descolonización de la cultura».[1]

Los manifiestos de los años sesenta y setenta privilegiaron un cine alternativo, independiente y antiimperialista más interesado en la militancia que en la expresión personal del autor o la satisfacción del consumidor. En la teoría cinematográfica tercermundista, las cuestiones de producción, política y estética se entrelazan de manera inextricable. El ideal era convertir la debilidad estratégica —falta de infraestructura, fondos, equipamiento— en una fuerza táctica, haciendo de la pobreza un símbolo de honor, y de la

1. Véase Fernando Solanas y Octavio Getino, «Towards a Third Cinema», en Nichols (1985).

escasez, como dijo Ismail Xavier, «un significante». Se esperaba así poder expresar temas nacionales con un estilo nacional. Al igual que sucede con los representantes del cine de autor, el estilo «significaba», pero aquí las resonancias no son las de la personalidad individual del autor sino cuestiones nacionales como la pobreza, la opresión y el conflicto cultural. Los manifiestos tercermundistas comparaban el nuevo cine con el de Hollywood y con el de las tradiciones comerciales de sus propios países, consideradas «burguesas», «alienadas» y «colonizadas». Décadas más tarde, las teorías y estéticas revisionistas redescubrirían nuevas virtudes en las antes despreciadas tradiciones comerciales de sus países de origen (en lugares como Brasil, Egipto, México y la India), moderando a un tiempo la reivindicación de la militancia y el didactismo.

En su entusiasmo revolucionario y en su enfoque sinergístico de la teoría y la práctica, los teóricos del cine del Tercer Mundo recordaban a los teóricos del montaje soviéticos de los años veinte. Como ellos, también eran teóricos al tiempo que cineastas, y los interrogantes que se planteaban eran simultáneamente estéticos y políticos. En un ensayo de 1958, Glauber Rocha sugirió que el lenguaje cinematográfico latinoamericano podía inventarse a partir de la fusión de los dos modelos aparentemente antagónicos propuestos por Zavattini y Eisenstein. Así pues, los teóricos del Tercer Mundo se referían con frecuencia a los teóricos soviéticos, al tiempo que rechazaban el modelo del «realismo socialista» surgido en los años treinta. Los tercermundistas desarrollaron una problemática continuada, una serie de interrogantes interrelacionados y recurrentes que recibían respuestas diversas, entre los cuales: ¿cómo puede el cine expresar mejor las inquietudes nacionales? ¿Qué áreas de la experiencia social se han visto descartadas por el cine? ¿Cómo deben producirse y financiarse las películas progresistas y nacionalistas? ¿Cuáles son las estrategias idóneas para los países colonizados o neocolonizados o que acaban de adquirir su independencia? ¿Qué papel desempeña el productor independiente? ¿Qué lugar ocupan el autor y el cine de autor en el cine del Tercer Mundo? ¿Qué papel desempeña el Estado en la resistencia frente al dominio de Hollywood en el campo de la exhibición? ¿El Estado es el protector desinteresado del cine nacional frente a los poderosos intereses extranjeros o está indirectamente aliado con éstos? ¿Cómo pueden los cines del Tercer Mundo conquistar el mercado doméstico? ¿Qué estrategias de distribución resultarían más efectivas? ¿Qué lenguaje cinematográfico es el adecuado? ¿Cuál es la relación entre los métodos de producción y la estética? ¿El cine del Tercer Mundo debe imitar los códigos de continuidad y los valores de producción de Hollywood a los que se han acostumbrado los espectadores del Tercer Mundo? ¿O debería efectuar una ruptura radical respecto a la estética de Hollywood en favor de una

estética radicalmente discontinua y antipopulista como la «estética del hambre» o la «estética del desecho»? ¿En qué medida debería incorporar el cine las formas de cultura popular indígena? ¿Hasta qué punto deberían ser antiilusionistas, antinarrativas, antiespectaculares y vanguardistas las películas? (Esta última pregunta también se la estaban planteando los vanguardistas del Primer Mundo.) ¿Cuál es la relación entre los cineastas del Tercer Mundo (intelectuales de clase media en su mayoría) y el «pueblo» a quienes se supone deben representar? ¿Deberían ser una vanguardia cultural erigida en portavoz del pueblo? ¿Deberían ser portavoces de la cultura popular o bien los críticos implacables de sus alienaciones?

Por desgracia, y quizá a causa de la idea preconcebida según la cual los intelectuales del Tercer Mundo sólo pueden expresar inquietudes «locales», o quizá porque los ensayos de éstos se consideraban abiertamente políticos y programáticos, este corpus de obras raras veces se ha considerado parte integrante de la historia de la teoría cinematográfica «universal» (léase eurocéntrica).

La llegada del estructuralismo

El movimiento intelectual que llamamos estructuralismo no estuvo del todo desvinculado de los movimientos del Tercer Mundo que acabamos de describir. Tanto el estructuralismo como el tercermundismo poseían orígenes históricos que se remontaban tiempo atrás, en una serie de acontecimientos que minaron la confianza de la modernidad europea: el Holocausto (y la colaboración en Francia de Vichy con los nazis) y la desintegración de los últimos imperios europeos en la posguerra, respectivamente. Aunque el tan celebrado término «teoría» no se solía aplicar a la teorización procedente del Tercer Mundo, es indudable que el pensamiento tercermundista dejó sentir sus efectos en la teoría del Primer Mundo. Los estructuralistas codificaron, en ciertos ámbitos, lo que los pensadores anticolonialistas habían estado diciendo durante años. El trabajo subversivo de «desnaturalización» llevado a cabo por lo que podríamos denominar el ala izquierda de la semiótica —por ejemplo, el famoso análisis efectuado por Roland Barthes de las implicaciones colonialistas de la portada de *Paris Match* que mostraba a

un soldado negro saludando a la bandera francesa— estaba íntimamente relacionado con la crítica externa de las consignas europeas llevada a cabo por descolonizadores francófonos del Tercer Mundo como Aimé Cesaire (*Discurso sobre el colonialismo,* 1955) y Frantz Fanon (*Los condenados de la tierra*, 1961). Tras el Holocausto, la descolonización y la revolución del Tercer Mundo, Europa empezó a perder su posición privilegiada como modelo para el mundo. El viraje crucial planteado por Lévi-Strauss desde los modelos biológicos hacia los lingüísticos como fuente de una nueva antropología, por ejemplo, estuvo motivado por la aversión visceral que el pensador sentía por la antropología biológica, fuertemente contaminada por el racismo antisemítico y colonialista. Fue en el contexto de la descolonización, en efecto, cuando la UNESCO pidió a Lévi-Strauss que emprendiese la investigación que culminó en «Raza e historia» (1952), donde el antropólogo francés rechazaba toda jerarquía esencialista de civilizaciones.

En este sentido, los movimientos estructuralista y postestructuralista coinciden con una etapa de autocrítica, una verdadera crisis de legitimación, en el seno de Europa. El impulso que llevó a Derrida a descentrar a Europa en tanto «cultura normativa de referencia», por ejemplo, era claramente deudor del anterior descentramiento de Europa efectuado por Fanon en *Los condenados de la tierra.* Muchos de los pensadores que ejercieron como fuentes del estructuralismo y el postestructuralismo estaban, además, vinculados biográficamente con lo que dio en llamarse Tercer Mundo: Lévi-Strauss trabajó como antropólogo en Brasil; Foucault enseñó en Túnez; Althusser, Cixous y Derrida nacieron en Argelia, donde Bourdieu también hizo trabajos de campo como antropólogo.

Por lo que al cine respecta, la adopción de los métodos de las ciencias humanas constituía un reto para lo que se consideraban métodos impresionistas y subjetivos de las anteriores escuelas de crítica cinematográfica. Fue en esta época cuando la semiótica del cine y sus prolongaciones, posteriormente denominadas «teoría de la pantalla» (*screen theory*) o simplemente «teoría cinematográfica» (*film theory*), se convirtieron en el núcleo de la práctica analítica. La lingüística estructural de Saussure se constituyó, en un primer momento, como modelo teórico dominante. Para comprender las causas de este cambio paradigmático, es necesario que nos detengamos brevemente a fin de explorar los orígenes del movimiento estructuralista. Aunque el lenguaje había sido objeto de reflexión filosófica durante milenios, fue en el siglo XX cuando pasó a ser un paradigma fundamental, una «clave» virtual del pensamiento, de la praxis artística y social y, en última instancia, de la existencia humana en general. El núcleo de los proyectos de una extensa variedad de pensadores del siglo XX —Peirce, Wittgenstein, Sapir, Whorf, Cassirer, Heidegger, Bajtin, Merleau-Ponty y Derrida— radica en la

importancia crucial del lenguaje como agente que configura la vida y el pensamiento humano. En tanto principal triunfo metodológico del siglo XX, la lingüística estructural generó una rica proliferación de estructuralismos basados en los principios de la lingüística de Saussure. La disciplina semiótica puede considerarse, en este sentido, como la manifestación específica de un «giro lingüístico» a gran escala, un intento, en palabras de Fredric Jameson, de «pensarlo todo de nuevo en términos lingüísticos».[1]

La semiótica del filme debe entenderse como un síntoma no sólo de la conciencia lingüística que preside el pensamiento contemporáneo sino también de su inclinación por la autoconciencia metodológica, su tendencia «metalingüística» a exigir un examen crítico de sus propios términos y procedimientos. Los dos pensadores que constituyen el germen de la semiótica contemporánea fueron el filósofo pragmático americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913). De forma simultánea, pero sin saber el uno del otro, Saussure fundó la ciencia de la «semiología» y Peirce la ciencia de la «semiótica». En el *Curso de lingüística general* (1916), Saussure reclamaba una «ciencia que estudie la vida de los signos», una ciencia que «muestre qué es lo que constituye a los signos, qué leyes los rigen». Las investigaciones filosóficas de Peirce, por su parte, le llevaron en la dirección de lo que él denominó «semiótica», específicamente a través del interés por los símbolos, a los que consideraba «urdimbre y trama» de todo pensamiento y de toda investigación científica. (Que existan dos términos para el trabajo semiótico, «semiótica» y «semiología», deriva en gran medida de este doble origen, que dio pie a dos tradiciones intelectuales distintas.)

Con todo, es Saussure la figura fundacional del estructuralismo europeo, y con ello en buena medida de la semiótica del cine. El *Curso de lingüística general* de Saussure fue el preludio de una especie de «revolución copernicana» en el pensamiento lingüístico: el lenguaje ya no era un mero apéndice de nuestra comprensión de la realidad, sino el elemento formativo de ésta. La lingüística saussuriana forma parte de un desplazamiento general de la preocupación decimonónica por lo temporal y lo histórico —ejemplificada por la dialéctica *histórica* de Hegel, el materialismo *dialéctico* de Marx y la «*evolución* de las especies» de Darwin— hacia el interés contemporáneo por lo espacial, lo sistemático y lo estructural. Saussure sostenía que la lingüística debía alejarse de la orientación histórica (diacrónica) de la lingüística tradicional en dirección a un enfoque sincrónico que estudiase el

1. Gran parte del contenido de este apartado se inspira, reelaborándolos ligeramente, en los contenidos de *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.

lenguaje como totalidad funcional en un determinado punto en el tiempo. Resulta, sin embargo, virtualmente imposible separar lo sincrónico y lo diacrónico. En efecto, muchas de las aporías del estructuralismo derivan de su incapacidad de reconocer que la historia y el lenguaje están mutuamente imbricados. Para los estructuralistas, sin embargo, los adjetivos «sincrónico» y «diacrónico» no se entendían tanto en referencia a los fenómenos en sí como en relación con la perspectiva adoptada por el lingüista. Lo que importa, al fin y al cabo, es el cambio de énfasis, el paso de un enfoque histórico preocupado por los orígenes y la evolución del lenguaje a un énfasis estructural sobre el lenguaje en tanto sistema funcional.

Más un método que una doctrina, el estructuralismo se centraba en las relaciones inmanentes constitutivas del lenguaje y de todo sistema discursivo. Rasgo común a casi todas las variantes del estructuralismo y la semiótica era el énfasis en las reglas y convenciones subyacentes al lenguaje, cuya importancia se entendía mayor que la de las configuraciones superficiales del intercambio del habla. Es célebre la sentencia de Saussure según la cual en el lenguaje «sólo existen diferencias». Para Saussure, el lenguaje no es un inventario estático de nombres que designan cosas, personas y acontecimientos previamente ofrecidos a la comprensión humana: el lenguaje, sostiene el pensador suizo, no es más que una serie de diferencias fonéticas que se corresponden con una serie de diferencias conceptuales. Los conceptos, por tanto, son puramente diferenciales, no se definen por su contenido positivo sino por su relación diacrítica con otros términos del sistema: «Su característica más precisa es la de ser lo que los otros no son». En el estructuralismo entendido como esquema teórico, en consecuencia, el comportamiento, las instituciones y los textos se analizan en función de una subyacente red de relaciones; los elementos que constituyen esa red adquieren significado a partir de las relaciones que mantienen con los elementos restantes.

Aunque el estructuralismo fue evolucionando a partir del trabajo pionero de Saussure sobre el lenguaje, su expansión generalizada no llegó hasta los años sesenta. En una visión retrospectiva, no resulta difícil trazar el proceso que llevó al estructuralismo a constituirse en paradigma dominante. El avance científico que representó el *Curso* de Saussure se transfirió a los estudios literarios primero a través de los formalistas rusos y posteriormente a través del Círculo Lingüístico de Praga, que inició formalmente el movimiento en las «Tesis» presentadas en Praga en 1929. Los fonólogos de la Escuela de Praga, en especial Trubetzkoi y Jakobson, demostraron las ventajas de contemplar el lenguaje desde una perspectiva saussuriana, ofreciendo de este modo el paradigma para el auge del estructuralismo en las ciencias sociales y humanas. Lévi-Strauss empleó entonces el método saussuriano

con gran audacia intelectual en el terreno de la antropología, fundando de este modo el estructuralismo como movimiento. Al entender que las relaciones de parentesco eran un «lenguaje» susceptible de un tipo de análisis hasta entonces aplicado solamente a cuestiones de fonología, Lévi-Strauss hizo posible que se extendiese esa misma lógica estructural-lingüística a todos los fenómenos y estructuras de carácter social, mental y artístico. Lévi-Strauss tomó la idea del binarismo como principio organizador de los sistemas fonémicos y la amplió a la cultura humana en general. Los elementos constituyentes del mito, como los del lenguaje, sólo adquieren significado en relación con otros elementos como los mitos, las prácticas sociales y los códigos culturales, que únicamente pueden entenderse mediante una serie de oposiciones estructurantes. Cuando en 1961 Lévi-Strauss impartió su conferencia inaugural en el Collège de France, situó su antropología estructural dentro del terreno de la semiología en general. Al buscar constantes en una multitud de variaciones y negarse a recurrir a un sujeto hablante consciente, Lévi-Strauss sentó las bases del estructuralismo.

En el ámbito cinematográfico, la perspectiva estructural implicó el alejamiento de toda forma de evaluación crítica cuyo interés fuese exaltar el estatus artístico del medio o de ciertos cineastas o películas. El *auteur-structuralism* de finales de los sesenta partió del concepto de mito de Lévi-Strauss para hablar del género y de la autoría. Por lo que a los directores respecta, la semiología estaba menos interesada en la clasificación estética de los distintos cineastas que en cómo se entienden las películas en general. Al igual que Lévi-Strauss no mostraba interés por los «autores» de los mitos amazónicos, el estructuralismo no estaba especialmente interesado en la capacidad artística de los autores individuales. Si la teoría del autor elevaba a ciertos directores a la categoría de artistas, para la semiología todos los cineastas son artistas y todas las películas son arte, por la sencilla razón de que el estatus socialmente constituido del cine es un estatus artístico.

La cuestión del lenguaje cinematográfico

El paso de la teoría cinematográfica clásica de Kracauer y Bazin a la semiología del cine se hizo eco de los cambios generalizados en la historia del pensamiento. La semiología del cine también refleja los cambios en las instituciones culturales francesas: la expansión de los estudios superiores y la creación de nuevos departamentos y nuevas formas de investigación; nuevas editoriales dispuestas a publicar libros transdisciplinares, como *Mitologías* de Barthes; nuevas instituciones como la École Pratique des Hautes Études (donde ejercían como profesores Barthes, Metz, Genette y Greimas); y nuevas publicaciones como *Communications*. El número 4 de *Communications* en 1964 presentaba el modelo lingüístico estructural como el programa del futuro; en su interior, el ensayo de Barthes «Elementos de semiología» constituía el esquema preliminar de un amplio proyecto de investigación. Dos años más tarde, el número 8, dedicado al «análisis estructural del *récit*» (relato), formuló un proyecto narratológico que se desarrollaría durante décadas.

Tras los trabajos elaborados por Lévi-Strauss, un amplio espectro de campos aparentemente no lingüísticos pasaron a formar parte de la jurisdicción de la lingüística estructural. Los años sesenta y setenta pueden considerarse, en efecto, como las décadas de apogeo del «imperialismo» semiótico, período en que dicha disciplina se anexionó vastos territorios de fenómenos culturales para su exploración. Como el objeto de la investigación de la semiótica puede ser cualquier elemento susceptible de interpretación en tanto sistema de signos organizados con arreglo a códigos culturales o procesos de significado, el análisis semiótico podía aplicarse fácilmente en áreas consideradas hasta entonces claramente no lingüísticas —la moda y la cocina, por ejemplo— o que tradicionalmente se habían tenido por inferiores respecto a los estudios literarios o culturales, como las tiras de cómic, las fotonovelas, las novelas de James Bond y las películas comerciales de entretenimiento.

El núcleo del proyecto filmolingüístico era definir el estatus del cine en tanto lenguaje. La filmolingüística, cuyos orígenes atribuía Metz a la convergencia de la lingüística y la cinefilia, exploraron cuestiones tales como: ¿El cine es un sistema lingüístico, esto es, una lengua (*langue*) o meramente un lenguaje artístico (*langage*)? (El artículo publicado por Metz en 1964, «Cinéma: *langue* ou *langage*?», sentó los cimientos de esta corriente de investigación.) ¿Es legítimo emplear la lingüística para estudiar un medio «icónico» como el cine? Si lo es, ¿existe en el cine algún equivalente del signo lingüístico? Si existe un signo cinematográfico, ¿la relación entre significante y significado es «motivada» o bien «arbitraria», como sucede con el signo lingüístico? (Para Saussure, la relación entre significante y significado es «arbitraria», no sólo porque los signos individuales no revelan vínculo intrínseco alguno entre significante y significado, sino también en el sentido de que toda lengua, a fin de crear significado, divide «arbitrariamente» el *continuum* del sonido y del sentido.) ¿Cuál es la «materia de expresión» del cine? ¿El signo cinematográfico es, empleando la terminología de Peirce, icónico, simbólico o indexical, o alguna combinación de los tres? ¿El cine ofrece algún equivalente de la «doble articulación» de la *lengua* (es decir, la existente entre los fonemas como unidades mínimas de sonido y los morfemas como unidades mínimas de sentido)? ¿Qué analogías existen respecto a oposiciones saussurianas como la de paradigma y sintagma? ¿Existe una gramática normativa del cine? ¿Cuáles son los equivalentes de los «modificadores» y otras marcas de enunciación? ¿Cuál es el equivalente de la puntuación en el cine? ¿Cómo producen significado los filmes? ¿Cómo se entienden los filmes? Subyace a todos estos interrogantes una cuestión metodológica. En lugar de buscar una perspectiva esencialista y ontológica —¿qué *es* el cine?— la atención se centró en cuestiones de disciplina y mé-

todo. Más allá de la cuestión de si el cine era una lengua (o semejante a una lengua), estaba la cuestión, mucho más amplia, de si los sistemas fílmicos podían ser iluminados mediante los métodos de la lingüística estructural (o de cualquier otra lingüística, de hecho).

Metz fue el ejemplo de un nuevo tipo de teórico del cine, un teórico que se adentraba en el terreno pertrechado ya con instrumentos analíticos de una disciplina específica, un teórico decididamente académico y desvinculado del mundo de la crítica cinematográfica. Dejando a un lado el tradicional lenguaje evaluativo de la crítica de cine, Metz apostaba por un vocabulario técnico procedente de la lingüística y la narratología (diégesis, paradigma, sintagma).

Con Metz pasamos de lo que Casetti (1999) denomina «paradigma ontológico» *a lo* Bazin al «paradigma metodológico». Aunque es obvio que Metz trabajaba sobre las bases de las obras anteriores de los formalistas rusos, así como las de Marcel Martin (1955) y François Chevassu (1963) y especialmente Jean Mitry (1963, 1965), el teórico francés aportó un nuevo grado de rigor disciplinario al terreno.

En pocos años se publicó una serie de importantes estudios sobre el lenguaje del cine, entre los cuales destacan *Essais sur la signification au cinéma,* de Metz (1968; traducido al inglés como *Film Language* en 1974); *Langage et cinéma,* de Metz (1971; traducido al inglés como *Language and Cinema* en 1974); *Empirismo Eretico,* de Pasolini (traducido al francés como *L'Experience hérétique: langue et cinéma* en 1971 y al inglés como *Heretical Empiricism* en 1988); *La Struttura Ausente,* de Eco (La estructura ausente); *Semiotica ed Estetica,* de Emilio Garroni (1968); *Cinema: Lingua e Scrittura,* de Gianfranco Bettetini (traducido al inglés como *The Language and Technique of Film*, 1968); y *Signs and Meaning in the Cinema,* de Peter Wollen (1969). Todos ellos abordan, de una forma u otra, las cuestiones planteadas por Metz. (La obra de los italianos, como señalan Giuliana Muscio y Roberto Zemignan, se ha visto filtrada en general por los canales franceses.)[1]

De todos ellos, *Essais sur la signification au cinéma* de Metz fue el más influyente. El principal objetivo de Metz, como él mismo señala, es «llegar al fondo de la metáfora lingüística», contrastándola con los conceptos más avanzados de la lingüística contemporánea. Subyace a la discusión de Metz la cuestión metodológica fundacional de Saussure, relativa al «objeto» del estudio lingüístico. Metz buscaba la contrapartida, en la teoría cinematográfica, del papel conceptual que en el esquema saussuriano desempeñaba la

1. Véase «Francesco Casetti and Italian Film Semiotics», *Cinema Journal,* 30, nº 2, invierno 1991.

langue. Y, así como Saussure llegó a la conclusión de que el propósito de la investigación lingüística era separar de la caótica pluralidad de la *parole* (habla) el sistema significante abstracto de una lengua, esto es, sus unidades clave y sus reglas combinatorias en un determinado momento, Metz llegó a la conclusión de que el objeto de la semiología del cine era separar de la heterogeneidad de significados del cine sus procedimientos significantes básicos, sus reglas combinatorias, para comprobar hasta qué punto dichas reglas mantienen semejanzas con los sistemas diacríticos doblemente articulados de las «lenguas naturales».

Para Metz, el cine es la institución cinematográfica entendida en su sentido más amplio, como hecho sociocultural multidimensional que incluye acontecimientos anteriores al filme (infraestructura económica, sistema de estudios, tecnología), posteriores al filme (distribución, exhibición e impacto social o político del filme), así como hechos ajenos al filme (el espacio de la sala de proyección, el ritual social de asistir a ésta). «Filme», por su parte, hace referencia a un discurso localizable, un texto; no el objeto físico contenido en una lata, sino el texto significante. Al mismo tiempo, señala Metz, la institución cinematográfica también pasa a formar parte de la multidimensionalidad de los propios filmes como discursos delimitados que concentran una fuerte carga de significados sociales, culturales y psicológicos. Metz recupera, pues, la distinción entre filme y cine *dentro* de la categoría «filme», ahora aislado como el auténtico «objeto» específico de la semiología del cine. En este sentido, «lo cinematográfico» representa no a la industria sino a la totalidad de filmes. Para Metz, el filme es al cine lo que una novela es a la literatura o una estatua a la escultura. El primer término hace referencia al texto cinematográfico en concreto, mientras que el segundo remite a un conjunto ideal, la totalidad de filmes y sus rasgos. Dentro de lo fílmico, por lo tanto, nos encontramos con lo cinematográfico.

De este modo Metz delimita el objeto de la semiótica: el estudio de discursos, textos, en lugar del estudio del cine en un sentido institucional amplio, una entidad con demasiadas facetas para constituir el auténtico objeto de la ciencia filmolingüística, del mismo modo que la *parole* (habla) era para Saussure un objeto demasiado multiforme para constituir el verdadero objeto de la ciencia lingüística. El interrogante que orientó los primeros trabajos de Metz fue si el cine era *lengua* o *lenguaje*. Metz empieza por descartar la imprecisa concepción de «lenguaje cinematográfico» que había predominado hasta entonces. En este contexto, Metz explora la comparación, habitual desde los primeros tiempos de la teoría cinematográfica, entre plano y palabra, y entre secuencia y frase. Para Metz, existen notables diferencias que problematizan esta analogía:

1 Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras (puesto que el léxico es en principio finito), pero ello los hace semejantes a los enunciados, que pueden ser construidos en número infinito partiendo de un número limitado de palabras.
2 Los planos son creados por el cineasta, a diferencia de las palabras (que ya existen previamente en el léxico) pero, nuevamente, ello los hace semejantes a los enunciados.
3 El plano ofrece una enorme cantidad de información y riqueza semiótica.
4 El plano es una unidad tangible, a diferencia de la palabra que es puramente una unidad léxica virtual que el hablante emplea a su voluntad. La palabra «perro» puede designar cualquier tipo de perro, y puede pronunciarse con cualquier acento o entonación, mientras que un plano cinematográfico de un perro nos dice, como mínimo, que estamos viendo un cierto tipo de perro de un cierto tamaño y aspecto, filmado desde un ángulo específico con un tipo de objetivo específico en la cámara. Si bien es cierto que los cineastas pueden «virtualizar» la imagen del perro mediante un contraluz, el uso de un filtro difusor de la imagen o la descontextualización, lo que Metz plantea, en términos generales, es que el plano cinematográfico se parece más a un enunciado («he aquí la imagen silueteada en contraluz de lo que parece ser un gran perro») que a una palabra.
5 Los planos, a diferencia de las palabras, no adquieren significado mediante el contraste paradigmático con otros planos que podrían haber ocupado su lugar en la cadena sintagmática. En el cine, los planos forman parte de un paradigma tan abierto que carece de sentido. (Los signos, en el sistema de Saussure, entran en dos tipos de relación: paradigmática, relativa a las elecciones efectuadas a partir de un conjunto virtual y «vertical» de «posibilidades comparables» —por ejemplo un conjunto de pronombres en una frase— y sintagmática, relativa a una disposición horizontal y secuencial que constituye un todo significante. Las operaciones paradigmáticas remiten a la selección, mientras que las operaciones sintagmáticas se remiten a la combinación en forma de secuencia.)

Metz añade a estas discrepancias entre planos y palabras otra discrepancia relativa al medio en general: el cine no constituye un lenguaje disponible en tanto código para todo el mundo. Todos los hablantes del inglés de una edad determinada han aprendido a dominar el código del inglés —son capaces de producir frases—, pero la capacidad de producir enunciados fílmicos depende del talento, la formación y el acceso a la producción de pelí-

culas. En otras palabras: hablar una lengua es emplearla, simplemente, mientras que «hablar» la lengua cinematográfica supone siempre y hasta cierto punto inventarla. Se podría replicar, naturalmente, que esta asimetría tiene de por sí una determinación histórica; podría formularse la hipótesis de una sociedad futura en la que todos los ciudadanos tuviesen acceso al código de realización de películas. Pero en la sociedad tal y como la conocemos debemos atenernos a la formulación de Metz. Existe, además, una diferencia fundamental en la diacronía de la lengua natural frente al lenguaje cinematográfico. El lenguaje cinematográfico puede ser lanzado de repente en una dirección distinta por medio de procedimientos estéticos innovadores (como los que introdujo *Ciudadano Kane*, por ejemplo) o procedimientos posibilitados por una nueva tecnología (como el *zoom* o la *steadycam*). La lengua natural, en cambio, presenta una inercia más poderosa y está menos abierta a la iniciativa y creatividad individuales. La analogía no es tanto entre cine y lengua natural como entre el cine y las otras artes como la pintura o la literatura, que también pueden verse modificadas por los procedimientos estéticos revolucionarios de un Picasso o un Joyce.

Metz llegó a la conclusión de que el cine no era una lengua sino un lenguaje. Aunque los textos cinematográficos no pueden ser concebidos como si estuviesen generados por un sistema lingüístico subyacente —puesto que el cine carece de signos arbitrarios, unidades mínimas y doble articulación—, sí que manifiestan, pese a todo, una sistematicidad semejante a la del lenguaje. Aunque el lenguaje del filme no tiene léxico o sintaxis *a priori*, no deja de ser un lenguaje. Podríamos llamar «lenguaje», sostiene Metz, a cualquier unidad definida a partir de su «materia de expresión» —un término de Hjemslev que designa el material a través del cual el significado se manifiesta a sí mismo— o en términos de lo que Barthes denomina su «signo típico» en *Elementos de semiología*. El lenguaje literario, por ejemplo, es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión es la escritura; el lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en cinco pistas o canales: la imagen fotográfica en movimiento, el sonido fonético grabado, los ruidos grabados, el sonido musical grabado y la escritura (títulos de crédito, intertítulos, materiales escritos en el plano). El cine es un lenguaje, en suma, no sólo en un sentido metafórico amplio sino también en tanto conjunto de mensajes basados en una materia de expresión dada, y en tanto lenguaje artístico, como discurso o práctica significante caracterizado por condiciones específicas o procedimientos de ordenación.

Los primeros debates giraban en gran medida en torno a la cuestión de las unidades mínimas y su articulación en el sentido de la concepción, elaborada por André Martinet, de la «doble articulación» de las unidades mínimas de sonido (fonemas) y las unidades mínimas de sentido (morfemas). En

respuesta al argumento de Metz según el cual el cine carecía de doble articulación, Pier Paolo Pasolini afirmó que el cine formaba un «lenguaje de realidad» con su doble articulación de «cinemas» (por analogía con fonemas) e «im-signos» (por analogía con morfemas). La unidad mínima del lenguaje cinematográfico, para Pasolini, está constituida por los distintos objetos significantes del mundo real presentes en el plano. El lenguaje de los «im-signos», para Pasolini, era extremadamente subjetivo y extremadamente objetivo al mismo tiempo. Postulaba la existencia de unidades mínimas del filme, los cinemas, los objetos representados en un plano cinematográfico, pero que, a diferencia de los fonemas, eran infinitos en número. El cine explora los signos de la realidad, reapropiándose de ellos. Eco sostuvo, por su parte, que los objetos no pueden ser elementos de una segunda articulación, puesto que ya constituyen de por sí elementos con significado.

Tanto Eco como Emilio Garroni criticaron la «ingenuidad semiótica» de Pasolini al confundir artefacto cultural con realidad natural. Algunos analistas de los últimos años, sin embargo, han afirmado que Pasolini distaba de ser ingenuo; de hecho, estaba avanzándose a sus contemporáneos. Para Teresa de Lauretis, Pasolini no era ingenuo sino profético, anticipando el papel del cine en «la producción de realidad social» (*ibíd.*, págs. 48-49). Como señalan Patrick Rumble y Bart Testa, para Pasolini el estructuralismo no era más que uno de sus interlocutores, junto con Bajtin, Medvedev y otros. Para Giuliana Bruno, Pasolini no es ese pensador ingenuo retratado por Eco; Pasolini entendió que la realidad y su representación fílmica eran entidades discursivas, contradictorias. La relación entre el cine y el mundo es una traducción. La realidad es un «discurso de las cosas» que el cine traduce en un discurso de imágenes, lo que Pasolini denominaba «el lenguaje escrito de la realidad». Como Bajtin y Volochinov, Pasolini estaba más interesado en la *parole* que en la *langue* (véase Bruno, en Rumble y Testa, 1994).

Pasolini también se preocupó por el tema de las analogías y las discrepancias entre cine y literatura. Al igual que la escritura adapta el discurso oral, el cine adapta el patrimonio común de los gestos y las acciones humanas. Pasolini creía en un «cine de poesía» más que en un «cine de prosa». El primero era un cine imaginativo, onírico, subjetivo, formalmente experimental que funde al autor con el personaje, mientras que el segundo término evoca un cine basado en las convenciones clásicas de continuidad espacio-temporal. En *Empirismo Eretico*, Pasolini también discutió sus concepciones relativas al «discurso libre indirecto» en cine. En literatura, el «*style indirect libre*» hacía referencia a la manipulación de la subjetividad en un escritor como Flaubert, cuyo empleo permitía que una representación mediada y transmitida con pronombres como «Emma pensó» modulase en una presentación directa: «¡Es magnífico estar en España!». En cine, remite al

contagio estilístico cuyo empleo permite fundir la personalidad del autor de manera ambigua con la del personaje; de este modo, la subjetividad de un personaje se convertiría en plataforma para desplegar el virtuosismo y la experimentación estilística.

Umberto Eco, cuyos trabajos sobre cine formaban parte de su trabajo sobre las articulaciones en forma de lenguaje en general, rechazaba la doble articulación en el cine en favor de una triple articulación: en primer lugar, las figuras icónicas; en segundo, las figuras icónicas combinadas en semas; en tercer lugar, los semas combinados en «cinemorfemas». Garroni, por su parte, sostuvo que Metz se había planteado una pregunta equivocada; la verdadera pregunta giraba en torno a la heterogeneidad constitutiva del mensaje fílmico / artístico. Bettetini optaba por una doble articulación basada en la «frase» cinematográfica por un lado y las unidades técnicas (el encuadre, el plano) por otro. Habló del «iconema» como unidad privilegiada del lenguaje cinematográfico. En *L'Indice del Realismo* aplicó la tricotomía de Peirce al cine, desplegando las tres dimensiones del signo: indexical, icónica y simbólica. Bettetini afirmó que la unidad significante mínima del filme, el «cinema» o «iconema», es la imagen fílmica y se corresponde no con la palabra sino con la frase. También Peter Wollen, en *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), consideró demasiado rígida la noción saussuriana del signo para un medio cuyos «nichos estéticos» derivaban de un despliegue calculado e inestable de todos estos tipos de signos.

Para Metz, el cine se convertía en discurso al organizarse a sí mismo como narración, generando de este modo un corpus de procedimientos significantes. Como señala Warren Buckland, es como si la relación «arbitraria» entre significante y significado de Saussure se transfiriese a otro registro: no se trata de la arbitrariedad de la imagen aislada sino de la arbitrariedad de una trama, el esquema secuencial impuesto sobre los acontecimientos en bruto. Encontramos aquí un eco de la idea de Sartre según la cual la vida no cuenta historias. La verdadera analogía entre cine y lenguaje, para Metz, consiste en su naturaleza sintagmática común. Al pasar de una imagen a dos imágenes, el cine se convierte en lenguaje. Tanto el lenguaje como el cine producen discurso mediante operaciones paradigmáticas y sintagmáticas. El lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para formar frases; el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar «sintagmas», es decir, unidades de autonomía narrativa donde los elementos interactúan semánticamente. Mientras que ninguna imagen se asemeja totalmente a otra, la mayoría de los filmes narrativos se parecen entre sí en sus principales figuras sintagmáticas, en sus ordenaciones de relaciones espaciales y temporales.

La Gran Sintagmática fue el intento de Metz de aislar las principales figuras sintagmáticas o las ordenaciones espaciotemporales del cine narrati-

vo. Metz la propuso como respuesta a la pregunta: «¿Cómo se constituye el filme a sí mismo en tanto discurso narrativo?» frente a una situación presidida por una considerable imprecisión en la terminología cinematográfica, que en muchos casos se había basado en el teatro en vez de tomar como punto de partida los significantes específicamente cinematográficos de la imagen y el sonido, los planos y el montaje. Términos como «escena» y «secuencia» se habían estado empleando de modo más o menos intercambiable, basándose en criterios de lo más heterogéneo. En ocasiones, la clasificación partía de una unidad planteada de acción representada («la escena del adiós») o de lugar («la secuencia del tribunal»), sin prestar demasiada atención a las articulaciones concretas del discurso fílmico, e ignorando el hecho de que una misma acción (la escena de una boda, por ejemplo) podía representarse mediante enfoques sintagmáticos distintos.

Metz empleó la distinción paradigma / sintagma, junto con el método *o bien-o bien*, de carácter más general —«un plano o bien es continuo o bien no lo es»— para construir su Gran Sintagmática. La Gran Sintagmática constituye una tipología de las distintas maneras en que el tiempo y el espacio pueden ordenarse mediante el montaje dentro de los segmentos de un filme narrativo. Con la ayuda de un método binario de conmutación (las pruebas de conmutación permiten descubrir si un cambio en el nivel del significante comporta un cambio en el nivel del significado), Metz generó un total de seis tipos de sintagma (en la versión publicada en *Communications* en 1966), posteriormente incrementados a ocho (en la versión incluida en *Essais sur la signification au cinéma* en 1968 y también en *Langage et cinéma*). Los ocho sintagmas son los siguientes:

1 El *plano autónomo* (un sintagma compuesto por un solo plano), dividido a su vez en *a*) la *secuencia en un solo plano* y *b*) cuatro clases de insertos: el *inserto no diegético* (un solo plano que presenta objetos exteriores al mundo ficticio de la acción); el *inserto diegético desplazado* (imágenes diegéticas «reales» pero temporal o espacialmente fuera de contexto); el *inserto subjetivo* (recuerdos, temores); y el *inserto explicativo* (planos únicos que clarifican acontecimientos al espectador).
2 El *sintagma paralelo*: dos motivos alternantes sin una relación espacial o temporal clara, como los ricos y los pobres, la ciudad y el campo.
3 El *sintagma paréntesis*: escenas breves que se ofrecen como ejemplos típicos de un cierto orden de realidad pero sin secuenciación temporal, organizados con frecuencia en torno a un «concepto».
4 El *sintagma descriptivo*: objetos mostrados sucesivamente que sugieren coexistencia espacial; empleados, por ejemplo, para situar la acción.

5 El *sintagma alternante*: montaje narrativo paralelo que sugiere simultaneidad temporal, como una persecución en la que se alternan los planos del perseguidor y del perseguido.
6 La *escena*: continuidad espacio-temporal percibida sin distorsiones ni rupturas, en la que el significado (la diégesis implícita) es continuo como sucede en la escena teatral, mientras que el significante está fragmentado en distintos planos.
7 La *secuencia episódica*: resumen simbólico de las distintas etapas de un desarrollo cronológico implícito, que generalmente conlleva una compresión del tiempo.
8 La *secuencia ordinaria*: acción tratada elípticamente con el fin de eliminar los detalles irrelevantes, en la que los saltos en el tiempo y en el espacio se ven ocultados por el montaje en continuidad.

No es éste el lugar para detallar los innumerables problemas teóricos que se plantean al analizar la Gran Sintagmática (para una crítica exhaustiva, véase Stam y otros, 1992). Baste con decir que mientras que algunos de los sintagmas de Metz son convencionales y están totalmente establecidos —el sintagma alternante, por ejemplo, remite a lo que tradicionalmente se denominaba montaje narrativo paralelo—, otros resultan más innovadores. El sintagma paréntesis, por ejemplo, ofrece muestras típicas de un orden dado de realidad sin vincularlas cronológicamente. Los *logos* audiovisuales que abren las *sitcoms* televisivas (por ejemplo, el segmento de montaje inicial que muestra las actividades cotidianas típicas de Mary Richards en *El Show de Mary Tyler Moore*) podrían considerarse como sintagmas paréntesis. De igual manera, los planos fragmentados de dos amantes en la cama que abren *Una mujer casada* (Une femme mariée, 1964) de Godard constituyen una muestra típica del «adulterio contemporáneo»; en efecto, la falta de teleología y la inexistencia de clímax de la secuencia forman parte de una estrategia brechtiana de deserotización, una «puesta entre paréntesis» del erotismo. No es casual que muchas de las películas en las que abundan los sintagmas paréntesis puedan caracterizarse como brechtianas, precisamente porque el sintagma paréntesis resulta especialmente apto para representar lo socialmente «típico». La fábula brechtiana de Godard sobre la guerra, *Los carabineros* (Les Carabiniers, 1963), moviliza los sintagmas paréntesis como parte de la sistemática deconstrucción que el filme opera, desde dentro, del enfoque tradicional del cine dominante respecto a los conflictos dramáticos. El modo en que el sintagma paréntesis incide en lo típico —en este caso, los comportamientos típicos en un conflicto bélico— hace de él un arma extremadamente eficaz a efectos sociales y de generalización en la obra de los directores politizados.

Como ilustración de su método, Metz llevó a cabo un desglose sintagmático de la película *Adieu Philippine* en 83 segmentos autónomos. Las restricciones metodológicas de Metz, sin embargo, impidieron que su análisis abordase muchos de los rasgos más interesantes del filme: su descripción del medio televisivo; las implicaciones cronotópicas de los numerosos monitores de TV que pueblan el plano; las actitudes y acentos de clase media de los personajes; la guerra de Argelia (en la que se alista el protagonista); el papel que desempeñan lo masculino y lo femenino; el ritual de cortejo en la Francia de los sesenta. Tras completarse el análisis lingüístico, queda aún casi todo por decir: de ahí la necesidad de un análisis translingüístico bajtiniano del filme como enunciado históricamente situado. Sin embargo, Metz ofreció la Gran Sintagmática con un espíritu mucho más modesto del que le solían atribuir sus detractores, como un primer paso hacia el establecimiento de los principales tipos de ordenación de la imagen. A la objeción de que: «queda aún casi todo por decir», podría responderse en un primer momento que es algo connatural a la ciencia el elegir un principio de pertinencia. Hablar del Gran Cañón en términos de estratos geológicos o de *Hamlet* en términos de funciones sintácticas no agota, ni mucho menos, el interés o el significado de vivir la experiencia del Gran Cañón o de leer *Hamlet*, pero ello tampoco significa que la geología y la lingüística sean disciplinas inútiles. En segundo lugar, la tarea de abordar todos los niveles de significado en un filme es una labor de análisis textual, no de teoría cinematográfica.

En *Langage et cinéma* Metz redefinió la Gran Sintagmática como un mero subcódigo de montaje dentro de un corpus de filmes delimitado históricamente, a saber, la tradición narrativa convencional desde la consolidación del cine sonoro en los años treinta a través de la crisis en la estética de los estudios y la irrupción de los distintos movimientos innovadores en los años sesenta. El esquema de Metz, sin duda el más sofisticado de los elaborados hasta entonces, fue aplicado posteriormente en una miríada de análisis textuales y se vio reconfigurado más tarde por Michael Colin desde la perspectiva chomskiana de la gramática transformacional (véase Colin, en Buckland, 1995). Pero la teoría del cine podía emplear una óptica aún más sofisticada para abordar las cuestiones suscitadas por la Gran Sintagmática, una óptica que sintetizase la obra de Metz con otras corrientes. Entre éstas, la sugestiva concepción formulada por Bajtin del cronotopo como «conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales» en los textos artísticos, los trabajos de Noël Burch sobre articulaciones espaciales y temporales entre planos, la obra de Bordwell sobre el cine clásico y la narratología de Genette en los aspectos en que resulta aplicable al cine.

Metz sería posteriormente objeto de críticas por haber privilegiado subrepticiamente el cine narrativo convencional, marginando formas como el

documental y la vanguardia. Una formulación translingüística bajtiniana les hubiese ahorrado a los cinesemiólogos de tradición saussuriana gran cantidad de problemas al rechazar, ya desde un principio, la propia noción de una lengua (cinematográfica) unitaria. Anticipándose a los sociolingüistas contemporáneos, Bajtin sostuvo que todas las lenguas están caracterizadas por la interacción dialéctica entre unas presiones centrípetas hacia la normativización (monoglosia) y unas energías centrífugas que favorecen la diversificación dialéctica (heteroglosia). Esta perspectiva ofrece un valioso marco de trabajo para entender el cine clásico dominante como una especie de lenguaje estándar, respaldado y avalado por el poder institucional, que ejerce su hegemonía sobre una serie de «dialectos» divergentes como el documental, el cine militante y el cine de vanguardia. Un enfoque translingüístico resultaría mucho más relativista y pluralista respecto a estos lenguajes fílmicos diversos, privilegiando lo periférico y marginal frente a lo central y dominante.

Revisión de la especificidad cinematográfica

Hemos podido ver cómo, en sus intentos de legitimar al cine como arte, los teóricos formularon versiones contradictorias de la «esencia» del cine. Los impresionistas de los años veinte como Epstein y Delluc se embarcaron en una búsqueda casi mística de la quintaesencia fotogénica del cine. Para teóricos como Arnheim, entretanto, la esencia artística del cine estaba vinculada a su naturaleza estrictamente visual y a sus «carencias» (el encuadre limitador, la falta de una tercera dimensión, etc.), que le conferían el estatuto de arte. Otros, como Kracauer y Bazin, hallaban las raíces de la «vocación por el realismo» del cine en sus orígenes fotográficos. La semiología del cine también se planteó esta cuestión eterna. Para Metz, la pregunta: «¿El cine es una lengua?» era inseparable de la pregunta: «¿Qué es lo específico del cine?». Los rasgos sensoriales pertinentes del lenguaje cinematográfico nos ayudan a distinguir al cine de otros lenguajes artísticos; al cambiar uno de los rasgos, cambiamos el lenguaje. El cine, por ejemplo, posee un mayor coeficiente de iconicidad que lenguas naturales como el francés o el inglés

(aunque podría replicarse que los lenguajes ideográficos o jeroglíficos son altamente icónicos). Las películas están compuestas por múltiples imágenes, a diferencia de la fotografía y de la pintura que (generalmente) producen imágenes únicas. Las películas son cinéticas, a diferencia de los cómics publicados en la prensa, que son estáticos. El enfoque de Metz, por tanto, trata de elucidar los procedimientos significantes específicos del lenguaje cinematográfico. El cine comparte con otras artes algunos de sus materiales de expresión específicos (aunque siempre en configuraciones nuevas), mientras que otros le son totalmente exclusivos. El cine tiene su propio medio material de expresión cinematográfica (cámara, película, luces, vías de los *travellings*, estudios para grabar el sonido) y sus propios procedimientos audiovisuales. Esta cuestión de los «materiales de expresión» también evoca el tema de la evolución tecnológica. ¿Son cine el espectáculo IMAX, un CD-ROM narrativo o el videoarte?

El ejercicio más exhaustivo elaborado por Metz en torno a la filmolingüística fue *Langage et cinéma*, publicado por primera vez en francés en 1971 y traducido (de forma desastrosa) al inglés en 1974.[1] Aquí Metz sustituyó *langue* y *langage* por el concepto más amplio de «código», un concepto felizmente libre de cargas específicamente lingüísticas. Para Metz, el cine es necesariamente un medio «pluricódico», que entrecruza 1) «códigos específicamente cinematográficos», es decir, códigos que sólo aparecen en el cine, y 2) «códigos no específicos», es decir, códigos que el cine comparte con otros lenguajes. El lenguaje cinematográfico está constituido por la totalidad de códigos y subcódigos cinematográficos, en la medida que se dejen provisionalmente a un lado las diferencias entre estos códigos diversos a fin de tratar al conjunto como un todo unitario.

Metz describe la configuración de códigos específicos y no específicos como un conjunto de círculos concéntricos, con un enfoque diferencial de la especificidad cinematográfica. Los códigos van desde los muy específicos (el círculo interior; por ejemplo, los que están vinculados a la definición del cine como medio de imágenes múltiples en movimiento: códigos del movimiento de la cámara, montaje de continuidad, etc), pasando por los códigos que el cine comparte con otras artes (por ejemplo, los códigos narrativos de uso generalizado) para llegar a códigos ampliamente difundidos en la cultura y que no dependen en absoluto de modalidades específicas del medio o incluso de las artes en general (por ejemplo, los códigos de las funciones de

1. Véase Metz (1974ª). Una traducción sin duda incompetente convirtió el texto, algo árido, de Metz en una monstruosidad ilegible. Dos de los términos clave de Metz —*langue* y *langage*— fueron traducidos erróneamente de manera más o menos sistemática, con lo que gran parte del libro se convirtió en un continuo contrasentido.

hombres y mujeres). Más que de especificidad o no especificidad absolutas, por lo tanto, cabe hablar de grados de especificidad. Algunos ejemplos de códigos específicamente cinematográficos son el movimiento de la cámara (o su ausencia), la iluminación y el montaje; son atributos de todas las películas en el sentido de que todas las películas requieren cámaras, todas las películas deben estar iluminadas y todas ellas deben montarse, aunque el montaje sea mínimo. Naturalmente, la distinción entre códigos específicamente cinematográficos y no cinematográficos resulta en ocasiones cambiante y sutil. El fenómeno del color, por ejemplo, pertenece a todas las artes, pero las particularidades del Technicolor en los años cincuenta son específicas del cine. Por otra parte, ciertos elementos no específicos pueden ser «cinematografizados» mediante la simultaneidad fílmica, por su proximidad y coexistencia con el resto de los elementos incluidos en las restantes «pistas» en un momento determinado de la cadena discursiva del filme.

Dentro de cada código cinematográfico concreto, los subcódigos representan usos específicos del código general. La iluminación expresionista, por ejemplo, es un subcódigo de la iluminación, al igual que la iluminación naturalista. El montaje eisensteniano es un subcódigo del montaje, que puede ser confrontado, en su uso típico, con una puesta en escena baziniana que minimice la fragmentación espacial y temporal. Según Metz, los códigos no entran en competencia, pero los subcódigos sí. Todas las películas deben ser iluminadas y montadas, pero no todos las películas emplean necesariamente un montaje eisensteniano. Metz señala sin embargo que, en ocasiones, cineastas como Glauber Rocha mezclan subcódigos contradictorios en un «procedimiento febrilmente antológico» en el que el montaje eisensteniano, la puesta en escena baziniana y el *cinéma verité* coexisten en tensión dentro de una misma secuencia. También pueden emplearse distintos subcódigos de forma contrapuesta, empleando por ejemplo una iluminación expresionista en un musical o una partitura de jazz para un *western*. Para Metz, el código es un cálculo lógico de permutaciones posibles; el subcódigo, a su vez, consiste en el uso específico y concreto de estas posibilidades, que pese a todo permanecen dentro de los límites de un sistema convencionalizado. Existe una tensión en *Langage et cinéma* entre un enfoque aditivo y taxonómico de los códigos, desarrollado en la primera mitad del libro, y un despliegue más activista, «de escritura», de los códigos, desarrollado en la última parte del libro.

Para Metz, una historia del cine debe analizar el papel que desempeña la competencia entre los distintos subcódigos, así como las incorporaciones y exclusiones que tengan lugar respecto a éstos. En su ensayo «Textual Analysis, etc.,», David Bordwell pone de manifiesto algunos de los problemas del análisis de Metz, argumentando que la caracterización de los sub-

códigos realizada por Metz revela una dependencia encubierta respecto a algunas ideas comúnmente aceptadas sobre la historia del cine y la «evolución del lenguaje cinematográfico», que constituyen una base tácita para el reconocimiento de los subcódigos. En consecuencia, Bordwell reclama un mayor historicismo en el estudio de los subcódigos cinematográficos.[2] Ese historicismo imprescindible para Bordwell se limita al ámbito de lo institucional y de la historia del arte; no incluye lo que Bajtin denominaría las «series de generación profunda» de la vida y el arte o, dicho en otras palabras, la historia en un sentido amplio y su repercusión en el ámbito cinematográfico.

Metz heredó la cuestión de *langue / langage* de Saussure y el tema de la especificidad cinematográfica de los formalistas rusos, con su énfasis en la especificidad literaria o *literaturnost*. En este sentido, Metz hereda los puntos débiles de la lingüística saussuriana (que «pone al referente entre paréntesis», aislando de este modo el texto de la historia) y del formalismo estético (que sólo contempla el objeto de arte autotélico, autónomo). Si de Metz puede decirse que, al igual que los formalistas, aportó una gran «perspicacia y sólidos principios al problema de la especificación», no fue tan eficaz, en cambio, al haber heredado los puntos débiles de aquéllos, a la hora de vincular lo específico y lo no específico, lo social y lo cinematográfico, lo textual y lo contextual. En este sentido, la crítica del formalismo elaborada por el círculo de Bajtin también puede aplicarse a las nociones formuladas por Metz de lo «específicamente cinematográfico» y, como sugeriremos más tarde (pág. 220), al «neoformalismo» de Kristin Thompson y David Bordwell.

El aspecto más prometedor en la obra metziana es quizá su intento de distinguir al cine de otros medios basándose en su medio de expresión. Metz distingue entre cine y teatro, por ejemplo, a partir de la presencia física del actor en el teatro frente a la ausencia diferida del intérprete en el cine, una «cita fallida» que, paradójicamente, hace aun *más* posible que los espectadores «crean» en la imagen. En obras posteriores, Metz recalcó que es precisamente la naturaleza «imaginaria» del significante fílmico la que lo convierte en un catalizador tan poderoso de proyecciones y emociones (Marshall MacLuhan sugería algo semejante al contraponer los medios «cálidos» a los «fríos»). Metz también compara el cine y la televisión, concluyendo que, pese a las diferencias tecnológicas (lo fotográfico frente a lo electrónico), las diferencias en estatus social (el cine como medio ya consagrado, la televisión vista aún despectivamente como terreno culturalmente

2. Véase David Bordwell, «Textual Analysis, etc.» *Enclitic*, otoño de 1981/primavera de 1982.

baldío), las diferencias en la recepción (la pequeña pantalla doméstica frente a la gran pantalla de las salas, atención distraída frente a atención concentrada), ambos medios constituyen virtualmente un mismo lenguaje. Comparten importantes procedimientos lingüísticos (escala, sonido en *off* y en *on*, títulos de crédito, efectos sonoros, movimientos de cámara, etc.). Son, pues, dos sistemas indudablemente próximos; los códigos específicos comunes a ambos resultan mucho más numerosos e importantes que sus diferencias; e, inversamente, los rasgos que les separan son mucho menos numerosos e importantes que los que les distinguen conjuntamente respecto a otros lenguajes (Metz, 1974). Aunque hoy día se le podrían discutir ciertas conclusiones a Metz (por ejemplo, se podría apuntar que las tecnologías y las condiciones de recepción han evolucionado desde los años setenta), lo que importa es el método diferencial, diacrítico: la elaboración o elucidación de la especificidad del cine mediante una exploración de las analogías y discrepancias entre el cine y otros medios.

Algunos interrogantes sobre autoría y género

La semiótica de orientación lingüística tuvo el efecto de desplazar a la teoría del autor, dado que la filmolingüística tenía poco interés en el cine entendido como expresión de la voluntad creativa de autores individuales. Al mismo tiempo, la teoría del autor había introducido un sistema —basado en la construcción de una personalidad autoral a partir de pistas y síntomas superficiales— que lo hacía reconciliable con cierto tipo de estructuralismo: de ahí surgió un matrimonio de conveniencia denominado *auteur-structuralism*. Desautorizando el culto a la personalidad endémico tanto del modelo *Cahiers* como del de Sarris, el *auteur-structuralism* veía en el autor individual a un orquestador de códigos transindividuales (mito, iconografía, escenarios). Como señala Stephen Crofts, el *auteur-structuralism* surgió a finales de los años sesenta de una formación cultural determinada, la izquierda londinense de influencias estructuralistas, en concreto de la obra cultural-cinematográfica del Departamento de Educación del British Film Institute. El *auteur-structuralism* halla sus ejemplos en el

estudio de Geoffrey Nowell-Smith *Visconti* (1967), así como en *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), de Peter Wollen, y en *Horizons West* (1969), de Jim Kitses. Los miembros de esta tendencia destacaron la idea de autor como construcción crítica y no como persona de carne y hueso. Buscaban oposiciones estructurantes ocultas tras los motivos temáticos y las figuras estilísticas recurrentes de ciertos directores como claves de su significado profundo. Para Peter Wollen, la aparente diversidad de la obra de John Ford, por ejemplo, escondía esquemas y contrastes estructurales fundamentales basados en el binomio cultura / naturaleza: jardín / desierto, colono / nómada, civilizado / salvaje; casado / soltero. El *auteur-structuralism* no tenía gran cosa que aportar a la cuestión de la especificidad cinematográfica, puesto que muchos de esos motivos y estructuras binarias no eran específicos del cine sino que se encontraban ampliamente difundidos en la cultura y en las artes.

El guión entre *auteur* y *structuralism* fue, en última instancia, un punto cargado de tensiones. No resultaba fácil reconciliar el individualismo romántico de la teoría del autor (los cheyenes de John Ford) con el cientificismo impersonal del estructuralismo (los bororos de Lévi-Strauss). Las potentes corrientes del estructuralismo que afirmaban que «el lenguaje dice al autor» y «la ideología dice al sujeto» podían asfixiar con facilidad a un «autor» solitario e indefenso bajo el peso de impersonales «estructuras» a gran escala. Al mismo tiempo, los estructuralistas y postestructuralistas desdeñaban a la teoría del autor por convertir al cine en el último bastión de un romanticismo que el resto de artes había descartado tiempo atrás. La visión romántica del arte consideraba que el arte era una «lámpara» expresiva y no un «espejo» de reflexión (en términos de la dicotomía propuesta por Meyer Abrams), y veía en el artista a un *vates*, *magus*, visionario y clarividente, «legislador no reconocido de la humanidad». El romanticismo atribuye la capacidad artística a un «elán» o «genius» misterioso, una visión que en última instancia resulta mágica, casi religiosa.

El *auteur-structuralism* puede considerarse como un momento de transición en el fundido encadenado histórico que nos lleva del estructuralismo al postestructuralismo, corrientes que relativizaron la noción de autor como única fuente original y creativa del texto, considerando al autor más como espacio que como punto de origen. En «La muerte del autor» (1968), Barthes reconfiguró al autor como producto derivado de la escritura. El autor se convirtió entonces en una mera instancia de escritura, del mismo modo que, lingüísticamente, el sujeto / modificador «Yo» no es más que la instancia de decir «Yo». Para Barthes, la unidad de un texto no derivaba de su origen sino de su destino. Así pues, Barthes deja morir al autor para que pueda nacer el lector.

En «¿Qué es un autor?» (1969) Michel Foucault también hablaba de la muerte del autor. Foucault fecha el nacimiento del autor en el contexto cultural del siglo XVIII, época en que se produjo la «individualización» de la historia de las ideas. Foucault prefería hablar de la «función del autor», viendo en la autoría una institución efímera confinada a un espacio determinado de tiempo, que daría paso en un futuro próximo al «omnipresente anonimato del discurso». Como consecuencia del ataque postestructuralista lanzado sobre el sujeto originario, el autor de cine pasó de ser fuente generadora del texto a ser un mero término en el proceso de lectura y espectatorial, un espacio de intersección entre discursos, una configuración cambiante producida por la intersección de un grupo de películas con formas históricamente constituidas de lectura y espectatorialidad. En esta visión antihumanista, el autor se disolvía en instancias teóricas más abstractas tales como «enunciación», «sujetificación», «*écriture*» e «intertextualidad». (Los escépticos no tardaron en puntualizar que los escritores postestructualistas que habían decretado la muerte del autor eran también autores consagrados, estrellas incluso, y que nunca se olvidaban de recoger los cheques por sus derechos de autor.)

En esa misma época se afirmó que una teoría monolítica del autor no podía dar cuenta de la totalidad de prácticas distintas que configuraban el cine. Los defensores de la vanguardia censuraron a la teoría del autor su devoción exclusiva al cine comercial, dejando muy poco espacio para el cine experimental (véase Pam Cook, en Caughie, 1981). La teoría del autor mostraba sus puntos débiles cuando abordaba obras como las de Michael Snow o Hollis Frampton, y no resistía la confrontación con colectivos de cine político como Third World Newsreel o Grupo Cine de la Base. Así pues, los activistas cinematográficos de izquierdas que preferían modelos más colectivos e igualitarios sentían un comprensible recelo ante los presupuestos jerárquicos y autoritarios de los que se nutría la teoría del autor. Los marxistas criticaban la suposición de dicha tendencia según la cual el talento «saldría a la luz» independientemente de las condiciones políticas o económicas. Los críticos del Tercer Mundo también ofrecieron una acogida ambivalente a la teoría del autor. Glauber Rocha escribió en 1963 que «si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución», pero Fernando Solanas y Octavio Getino se burlaron del cine de autor (su «segundo cine») por ser políticamente anodino y proselitista, favoreciendo por su parte un «tercer cine» colectivo, militante y activista. El análisis feminista también expresó su ambivalencia frente al fenómeno, señalando por una parte el sustrato patriarcal y edípico de metáforas como la de la «*caméra-stylo*» y el denostado «*cinéma de papa*» y reclamando, por otra parte, el reconocimiento de autoras como Germaine Dulac, Ida Lupino, Dorothy Arzner y Agnès Varda. En

1973 Claire Johnston sostuvo, por su parte, que la teoría de los autores marcaba una intervención importante: «Despojada de sus aspectos normativos, la clasificación de películas en función de su director ha demostrado ser una forma extremadamente productiva de ordenar nuestra experiencia del cine» (Johnston, 1973).

El período del *auteur-structuralism* presenció el renacimiento del interés por el análisis de los géneros. La versión del *auteur-structuralism* representada por Wollen, por ejemplo, se basa en parte en las nociones de género cinematográfico. Su análisis de las estructuras operativas en la obra de John Ford está inevitablemente ligado al hecho de que el grueso de la obra fordiana está constituido por *westerns*, un género que ya de por sí se basa en la dicotomía desierto / jardín. En los años setenta, analistas cinematográficos como Ed Buscombe, Jim Kitses, Will Wright y Steve Neale aportaron nuevos métodos que iban a influir en el área tradicional de la teoría de los géneros. En «The Idea of Genre in American Cinema», Buscombe reclamaba que se prestase mayor atención a los elementos iconográficos de las películas. Las convenciones visuales ofrecían, para Buscombe, un marco de trabajo o entorno en cuyo interior puede contarse la historia. La «forma externa» de un género está constituida por elementos visuales —en el *western*, sombreros de ala ancha, armas, corpiños de las prostitutas, carromatos entoldados, entre otros—, mientras que la «forma interna» es el modo en que se emplean dichos elementos visuales. El director despliega los recursos que la iconografía le ofrece combinándolos de nuevo de un modo que reconcilie la familiaridad con la innovación. Buscombe ilustra las tensiones entre «interno» y «externo» mediante *Duelo en la Alta Sierra* (Ride the High Country, 1962), de Peckinpah, donde un camello sustituye a un caballo: «En un *western*, el caballo no es solamente un animal; es un símbolo de dignidad, de gracia y de poder. Estas cualidades se ven ridiculizadas al hacerlo competir con un camello: y, para colmo de insultos, el camello gana» (Buscombe, en Grant, 1995, pág. 22).

En *Horizons West* (1970), Jim Kitses empleó la oposición entre desierto y civilización propuesta por Henry Nash Smith en *Virgin Land* para analizar el *western*. Kitses estableció una tabla de oposiciones (individuo-comunidad; naturaleza-cultura; ley-arma; congregación de fieles-banda de pistoleros) que estructuraban el *western*, y también señaló la presencia de códigos caballerescos, la historia de las fronteras y la historia de otras representaciones, extracinematográficas, de la frontera. *Sixguns and Society*, de Will Wright, tomaba conceptos de la obra de Vladimir Propp, concretamente las «funciones de la trama» y la tipología de personajes en los cuentos populares. Wright sostuvo que las oposiciones establecidas en los primeros *westerns* se transmutan en configuraciones muy distintas en los *westerns*

posteriores. Los mitos que el género transmite nos ayudan a leer la historia y el mundo, cristalizando nuestros temores y deseos, nuestras tensiones y nuestras utopías.

La palabra «género» se había empleado tradicionalmente en dos sentidos, como mínimo: 1) un sentido inclusivo que considera que todas las películas participan de los géneros; y 2) un sentido más restringido que habla del «cine de género» de Hollywood, formado por las producciones menos prestigiosas y de menor presupuesto, la llamada «serie B». El género, en esta segunda acepción del término, es el corolario del modo industrial de producción de Hollywood (y de sus imitadores), un instrumento de estandarización y al tiempo de diferenciación. El género posee, en este caso, fuerza y densidad institucionales; implica una división genérica del trabajo, en virtud de la cual los estudios se especializaron en géneros específicos (MGM y el musical, por ejemplo), mientras que dentro de los estudios cada género tenía no sólo sus propios estudios de grabación para el sonido sino sus propios asalariados: guionistas, directores, diseñadores de vestuario.

Hollywood Genres (1981), de Thomas Schatz, como los anteriores trabajos de Wright y Kitses, está influido por la lectura estructuralista realizada por Lévi-Strauss del mito como agente de resolución de tensiones estructurales. Aplicando el método estructuralista de las oposiciones binarias, Schatz divide los géneros de Hollywood entre los que operan para restablecer el orden social (*westerns*, cine de detectives) y los que operan para establecer la integración social (musical, comedia, melodrama). El género funciona como «ritual cultural» a fin de integrar a una comunidad en conflicto mediante historias de amor o merced a un personaje que ejerce como mediador entre facciones rivales.

Contrariamente a la Escuela de Francfort, que considera a los géneros como mero síntoma de la producción masificada en cadena, los teóricos empezaron a ver en el género la cristalización de un encuentro negociado entre cineasta y público, una reconciliación de la estabilidad de la industria con el entusiasmo de una forma de arte popular en evolución. Steve Neale, por su parte, sostuvo que los géneros eran «sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto». Basándose en la teoría del lenguaje de la recepción, Neale consideraba que cada nueva película alteraba nuestro «horizonte de expectativas genéricas». Rick Altman (1984) reivindicó un enfoque simultáneamente «semántico» —al tomar en consideración el contenido narrativo— y «sintáctico» —en su interés por las estructuras en que se insertan los elementos narrativos—, teniendo en cuenta que en muchos casos las películas pueden innovar mezclando la sintaxis de un género y la semántica de otro. Desde este punto de vista, el musical se renueva a sí mismo incorporando al melodrama. Altman

películas carnavalescas son objeto de crítica por no ofrecer imágenes positivas cuando, de hecho, el «realismo grotesco» forma parte, sencillamente, de un protocolo de representación alternativo. También existe el peligro de llegar a un análisis *acinematográfico*, en el que no se tengan en cuenta el significante fílmico y los códigos específicamente cinematográficos: el papel de la iluminación en el cine negro, del color en los musicales, del movimiento de la cámara en el *western*, etcétera.

En sus mejores ejemplos, la crítica de los géneros puede constituir un instrumento cognitivo de exploración: ¿Qué descubrimos al considerar *Taxi Driver* como *western*, o *Espartaco* (Spartacus, 1960) como alegoría de la lucha por los derechos civiles? ¿Qué rasgos de estos textos se hacen visibles mediante tal estrategia? Las circunstancias políticas represivas pueden provocar el sumergimiento de un género, como sucede cuando las alegorías políticas como *Um asilo muito louco* (1970), de dos Santos, o *Horí, má panenko* (1967), de Forman, ocultan la seriedad de sus intenciones tras una aparente farsa. Quizá el modo más útil de emplear el género sea entenderlo como un conjunto de recursos discursivos, una plataforma para la creatividad que el director puede emplear para elevar un género «inferior», para vulgarizar un género «noble», para inyectar nuevas energías en un género agotado, para verter un contenido nuevo y progresista en un género conservador o para parodiar un género que merece ser ridiculizado. Pasamos, pues, de una taxonomía estática a un movimiento activo de transformación.

1968 y el giro a la izquierda

Junto a corrientes relativamente apolíticas como la teoría del autor y la de los géneros, podemos encontrar también tendencias más radicales, revolucionarias incluso. A finales de los años sesenta, el Primer Mundo, como había sucedido antes en el Tercer Mundo, fue testigo de un período de efervescencia cultural y política, culminación del fermento revolucionario posterior a la derrota del nazismo en la Segunda Guerra Mundial y a la disolución de los imperios coloniales durante la posguerra. La teoría del cine en los años sesenta se erigió sobre la base de los anteriores logros de la teoría de izquierdas (Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Brecht, Benjamin, Kracauer, Adorno, Horkheimer) y revisó numerosos debates anteriores: el debate Brecht-Lukács sobre el realismo o el debate Benjamin-Adorno sobre el papel ideológico de los medios de comunicación de masas.

En mayo de 1968, *annus mirabilis*, una insurrección encabezada por estudiantes casi derrocó al régimen gaullista en Francia. Subyacía a este conflicto la crisis del marxismo occidental desencadenada por dos acontecí-

mientos en 1956: el reconocimiento, por parte del Partido Comunista soviético, de los crímenes de Stalin y la sofocación del alzamiento húngaro. En general, Mayo de 1968 fue el producto no de la «vieja izquierda», esto es, la izquierda burocrática estalinista de los partidos comunistas ortodoxos, sino de la «nueva izquierda», la izquierda antiautoritaria, anti-«revisionista», a cuyos ojos los partidos comunistas mantenían una actitud extrañamente pasiva y cómplice con la burguesía. Espoleada no por la pobreza sino por la abundancia, la revuelta fracasó en parte a causa del rechazo del Partido Comunista francés a prestarle apoyo. El año 1968 marcó el principio del fin de la guerra fría, en la que dos superpotencias (EEUU y la URSS) se habían encerrado en el letal abrazo de la MAD (*mutually assured destruction*, destrucción mutuamente asegurada) tan brillantemente parodiado en *¿Teléfono rojo?*, de Kubrick. Antiautoritaria, socialista, igualitaria y antiburocrática, la nueva izquierda se alejó también del antiguo énfasis emplazado en la explotación de clases, incorporando los discursos del psicoanálisis, el feminismo y el anticolonialismo en una crítica generalizada de la alienación social.

En 1968 se produjo una diáspora de «lo político», que se extendió a lo largo y ancho de la teoría y de la vida cotidiana. El Mayo de 1968 se vio precedido por *La Chinoise* (1967), profético filme de Godard sobre una célula maoísta en París, y por *La sociedad del espectáculo* (1967), libro-manifiesto asimismo profético escrito por Guy Debord, donde el líder de la Internacional Situacionista sostenía, con estilo aforístico, que la vida en la sociedad moderna «se presenta a sí misma como una inmensa acumulación de espectáculos». Para Debord, tanto el capitalismo de Estado del bloque socialista como el capitalismo de mercado de Occidente alienaban a los trabajadores mediante la atroz unidad de un «espectáculo» consumido de forma pasiva. (Años más tarde, Debord convertiría su libro en un filme recopilatorio que superponía comentarios marxistas a una serie de materiales fílmicos encontrados.) Los situacionistas también desafiaban al propio sistema artístico, abogando no por una «crítica del arte revolucionario» sino por «una crítica revolucionaria de todo arte».[1]

Los acontecimientos de Mayo de 1968 tuvieron repercusiones en el mundo de las artes en general y del cine en particular. La insurrección fue precedida y anunciada por «L'affaire Langlois», el intento por parte de la izquierda francesa (incluyendo a directores como Truffaut, Godard y Rivette, junto a Roland Barthes) de restituir a Henri Langlois, despedido por el ministro de cultura André Malraux, en su cargo de director de la Cinémathèque

1. Citado en Thomas Levin, «The Cinema of Guy Debord», en Elizabeth Sussman (comp.), *On the Passage of a Few people through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International*, Cambridge, MA, MIT Press, 1989, pág. 95.

francesa, proceso que culminó con Godard y Truffaut bajando literalmente el telón del Festival de Cine de Cannes de 1968. En Francia, Mayo de 1968 también supuso el surgimiento de la utópica propuesta de unos «États Generaux du Cinéma» (alusión a la Revolución francesa y los «Estados Generales» de 1789, la misma metáfora que sirvió de punto de partida al término «Tercer Mundo»). Divididos en varios proyectos, los Estados Generales postulaban una ruptura radical con el sistema existente. Entre sus propuestas se contaba la abolición del CNC (Centro Nacional de Cinematografía), el desarrollo de nuevos espacios de proyección (factorías, granjas), la abolición de la censura, la instauración de la proyección públicamente financiada de películas y la iniciación universal en los secretos comerciales de la realización cinematográfica. El manifiesto «Le Cinéma s'insurge» (El cine se subleva) recuerda a sus lectores que el cine pertenece al pueblo y que debería ser producido y divulgado por sus trabajadores (véase Harvey, 1978).

La expresión «Mayo del 68» sirve con frecuencia para condensar un fenómeno de gran alcance, de casi dos décadas de duración, de pensamiento y práctica rebelde en multitud de países distintos. Si bien lo sucedido en Francia resulta más espectacular, se produjeron movimientos en todas partes. Estudiantes e intelectuales de Berkeley, Berlín, Río de Janeiro, Tokio, Bangkok y Ciudad de México también participaron en la revuelta global en contra del capitalismo, el colonialismo y el imperialismo, así como contra las formas autoritarias de comunismo. Si fue un fenómeno global se debe en parte a que fue la primera insurrección donde los medios de comunicación desempeñaron el papel de amplificadores de los movimientos sociales. Algunos de los eslóganes de entonces conservan aún el perfume surrealista de la época: «La imaginación al poder»; «Sed realistas: pedid lo imposible»; «Prohibido prohibir»; «Perseguid al policía de vuestro pensamiento»; «Todos somos judíos alemanes»; «Abrid las puertas de las prisiones, los asilos y los institutos de enseñanza»; «No confiéis en nadie que haya cumplido los treinta»; «Sintonizad, excitaos y dejad los estudios» (*Tune in, turn on and drop out*); «Haz el amor y no la guerra»; «Dos, tres, cientos de Vietnams»; «Las mujeres sostienen la mitad del cielo». No hubo un único Mayo del 68: el movimiento era marxista-leninista en Europa Occidental, antiestalinista en Europa Oriental, maoísta en China, contracultural en Norteamérica, antiimperialista en el Tercer Mundo. En muchos casos, el movimiento combinó la adopción del «estilo de vida» americano con el rechazo de la política externa estadounidense; de ahí la fórmula de Godard (en *Masculin, Féminin*) sobre los «hijos de Marx y la Coca-Cola».

En el terreno del cine, en los años sesenta y principios de los setenta proliferaron los movimientos de renovación. Tras los pasos del neorrealismo y de la Nouvelle Vague encontramos: el Tercer Cine en Argentina, el Cinema

Nuovo en Brasil, la Nueva Ola en México, el Neues Deutsches Kino en Alemania, el Giovane Cinema en Italia, el New American Cinema en Estados Unidos y el Nuevo Cine Indio en la India. El período también estuvo marcado por la proliferación de publicaciones marxistas y de izquierda como *Positif, Cinétique, Cinémaction,* y los (ahora izquierdistas) *Cahiers du cinéma* en Francia; *Screen* y *Framework* en Inglaterra; *Cine-Tracts* y, posteriormente, *Cine-Action* en Canadá; *Jump Cut* y *Cineaste* en Estados Unidos; *Ombre Rossi* y *Filmcritica* en Italia; *Hablemos de Cine* en Perú; y *Cine Cubano* en Cuba. La teoría cinematográfica de influencia marxista se formulaba preguntas tales como: ¿Cuáles son los determinantes sociales de la industria cinematográfica? ¿Cuál es el papel ideológico del cine como institución? ¿Existe una estética marxista? ¿Cuál es el papel de la clase social en la producción y recepción de películas? ¿Qué estilo y estructuras narrativas deberían adoptar los cineastas, y qué estrategias deberían aplicar los críticos para analizar las películas desde un punto de vista político? ¿Cómo pueden las películas potenciar las luchas sociales por la justicia y la igualdad?

Denominador común a las distintas corrientes de investigación era la idea de que el cine constituía un territorio prácticamente autónomo de lucha política; no se limitaba a «reflejar» las luchas desarrolladas en todo el mundo. Si Walter Benjamin había hablado de la «estetización de la política» propia del fascismo, la cultura cinematográfica de Mayo del 68 tomó la dirección contraria: la politización de la estética.

Un término clave en estos debates izquierdistas sobre el cine era la «ideología», vocablo que había ido acumulando multitud de significados a lo largo de siglos de historia. Raymond Williams sugiere en *Keywords* (1985, págs. 152-157) que el término puede entenderse en tres sentidos: 1) un sistema de creencias característico de una clase o grupo determinados; 2) un sistema de creencias ilusorias —ideas falsas o conciencia falsa— que puede contrastarse con un conocimiento verdadero o científico; y 3) el proceso general de los significados y las ideas. Para los marxistas, el concepto de «ideología burguesa» era una forma de explicar cómo las relaciones sociales capitalistas son reproducidas por las personas en formas que *no* comportan el uso de la fuerza o la coerción. ¿Cómo interioriza el individuo las normas sociales? Tal y como la definieron Lenin, Althusser y Gramsci, la ideología burguesa es la ideología generada por la sociedad de clases que la clase dominante emplea para construir el entramado conceptual propuesto a los miembros de la sociedad, favoreciendo los intereses económicos y políticos de dicha clase dominante. «Ideología» y «hegemonía» eran respuestas a una pregunta cargada de perplejidad: ¿por qué los trabajadores oprimidos (los de la Alemania de Weimar, la Francia de posguerra o los Estados Unidos contemporáneos, por ejemplo) no se unían a una revolución socialista que lu-

chaba claramente por sus intereses? ¿Por qué creían erróneamente ser «agentes libres», y llamaban «libertad» al sometimiento en que vivían? ¿Por qué se aferraban a un sistema capitalista que tan diáfanamente abusaba de ellos?

La relectura estructuralista de la teoría marxista efectuada por Althusser suponía un desafío a la comprensión humanista «hegeliana» de la obra de Marx, un desafío inspirado por el redescubrimiento de los primeros textos de éste. Al «retorno a Freud» propugnado por Lacan le correspondía el «retorno a Marx» propuesto por Althusser; ambos desarrollaron, en sus respectivos territorios, una compleja respuesta a un padre simbólico y a un texto fundacional. En la formulación de Althusser, la ideología era «un sistema (con lógica y rigor propios) de representación (imágenes, mitos, ideas o conceptos, según los casos) existente y que desempeña un papel histórico en una sociedad determinada». Como señaló el propio Althusser en una definición muchas veces citada, la ideología era «una representación de la relación imaginaria de los individuos respecto a las condiciones reales de su existencia». En un sorprendente uso, para un partidario de la «desnaturalización, de metáforas «naturales» y biológicas, la ideología es para Althusser «parte orgánica» de la totalidad social, algo «segregado» por las sociedades humanas «como elemento y atmósfera indispensables para su reproducción y vida histórica» (*ibíd.*, pág. 232).

La ideología opera mediante lo que Althusser denomina «interpelación». Término cuyo origen deriva del procedimiento legislativo francés, «interpelación» evoca las estructuras y prácticas sociales que acogen a los individuos, dotándolos de identidad social y constituyéndoles como sujetos que aceptan maquinalmente su papel dentro del sistema de relaciones de producción. La novedad del enfoque de Althusser fue, en consecuencia, considerar a la ideología no como una forma de falsa conciencia derivada de las perspectivas parciales y distorsionadas generadas por las distintas posiciones de clase, sino, para decirlo en palabras de Richard Allen (1989), como «rasgo objetivo del orden social que estructura la propia experiencia».

En los años setenta, términos clave empleados por Althusser como «sobredeterminación», «estructura dominante», «problemática», «práctica teórica», «interpelación» y «ausencias estructurantes» se hicieron moneda de uso común en el discurso teórico sobre cine. La concepción de Althusser de la «lectura sintomática» se hizo especialmente influyente en la teoría y el análisis del cine. La lectura sintomática reunía corrientes diversas de la «hermenéutica de la sospecha»: las lecturas críticas efectuadas por Marx de economistas burgueses como Adam Smith, las lecturas sintomáticas que Freud hacía del discurso de sus pacientes y la noción brechtiana del distanciamiento, aplicado en este caso no a la puesta en escena teatral sino a la lec-

tura de los textos. En la obra *Para leer* El Capital, en la que Althusser y Balibar leen a Marx leyendo a Adam Smith, Althusser caracteriza el método de lectura empleado por Marx al leer a Smith como «sintomático», porque «divulga el hecho no divulgado por el texto que lee y, en el mismo movimiento, lo relaciona con un *texto distinto*, presente como ausencia necesaria en el primero» (Althusser y Balibar, 1979, pág. 28). En consecuencia, la lectura sintomática implica leer el texto no por su esencia ni su profundidad, sino por sus límites, sus lapsus y silencios, sus «ausencias estructurantes» y «carencias constitutivas». (Pierre Macherey desarrolló la idea de lectura sintomática en literatura en *Pour une théorie de la production littéraire,* 1978.)

También fue influyente la teoría formulada por Althusser de los Aparatos Ideológicos del Estado[2], familiarmente conocidas como «ISAs» (Ideological State Apparatuses) en los círculos de la izquierda. Basándose en el concepto gramsciano de hegemonía, Althusser divide la superestructura en dos «instancias», la político-legal (Legislación y Estado) y la ideología. La primera, el aparato represivo estatal, incluye al gobierno, el ejército, la policía, los tribunales y las prisiones, mientras que los aparatos ideológicos del estado los constituyen las iglesias, las escuelas, la familia, los partidos políticos, el cine, la televisión y otras instituciones culturales. (Este tipo de análisis era especialmente apropiado para Francia, con su estructura burocrática centralizada dominada por el Estado.) La caracterización efectuada por Althusser de la teoría como «práctica teórica» sentó las bases de una teoría considerada como forma de activismo, que en ocasiones constituía una coartada para evitar formas de política más arriesgadas y de mayores consecuencias. (Si Althusser fue la referencia fundamental para la teoría elaborada en *Screen*, Gramsci, como veremos más adelante, fue la referencia clave para lo que dio en llamarse «estudios culturales».)

Para Althusser, los «individuos» libres por naturaleza son en realidad «sujetos» fruto de una producción cultural. En efecto, el yo «libre» es una construcción imaginaria, cuyos cambios de estado de ánimo e impulsos ocultan, por así decirlo, el silencioso lastre de la dominación social. La libertad es imaginaria en el sentido lacaniano de la fase del espejo, cuando el niño cree reconocerse a sí mismo como sujeto unificado. Para Althusser, los

2. El término inglés «apparatus» puede adoptar el significado de entramado cultural-industrial-económico o bien un significado psicológico. En su traducción, hemos optado por el español «aparato» cuando el significado apunta a la primera acepción señalada; en su acepción psicológica (procedente, en gran medida, de Francia), hemos optado, en cambio —como se verá en capítulos posteriores—, por traducirlo como «dispositivo», siguiendo la línea apuntada por la crítica francesa.. *[N. del T.]*

sujetos sociales creen reconocerse en su propia individualidad libre cuando en realidad están siendo «emplazados» en el interior de las relaciones sociales dominantes, donde las grandes corporaciones dominan a los trabajadores, los hombres dominan a las mujeres, y así sucesivamente. La ideología naturaliza las desigualdades sociales y las relaciones de dominación, haciéndolas aparecer a los ojos del individuo como algo natural e inmutable.

Vinculando la idea althusseriana de que la función primaria de la ideología es reproducir sujetos aquiescentes de los valores necesarios para mantener un orden social opresivo con las ideas de Lacan sobre la construcción del sujeto, teóricos del cine como Stephen Heath, Colin MacCabe y Jean-Louis Comolli destacaron las formas en que el cine instala a los sujetos en situaciones afines al sistema capitalista. Cautivos de una estructura de no-reconocimiento, los espectadores aceptan la identidad que se les asigna y quedan así fijados en una posición en la que un modo específico de percepción y conciencia se antoja natural. Tanto el aparato del cine como sus dispositivos específicos (la imagen en perspectiva, el montaje de puntos de vista) sirven para «sujetar» al espectador.

Si Arnheim veía el realismo intrínseco de la cámara como un defecto *estético*, los seguidores de Althusser lo consideraban un defecto *ideológico* congénito. Y si Bazin y Kracauer exaltaban el realismo fílmico como catalizador de la participación democrática, para los althusserianos éste era un instrumento autoritario de subyugación. Esa transmisión intrínseca del realismo propia de la cámara era precisamente lo que, en su opinión, la hacía cómplice de la ideología burguesa. Lejos de facilitar un acceso democrático al ambiguo territorio de la imagen, el aparato (y el estilo realista como su corolario) no hacía más que suturar al espectador en la *doxa* del sentido común burgués.

Un grupo de escritores asociados con dos publicaciones de vanguardia —*Tel Quel* y *Cinétique*— sostuvieron, inspirándose en parte en la obra del historiador del arte Pierre Francastel, que el aparato cinematográfico adoptaba el código de la perspectiva renacentista, un sistema de representación instaurado en un momento determinado de la historia por una clase mercantil específica. La ideología burguesa, siguiendo esta lectura, era inherente al aparato en sí. La cámara se limitaba a consagrar las convenciones de representación en imágenes heredada del humanismo renacentista. Los pintores del Quattrocento, observando que el tamaño en que se percibían los objetos en la naturaleza variaba proporcionalmente al cuadrado de la distancia respecto al ojo, se limitaron a adoptar esta ley, característica de la retina, en sus cuadros. La impresión de profundidad resultante plantó las semillas del ilusionismo en pintura, lo que desembocó, en última instancia, en impresionantes efectos de *trompe-l'oeil*. La cámara, por su parte, se limita a incor-

porar esta *perspectiva artificialis* en su aparato de reproducción, inscribiendo, de este modo, el «espacio centralizado» del «sujeto trascendente» postulado por la perspectiva del Renacimiento. Y si los pintores podían violar el código de la perspectiva, ése no era el caso de los cineastas, puesto que dicho código está inscrito en el propio instrumento con el que trabajan. Incluso las perspectivas distorsionadas de los objetivos de ojo de pez o del teleobjetivo siguen ofreciendo perspectiva; simplemente, están distorsionadas respecto a la perspectiva normal. Más que limitarse a registrar la realidad, señalaban estos teóricos, la cámara transmitía un mundo ya filtrado a través de una ideología burguesa que convierte al sujeto individual en foco y origen del significado, dando a ese espectador que todo lo ve la ilusión de ser omnisciente y omnipotente. Los delirios de grandeza del espectador eran un reflejo de los del sujeto «libre» de la sociedad burguesa. El código de la perspectiva, asimismo, producía la ilusión de su propia ausencia; negaba «inocentemente» su estatus como representación y ofrecía la imagen como si ésta fuese en realidad el mundo. En una inversión mórbida y distópica de la utopía baziniana del «cine total», el cine se convirtió en el lugar de la «alienación total», el último estadio en la realización de un deseo primordial de recrear la escena de un Inconsciente políticamente alienado.

Las convenciones del montaje narrativo, por su parte, aunaban las distintas subjetividades en un sujeto singular mediante un proceso de «sutura». Este término se refería en su origen al procedimiento quirúrgico de coser una herida, pero para lacanianos como Jacques-Alain Miller evocaba la relación entre el sujeto y su discurso, que salvaba la distancia entre lo imaginario y lo simbólico. Lo «imaginario» tiene que ver con la relación (dual) privilegiada con la madre, mientras que lo «simbólico», para Lacan, se vincula al territorio del lenguaje y de lo simbólico, asociado con el padre. El concepto fue empleado por primera vez en la crítica de cine por Jean-Pierre Oudart, para quien la función de la sutura era ocultar la fragmentación inherente al montaje, conjurando de este modo la amenaza del corte (evocadora de la castración) y manteniendo al espectador sujeto en el seno del discurso fílmico. Oudart sostiene que las películas del estilo dominante incitan al espectador a construirse mentalmente un espacio de ficción unificado y holístico, que enmascare un territorio de ausencia. El crítico pone como ejemplo el caso de la estructura plano / contraplano. Al adoptar la posición de sujeto primero de un interlocutor y luego del otro, el espectador se convierte tanto en el sujeto como en el objeto de la mirada, disfrutando de este modo de una ilusoria sensación de totalidad. El montaje de puntos de vista, por lo tanto, se dedica a abrir constantemente huecos para después volverlos a coser, creando un movimiento oscilante en el espectador, un movimiento entre la pérdida y la plenitud compensadora. Si la obra de Ou-

dart deja un margen abierto al autocuestionamiento reflexivo de la sutura, Daniel Dayan subrayaba, en cambio, la efectividad ideológica de la imposible reciprocidad de este sistema, que hacía invisible el trabajo de los códigos del filme.[3] La teoría de la sutura fue criticada posteriormente por su carácter excesivamente generalizador e impreciso. William Rothman rechazó la teoría de la sutura por ser excesivamente monolítica respecto al filme clásico, cuyo discurso se basaba, en realidad, en una secuencia de tres planos: personaje mirando-objeto visto-personaje mirando.[4] Kaja Silverman, en la línea planteada por el ensayo «Narrative Space» de Heath, centraba su atención no en el procedimiento del plano-contraplano sino en el papel de sutura que desempeña, a gran escala, la narración en su totalidad a la hora de posicionar al espectador. *Psicosis* (Psycho, 1960), por ejemplo, orquestra el montaje de puntos de vista de forma que el espectador es posicionado de manera ambivalente, como víctima y a la vez como *voyeur* sádico.

La teoría de la sutura ha sido objeto de numerosos ataques desde distintas posiciones, como si fuese el blanco de un pelotón de fusilamiento cuyos miembros no se conocieran entre sí. La teoría analítica (Carroll, 1988; Allen, 1995; Smith, 1995) se centra en los razonamientos y las conceptualizaciones erróneas que presenta la teoría. Los cognitivistas (Bordwell, 1985) señalan la ausencia de referencias a los compromisos preconscientes y conscientes contraídos con la narración. Los narratólogos apuntan la existencia de otros determinantes de la identificación. Los «estéticos» (Bordwell, 1985) señalan la descripción reduccionista de estilos cinematográficos muy distintos. Los lacanianos se quejan de que la teoría malinterpreta a Lacan. Y las feministas (Penley, 1989) comentan el sustrato patriarcal del tipo de espectador postulado por la teoría.

El carácter cerrado y asfixiantemente determinista de la visión del cine propuesta por la izquierda althusseriana desembocó inevitablemente en una violenta reacción. Considerada de manera retrospectiva, parte de la teoría marxista de los años sesenta y setenta se muestra, en efecto, un tanto hipermbólica, histérica incluso, en sus denuncias de los «aparatos ideológicos del Estado» y del «cine dominante». En lugar del pánico moral fomentado por los críticos de la derecha, la crítica izquierdista de los años sesenta alimentó

3. Daniel Dayan, «The Tutor Code of Classical Cinema», *Film Quarterly*, vol. 28, nº 1, otoño de 1974; impreso de nuevo en Gerald Mast y otros (comp.), *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.

4. William Rothman, «Against the System of Suture», *Film Quarterly*, vol. 29, nº 1 otoño de 1975; reeditado en Mast y otros (comp), *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.

una suerte de pánico ideológico. La teoría tomó a un único medio como chivo expiatorio de toda una alienación social a gran escala, sin reconocer que el cine formaba parte de un *continuum* discursivo de mayor alcance, en cuyo interior casi todas las instituciones desempeñaban papeles contradictorios y políticamente ambivalentes. Una epistemología ahistórica e ingenuamente realista desembocó, en la obra de algunos teóricos, en una condenación totalizadora del aparato como todopoderoso «mecanismo influyente» contra el que cualquier resistencia era inútil. (La desesperación frente a la imposibilidad de combatir al aparato se produjo de forma paralela a un cierto pesimismo político tras la derrota de la izquierda francesa después de Mayo del 68). La concepción monolítica de la ideología dominante y del cine dominante abordaba el aparato de manera no dialéctica, como si éste estuviese exento de contradicciones. Asimismo, la teoría no dejaba márgenes de diferencia entre textos. ¿Acaso resulta razonable pensar que todas las películas, en todas las circunstancias, esgrimen exactamente un mismo determinismo mórbido? ¿Es que no hay diferencias entre los efectos de una *snuff movie* misógina y los de *Thelma y Louise* (Thelma and Louise, 1991), o entre *Top Gun* (Top Gun, 1986) y *Bulworth* (1998)? El marxismo estructuralista, al privilegiar los aspectos formales de las representaciones ideológicas, consideradas como expresión de un sistema o estructura general, se prestó a una concepción ahistórica del cine. Un fenómeno circunscrito a un período histórico como es el código de la perspectiva se convirtió en esencia trascendental, una esencia que permitió, de una vez para siempre, que el cine fuese permeable a la metafísica. El planteamiento casi idealista de un deseo transhistórico inherente a la psique, así como el modelo monolítico planteado respecto al cine, impidieron que se dejase margen para los cambios en el aparato, para las «lecturas aberrantes» o para los textos fílmicos que pudiesen alertar al espectador respecto a esos mismos procesos.

En ocasiones, la teoría del aparato investía al dispositivo cinematográfico de una intencionalidad abstracta y malévola, cayendo en lo que podríamos calificar como condenación neoplatónica de la manipulación emocional. Sin embargo, los espectadores nunca fueron, en realidad, esos ilusos patéticos, esos cautivos encadenados a una versión *high-tech* de la caverna platónica como habían decretado los teóricos del aparato.

Existen, además, explicaciones alternativas para justificar el fracaso de los oprimidos a la hora de derrocar al sistema capitalista. La distribución real del poder en las sociedades capitalistas, lo improbable de una revolución socialista, la esperanza de ser un «ganador» en la lotería capitalista, los excesos del sectarismo de izquierda podrían dar cuenta también del fracaso de la revolución anticapitalista, mucho mejor quizá que cualquier teoría abstrusa sobre la construcción del sujeto. Noël Carroll, en *Mystifying Movies,*

sostuvo que el concepto de posicionamiento del sujeto era superfluo para el análisis político-ideológico, puesto que la subordinación del sujeto al orden social reinante quedaba mejor explicada mediante lo que Marx denominaba la «gris compulsión de las relaciones económicas» que mediante cualquier hipótesis relativa a la construcción del sujeto.

El texto realista clásico

El debate sobre el aparato también tuvo un corolario estético-estilístico. En la óptica althusseriana, el estilo dominante de realismo dramático no expresa, inevitablemente, sino la ideología implícita en las convencionales nociones burguesas de realidad. El realismo no puede problematizar las ideas comúnmente aceptadas por el público, puesto que los espectadores no ven más que sus propias ideologías proyectadas como oscilantes sombras en las imágenes naturalistas de la pantalla. Jean-Paul Fargier consideraba que la impresión de realidad era uno de los constituyentes de la ideología producida por el aparato cinematográfico: «[La pantalla] se abre como una ventana, transparente. Esta ilusión es la materia de la que está hecha la ideología específica segregada por el cine» (Fargier, en *Screen Reader*, 1977). Comolli y Narboni (1969) sostuvieron, partiendo del esquema althusseriano, que «lo que registra la cámara es, de hecho, el mundo vago, no formulado, no teorizado e irreflexivo de la ideología dominante... reproduciendo las cosas no como realmente son sino como se muestran refractadas a través de la ideo-

logía. Este fenómeno incluye todas las etapas del proceso de producción: el tema, los «estilos», las formas, los significados, las tradiciones narrativas, todos ellos subrayan el discurso ideológico general» (Comolli y Narboni en *Screen Reader*, 1977).

Al mismo tiempo, algunos de estos teóricos estaban ansiosos por dejar abierta una ventana que permitiese la inclusión del cine comercial mayoritario, especialmente el de autores tan apreciados como John Ford. En un editorial extremadamente influyente publicado por *Cahiers* en 1969, «Cine / Ideología / Crítica», Jean-Louis Comolli y Jean Narboni (1969) elaboraron un esquema según el cual el cine convencional estaba atravesado simultáneamente por corrientes dominantes y subversivas, que podían leerse en huecos, grietas y fisuras que ofrecían una vía de escape respecto a la ideología. El esquema planteaba un espectro ideológico de películas que iban desde filmes totalmente cómplices con las normas reinantes («ciegamente fieles y ciegos a su propia fidelidad»), pasando por películas superficialmente políticas que no ponen en duda las convenciones formales, para llegar a las que «inciden en el hueco producido entre filme e ideología mostrando cómo funcionan los filmes». Ciertas películas constituían un asalto frontal al sistema; otras, en cambio, llevaban a cabo una encubierta subversión. La «categoría e» de esta tipología acogía a películas que a primera vista parecían estar configuradas por la ideología dominante pero que se desviaban respecto a ésta, películas donde las disyunciones fílmicas exponen las tensiones y los límites de la ideología oficial, cuya lectura oblicua y sintomática puede revelar, bajo una aparente coherencia formal, grietas y fallas ideológicas. El esquema de Comolli y Narboni generó una ola de análisis de «huecos y fisuras» un tanto adocenada y predecible pero que, como mínimo, tuvo la virtud de abrir las películas a la noción de contradicción. (Resulta interesante comprobar cómo los estudios culturales de los años ochenta desplazaron la contradicción del texto al espectador: así, el análisis efectuado por Stuart Hall de lecturas «dominantes», «negociadas» y «resistentes» de los medios de comunicación.)

El realismo volvió a ser uno de los corolarios de este debate; el realismo, término cuyo significado, como ya hemos visto, se ha ido sedimentando en estratos cada vez más complejos a lo largo de anteriores debates, especialmente los que habían enfrentado a dos teóricos marxistas de la estética: Bertolt Brecht y Georg Lukács. En literatura, «realismo» designa un mundo de ficción caracterizado por una coherencia interna, una causalidad plausible y una plausibilidad psicológica. Se consideraba que el realismo tradicional, basado en una narración unificada y coherente, albergaba veladas contradicciones y proyectaba una ilusoria «unidad» mítica. El texto moderno, por el contrario, ponía de relieve la contradicción y prestaba su voz a todo aquello que hasta entonces había permanecido en silencio.

Por lo que al cine respecta, el tema del «realismo» siempre ha estado presente, ya sea en forma de propuesta de ideal *estético* o como objeto de oprobio. En muchos casos, los nombres de los movimientos estéticos en cine destacan los cambios introducidos en el tema: el «*sur*realismo» de Buñuel y Dalí, el «realismo poético» de Carné / Prevert, el «neorrealismo» de Rossellini y de Sica, el «realismo subjetivo» de Antonioni. En el espectro de definiciones del realismo cinematográfico coexisten, pues, distintas tendencias a gran escala. Las definiciones más convencionales del realismo se centran en temas de verosimilitud, de la supuesta adecuación de una ficción a la facticidad del mundo. El fundamento de estas definiciones es que el realismo no sólo es posible (y empíricamente verificable), sino también deseable. Otras definiciones subrayan las aspiraciones diferenciales, por parte de un autor o de una escuela, de forjar una representación *relativamente* más fiel, entendida como correctivo frente a la falsedad de los estilos cinematográficos o protocolos de representación anteriores. Este correctivo puede ser estilístico —como en el asalto perpetrado por la Nouvelle Vague francesa al preciosismo de la «tradición de la *qualité*»— o social —el neorrealismo italiano, que pretendía mostrarle a la Italia de posguerra su auténtico rostro— o ambos a la vez, como el Cinema Novo brasileño, que revolucionaba la temática social y los protocolos cinematográficos del cine brasileño anterior.

Otras definiciones, en cambio, reconocen el talante convencional del realismo, entendiéndolo como el grado de conformidad de un texto respecto a modelos culturales vigentes a gran escala de «credibilidad de las historias» y «coherencia de los personajes». La plausibilidad también guarda relación con los códigos *genéricos*. El padre hosco y conservador que se opone a la entrada de su hija sedienta de espectáculo en el mundo de la farándula aplaudirá, en buena ley «realista» del musical de entre bastidores, su apoteosis final sobre el escenario, por estadísticamente infrecuente que tal desenlace pueda ser en la vida real. Las definiciones psicoanalíticas del realismo, por su parte, invocan un realismo de respuesta subjetiva, enraizado no tanto en la exactitud mimética como en el crédito que le otorga el espectador. Finalmente, una definición puramente formalista del realismo acentúa la naturaleza convencional de todas las ficciones, postulando el realismo simplemente como una constelación de convenciones estilísticas que consiguen, en un momento dado de la historia de un arte y mediante una ajustada técnica estilística, cristalizar un poderoso *sentimiento* de autenticidad. Es importante añadir que el realismo es culturalmente relativo —para Salman Rushdie, la ostentación de irrealidad perpetrada por Bollywood (Bombay) hace que los musicales de Hollywood parezcan películas neorrealistas italianas— y, hasta cierto punto, arbitrario. Para generaciones de espectadores, por ejemplo, el blanco y negro era más «realista» que el color, aunque la realidad

misma sea en color. También se puede hablar no de realismo sino de mímesis (imitación) en sentido amplio: las formas en que los textos imitan a otros textos, las formas en que los intérpretes imitan el comportamiento de prototipos, las formas en que los espectadores imitan el comportamiento de los personajes o de los intérpretes, o la forma en que un estilo cinematográfico constituye una analogía del tema o período histórico en cuestión.

El término «realismo» también evoca los debates sobre «cine clásico» y el «texto realista clásico». Tales términos indican un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, usos de la cámara y del sonido que suscitan la apariencia de continuidad espacial y temporal. Dicha continuidad se obtenía, en el cine clásico de Hollywood, mediante protocolos en la presentación de nuevas escenas (la progresión coreografiada desde un plano de conjunto a un plano medio o primer plano), dispositivos convencionales para evocar el paso del tiempo (fundidos, efectos de iris), técnicas de montaje para suavizar la transición entre plano y plano (la regla de los 30 grados, el *raccord* de posición, el *raccord* de dirección, el *raccord* de movimiento, los insertos para cubrir discontinuidades inevitables) y dispositivos que sugieren la subjetividad (el monólogo interior, los planos subjetivos, el *raccord* en las miradas, la música empática).

El cine clásico realista era «transparente» porque pretendía borrar todos los rastros del «trabajo del filme», presentándolo como algo natural. El cine clásico realista también recurría a lo que Roland Barthes (en *S/Z*) denominó «efectos de realidad», es decir la orquestación artística de detalles aparentemente superfluos como garantes de la autenticidad. La exactitud representativa de los detalles importaba menos que su papel como creadores de una ilusión óptica de verdad. Al borrar los signos de la producción, el cine dominante persuadía a los espectadores de que tomasen lo que no eran sino efectos recreados como representaciones transparentes de lo real.

Por la combinación de los códigos de percepción visual adquiridos en el Renacimiento —perspectiva monocular, puntos de fuga, impresión de profundidad, exactitud en la escala— con los códigos de narración dominantes en la literatura del siglo XIX, el cine de ficción clásico adquirió el poder emocional y el prestigio diegético de la novela realista, cuya función social y régimen estético se veían prolongados en el filme. Desde este punto de vista, Colin MacCabe, en «Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Themes» (en MacCabe, 1985), ofrecía, a partir del estudio de *Middlemarch*, de George Eliot, un análisis inmanente del realismo como sistema discursivo, como conjunto de estrategias con efectos textuales. La noción que MacCabe propone del texto realista clásico sirve tanto para la novela como para la película de ficción, definible como texto en el que una jerarquía clara regula y arbitra entre los discursos que lo componen, y donde la jerarquía se define en términos de

una noción empírica de la verdad. El cine dominante heredó de la novela decimonónica un determinado tipo de estructuración textual, que situaba al lector / espectador como «sujeto que se supone debe conocer». La alternativa sería fracturar y dispersar a este sujeto conocedor. El texto clásico, literario o fílmico, era reaccionario no por «inexactitud» mimética sino a causa de su actitud autoritaria respecto al espectador. Stephen Heath, en su análisis del realismo como «espacio narrativo», llevó esta idea más lejos al examinar cómo esa misma lógica jerárquica preside las fórmulas convencionales de la técnica ortodoxa del cine, por ejemplo las postuladas por los manuales de dirección (la regla de los 180 grados, el *raccord* de movimiento, posición y mirada, etcétera), destinadas siempre a suscitar la apariencia superficial de una perfecta continuidad (Heath, 1981). Podría replicarse, sin embargo, que una visión tan generalizadora simplifica en exceso un terreno caracterizado por su enorme variedad de posibilidades. David Bordwell (1985) sostuvo que el análisis de MacCabe mejoraría si se le aplicase la noción bajtiniana, más matizada, de la novela como espacio privilegiado de «heteroglosia» (multitud de lenguajes) o de discursos en competencia. Hasta en las novelas más realistas «el lenguaje del narrador interactúa dinámicamente con varios discursos, no siempre atribuibles al discurso directo de un personaje» (*ibíd.*, pág. 20).

Bordwell delineó con gran precisión empírica los procedimientos del cine clásico de Hollywood. Combinando cuestiones de representación denotativa y estructura dramática, destacó las formas en que la narración clásica de Hollywood constituye una configuración particular de opciones normalizadas para representar la historia y manipular el estilo. El cine clásico de Hollywood presenta a individuos psicológicamente definidos como principales agentes causales. Tales agentes se esfuerzan en resolver problemas concretos u obtener objetivos específicos, y la historia se cierra con la resolución del problema o con el éxito —o fracaso— rotundo en la consecución de los objetivos. La causalidad que envuelve al personaje constituye el principio unificador fundamental, mientras que las configuraciones espaciales están motivadas por el realismo y por necesidades compositivas. Las escenas se delimitan con arreglo a criterios neoclásicos: unidad de tiempo, espacio y acción. La narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa y hasta cierto punto autoconsciente. Si efectuamos un salto en el tiempo, se nos informa de ello mediante una secuencia de montaje o una línea de diálogo; si una causa desaparece, se nos informa sobre su ausencia. La narración clásica opera como una «inteligencia editora» que selecciona ciertos períodos temporales para tratarlos a fondo y a su vez recorta y elimina otros acontecimientos «intrascendentes». En *El cine clásico de Hollywood*, Bordwell, Staiger y Thompson (1985) pormenorizaron su análisis de lo que a su juicio es un «cine excesivamente obvio».

La presencia de Brecht

En los años sesenta y setenta, la teoría cinematográfica de izquierdas en Europa y el Tercer Mundo continuó una discusión estética abierta en los años treinta por Bertolt Brecht, que había elaborado una crítica acentuadamente marxista del modelo dramático realista vigente en el teatro tradicional y en el cine de Hollywood. En 1956, las representaciones de *Madre Coraje* del Berliner Ensemble de Brecht en el Teatro de las Naciones de París, con asistencia de numerosos críticos y artistas franceses y que se vieron acompañadas por elogiosos ensayos de Roland Barthes y Bernard Dort, contribuyeron a avivar la pasión por Brecht. *Cahiers du cinéma* dedicó en 1960 un número especial al dramaturgo alemán; fueron los primeros pasos de una tendencia politizada cuyo apogeo se produjo a principios de los años setenta. En el ensayo «Hacia una crítica brechtiana del cine», el crítico teatral Bernard Dort sostenía que una crítica brechtiana del cine situaría a la política en el centro de la discusión. La crítica brechtiana influyó no sólo en los teóricos del cine (Jean-Louis Comolli, Peter Wollen, Colin MacCabe) sino

en innumerables cineastas de todo el mundo (Welles, Godard, Resnais, Duras, Rocha, Straub-Huillet, Makavejev, Fassbinder, Alea, Tanner, Oshima, Sen, Ghatak, Herbert Ross y Haskell Wexler, entre otros).

El tema de Brecht y el cine puede abordarse de muchas maneras: el uso que el propio Brecht hacía del cine en su quehacer teatral (las producciones de *Madre Coraje* que incorporaban metraje procedente de *Octubre*, por ejemplo); la influencia del cine (Chaplin, por ejemplo) en la obra brechtiana; el trabajo de Brecht para el cine (*Kuhle Wampe, Hangmen also die!* [1943] o sus muchos guiones que quedaron sin publicar); y las adaptaciones fílmicas de la obra de Brecht (realizadas por Pabst, Cavalcanti, Schlöndorff, entre otros). Lo que aquí nos interesa, sin embargo, es la repercusión estética de Brecht en el cine. En los distintos ensayos recopilados en *Brecht on Theater*, Brecht señala ciertos objetivos generales para el teatro, igualmente aplicables al cine. Dichos objetivos pueden sintetizarse como sigue:

1 La creación de un espectador activo (en oposición a los «zombis» ensoñadoramente pasivos que el teatro burgués engendra o los autómatas que marchaban a paso de ganso en los espectáculos nazis).
2 El rechazo del voyeurismo y de la «convención de la cuarta pared».
3 La noción del *llegar a ser* más que el *ser* popular, esto es, la transformación del deseo espectatorial y no su satisfacción.
4 El rechazo de la dicotomía entretenimiento-educación, dicotomía que da por sentado que el entretenimiento es inútil y que la educación no ofrece placer alguno.
5 La crítica a los abusos de la empatía y el *pathos*.
6 El rechazo de una estética totalizadora en la que todas las «pistas» se presten a potenciar un sentimiento único y abrumador.
7 La crítica del esquema Destino / Fascinación / Catarsis típico de la tragedia aristotélica, en favor de la representación de gente corriente que crea su propia historia.
8 El arte como llamada a la acción, en la que se lleve al espectador no a contemplar el mundo sino a cambiarlo.
9 El personaje como contradicción, como escenario en el que se encarnan las contradicciones sociales.
10 La inmanencia del significado, donde el espectador debe elucidar el significado del juego de voces contradictorias del texto.
11 La división del público, en función de su clase por ejemplo.
12 La transformación de las relaciones de producción, es decir la crítica no sólo del sistema en general sino de los aparatos que producen y distribuyen la cultura.

13 La visualización de la red causal, en espectáculos que sean realistas no estilísticamente sino en términos de representación social.
14 Efectos de alienación (*verfremdungseffect*), que descondicionen al espectador y «extrañen» el mundo social en el que vive, liberando a los fenómenos socialmente condicionados del «sello de familiaridad» y revelando que no son, simplemente, «naturales».
15 El entretenimiento, el teatro entendido como arte crítico y a la vez divertido, análogo en ciertos aspectos a los placeres del deporte o del circo.

Además de estos objetivos generales, Brecht también propuso técnicas específicas para alcanzarlos, técnicas que hasta cierto punto pueden aplicarse al cine. Son las siguientes:

1 La fractura del *mythos*, esto es, un «teatro de interrupciones» antiorgánico y antiaristotélico basado en *sketches*, como el *music hall* o el vodevil.
2 El rechazo de héroes / estrellas y de la dramaturgia que construye héroes mediante la iluminación, la puesta en escena y el montaje (por ejemplo, la manera en que Hitler fue construido como héroe en *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl).
3 La des-psicologización de un arte más interesado en esquemas colectivos de comportamiento que en los matices de la conciencia individual.
4 El *gestus*, la expresión mimética y gestual de las relaciones sociales entre los habitantes de un período determinado.
5 Interpelación directa al espectador: en el teatro hay que dirigirse directamente al público, y en el cine, personajes, narradores e incluso cámaras se han de dirigir directamente al público (como en el célebre inicio de *El desprecio* [Le mépris, 1963], de Godard, donde la cámara, o como mínimo *una* cámara, está enfocada en dirección al espectador).
6 Efectos de *tableau*, fácilmente trasladables al cine en forma de imágenes congeladas.
7 Interpretación distanciada: distanciamiento entre el actor y su papel, entre el actor y el espectador.
8 La interpretación como cita: un estilo de interpretación distanciado, como si el actor estuviese hablando en tercera persona o en pasado.
9 Separación radical de elementos, es decir, una técnica estructurante que enfrente las escenas entre sí y las pistas (música, diálogo, letras de canciones) también entre sí, de modo que se desacrediten mutuamente en vez de reforzarse recíprocamente.
10 Multimedia, la mutua alienación de las «artes hermanas» y los medios paralelos de expresión.

11 Reflexividad, técnica que permite al arte revelar los principios de su propia construcción.

Peter Wollen estuvo muy influido por Brecht en sus formulaciones del «contracine». El esquema de Wollen trazaba los contrastes entre el cine convencional y el contracine —cuyo mejor ejemplo es el cine de Godard— a partir de siete rasgos binarios:

1 *Intransitividad* narrativa frente a *transitividad* narrativa (ruptura sistemática del flujo de la narración).
2 *Extrañamiento* frente a *identificación* (mediante técnicas brechtianas de interpretación, disyunción sonido-imagen, interpelación directa al público, etc.).
3 *Evidenciación* frente a *transparencia* (atraer sistemáticamente la atención hacia el proceso de construcción del significado).
4 Diégesis *múltiple* frente a diégesis *única*.
5 *Apertura* frente a *clausura* (en vez de unificar la visión del autor, abrirse a un territorio intertextual).
6 *Displacer* frente a *placer* (la experiencia fílmica concebida como un tipo de producción / consumo efectuado en colaboración).
7 *Realidad* frente a *ficción* (revelar las mistificaciones que acarrean las ficciones fílmicas).

Otros teóricos hicieron confluir el materialismo brechtiano con el postestructuralismo de Derrida, afirmando que las películas debían deconstruir y hacer visibles los códigos operativos y las ideologías del cine dominante. Jean-Louis Baudry hablaba de un «texto de *écriture*» revolucionario que se caracterizaría por: 1) una relación negativa con la narración; 2) el rechazo de la representacionalidad; 3) el rechazo de la noción expresiva del discurso artístico; 4) la evidenciación de la materialidad de la significación; 5) la preferencia por las estructuras no lineales, permutativas o seriadas.[1]

Muchos esquemas de este tipo, aun siendo sugestivos, no hacen más que abolir las viejas díadas sin ir más allá. En efecto, de manera retrospectiva podemos ver una serie de peligros implícitos en el brechtianismo:

- *Cientifismo,* o una fe excesiva en el discurso progresista de la ciencia.
- *Racionalismo*, o una fe exorbitante en la razón y en el recelo ante la identificación.

1. Véase Baudry (1967).

- *Puritanismo*, o la valoración del espectador «que trabaja» frente al «que disfruta».
- *Masculinismo*, o el prejuicio en contra de unos valores «femeninos» vinculados estereotipadamente a la empatía y el consumo.
- *Clasecentrismo*, o el privilegiar únicamente un eje de opresión social en detrimento de otros ejes como la raza, el género sexual, la sexualidad y la nación.
- *Monoculturalismo*, dado que el teatro brechtiano no tendría por qué «funcionar» necesariamente en culturas no europeas.

Otros peligros derivan del modo en que los brechtianos se distanciaron de algunos de los axiomas propuestos por Brecht. Brecht apoyaba formas de cultura popular como el deporte y el circo, mientras que las nuevas teorías no ofrecían más que un catálogo de negaciones del cine dominante. Brecht se deleitaba con historias y fábulas; los brechtianos, por su parte, rechazaban la narración. Brecht asumía que su teatro era una forma de entretenimiento; los brechtianos rechazaban todo entretenimiento por el mero hecho de serlo. En este sentido, los brechtianos recuperaron las invocaciones de Adorno en favor de un arte austero, formalista y difícil. Algunas de las teorías se basaban en la idea de destruir el placer del espectador. Peter Gidal (1975) hablaba de películas «materialistas estructurales» que negarían toda ilusión, representando tan sólo su propia fabricación. Peter Wollen invocaba, directamente, el «displacer», mientras que Laura Mulvey, en «Visual Pleasure and Narrative Cinema» reclamaba «la destrucción del placer como arma radical», añadiendo que su intención explícita era analizar el placer, o la belleza, a fin de destruirlos. Pero si bien tal actitud es comprensible a la luz de la ira feminista contra las representaciones masculinas, y sin duda nada hay de malo en denunciar las alienaciones provocadas por el cine dominante, también es importante reconocer el deseo que lleva a los espectadores hasta la sala cinematográfica. Una teoría basada únicamente en las negaciones de los placeres convencionales del cine —la negación de la narración, de la mímesis, de la identificación— nos deja en un callejón sin salida, en una *anhedonia* donde al espectador no le queda prácticamente nada con lo que conectar. Para que sea efectivo, un filme debe ofrecer su *quantum* de placer, algo que descubrir o ver o sentir. El distanciamiento brechtiano, al fin y al cabo, sólo podrá ser efectivo si existe algo —una emoción, un deseo— respecto a lo que distanciarse. Limitarse a lamentar los deleites del público frente al espectáculo y la narración delata una actitud puritana respecto al placer del cine. De poco les sirve a las películas ser «correctas» si a nadie le interesa participar en ellas (véase Stam, 1985; 1992).

La crítica de la ideología prestó un valioso servicio al desenmascarar la ideología inscrita en las propias formas cinematográficas y al denunciar el potencial de explotación que comporta la identificación del espectador con unas tramas funcionales, unas estrellas glamurosas y unos personajes idealizados. Pero, como señala Metz, las películas totalmente deconstructivas requieren una transferencia libidinal mediante la cual las satisfacciones tradicionales se ven sustituidas por los placeres de la dominación intelectual, por un «sadismo del conocimiento».[2] El placer del juguete se convierte en el placer de destruir el juguete: un placer no menos infantil, a la postre. ¿Por qué deberían el espectador o el teórico abandonar el placer, en vez de buscar una *nueva clase* de placer? Sin dejar de asumir los placeres de la narrativa convencional, el cine también puede incitar al espectador a interrogarse acerca de dichos placeres y a convertir esa misma interrogación en un placer. Las películas pueden jugar con las ficciones en vez de desprenderse totalmente de ellas; contar historias, pero también cuestionarlas; expresar el juego del deseo y el principio de placer *y también* los obstáculos para su realización. En la ficción literaria, en *Don Quijote* sin ir más lejos, es posible amar la ficción y la narratividad y al mismo tiempo interrogar a ese amor. El enemigo nunca ha sido la ficción *per se*, sino las ilusiones generadas por la sociedad; no las historias, sino los sueños alienados.

2. Véase «Entretien avec Christian Metz», *Ca 7/8*, mayo de 1975, pág. 23.

La política de la reflexividad

Un término clave en muchos de estos debates fue la «reflexividad» y sus vocablos satélite como «autorreferencialidad», «metaficción» y «antiilusionismo». Procedente de la filosofía y la psicología, la reflexividad aludía en un principio a la capacidad de la mente de tomarse a sí misma como objeto —el *cogito ergo sum* de Descartes, por ejemplo—, pero se extendió metafóricamente hasta definir la capacidad de autorreflexión de un medio o lenguaje. La tendencia a la reflexividad debe entenderse como un hecho sintomático no sólo de la conciencia lingüística que preside el pensamiento contemporáneo sino también de lo que podríamos denominar su autoconciencia metodológica, su tendencia a examinar los instrumentos con los que trabaja. Para la modernidad artística —los movimientos artísticos surgidos (dentro y fuera de Europa) a finales del siglo XIX y que florecieron en las primeras décadas del siglo XX, para acabar institucionalizándose como *high modernism* tras la Segunda Guerra Mundial—, la reflexividad evoca un arte no representacional caracterizado por la abstracción, la fragmentación y la

evidenciación de los materiales y procesos del arte. En su sentido más amplio, la reflexividad *fílmica* alude al proceso en virtud del cual las películas centran su discurso en su propia producción (*La noche americana* [La Nuit Américaine, 1973] de Truffaut, por ejemplo), su autoría (*Fellini 8½* [Otto e Mezzo, 1963], de Fellini), sus procedimientos textuales (los filmes de vanguardia de Hollis Frampton o Michael Snow), sus influencias intertextuales (los filmes paródicos de Mel Brooks) o su recepción (*El moderno Sherlock Holmes* [Sherlock Jr., 1924], *La rosa púrpura del Cairo* [The Purple Rose of Cairo, 1985]).[1] Al poner el énfasis en la mediación fílmica, las películas reflexivas subvierten la idea comúnmente aceptada de que el arte puede ser un medio de comunicación transparente, una ventana abierta al mundo, un espejo al margen del camino.

Se ha concedido gran importancia a lo que podríamos denominar valencias políticas del realismo y la reflexividad. El ala izquierda de la teoría cinematográfica de los años setenta, especialmente la que estaba influida por Althusser además de por Brecht, llegó a considerar la reflexividad como una obligación *política*. De un modo u otro, esta idea recorre transversalmente la obra de los teóricos de los años setenta y ochenta como Peter Wollen, Chuck Kleinhans, Laura Mulvey, David Rodowick, Julia Lesage, Robert Stam, Colin MacCabe, Michael Walsh, Bernard Dort y Paul Willemen, entre muchos otros. En este período, la teoría cinematográfica «revivió», citándolo y adaptándolo explícitamente, el debate sobre el realismo que enfrentó a Brecht y Lukács en los años treinta, poniéndose del lado de la crítica brechtiana del realismo. La tendencia, en esa época, consistió básicamente en equiparar «realista» con «burgués» y «reflexivo» con «revolucionario». «Hollywood» (o lo que es lo mismo, «el cine dominante») se convirtió en sinónimo de todo lo que era retrógrado e invitaba a la pasividad. La identificación entre «deconstructivo» y «revolucionario», asimismo, provocó que en las páginas de revistas como *Cinétique* se rechazase prácticamente todo el cine pasado y presente por «idealista». Dado que el problema era la eliminación de los signos de producción en el cine dominante, la solución, según se entendía entonces, consistía simplemente en evidenciar el trabajo de la producción en textos de carácter autorreflexivo.

Todas estas ecuaciones, sin embargo, no resisten un examen minucioso (véase Stam, 1992). En primer lugar, no es cierto que reflexividad y realismo sean términos necesariamente antitéticos. Una novela como *Las ilusio-*

1. No es imprescindible que esta reflexividad sea literal. Como indica Annette Michelson (en Sitney, 1970), las películas de Michael Snow y Hollis Frampton suscitan una reflexividad epistemológica, que modela simultáneamente los procesos del cine y los de la propia cognición.

nes perdidas, de Balzac, y una película como *Numéro Deux*, de Godard, se pueden considerar simultáneamente reflexivas y realistas, en la medida en que iluminan las realidades cotidianas de las coyunturas sociales de las que surgen, recordando al mismo tiempo al lector / espectador que su mímesis no es más que un constructo. Realismo y reflexividad no son polaridades estrictamente opuestas sino, más bien, tendencias que se interpenetran y que pueden convivir perfectamente en un mismo texto. Resultaría más exacto hablar, por lo tanto, de «coeficientes» de reflexividad o de realismo, y reconocer que no se trata de una proporción *fija*. El coeficiente de reflexividad varía de un género a otro (musicales como *Cantando bajo la lluvia* [Singin' in the Rain, 1952] siempre han sido más reflexivos que dramas sociales realistas como *Marty* [Marty, 1955]), de una época a otra (en la posmodernidad contemporánea la reflexividad es norma y no excepción) y de un filme a otro de un mismo director (*Zelig* [Zelig, 1983], de Woody Allen, es más reflexivo que *Otra mujer* [Another Woman, 1988]). Por otra parte, el ilusionismo no ha tenido nunca un predominio absoluto, ni siquiera en el cine de ficción convencional. Hasta los textos más paradigmáticamente realistas —como demuestran la lectura efectuada por Barthes de *Sarrasine* y la lectura que se hizo en *Cahiers* de *El joven Lincoln* [Young Mr. Lincoln, 1939]— están puntuados por huecos y fisuras en su ilusionismo. Pocas películas clásicas encajan del todo en la categoría abstracta de la transparencia que se suele considerar norma del cine convencional.

Tampoco puede otorgarse un valor positivo o negativo, sin más, al realismo o a la reflexividad como tales. Lo que Jakobson denominó «realismo progresista» se ha empleado como instrumento de crítica social en favor de la clase trabajadora (*La sal de la tierra* [Salt of the Earth, 1954]), la mujer (*Julia*, [Julia, 1977]) y las minorías raciales (*Rosewood*, 1997); también lo han empleado naciones emergentes del Tercer Mundo (*La batalla de Argel* [La bataille d'Alger, 1966]). La teoría brechtiana demostraba la compatibilidad entre la reflexividad como estrategia estética y el realismo como aspiración. La crítica brechtiana del realismo se centraba en las convenciones esclerotizadas del teatro naturalista, pero no en el objetivo de alcanzar una representación fiel. Brecht distinguía entre el realismo que «desvelaba la red causal de la sociedad» —un objetivo realizable dentro de una estética reflexiva y moderna— y el realismo como conjunto de convenciones históricamente determinadas.

No menos problemático resulta generalizar, equiparando reflexivo con progresista. Los textos pueden evidenciar el funcionamiento de sus significantes o bien ocultarlo; este contraste no siempre se puede leer en clave política. Jane Feuer habla de la «reflexividad conservadora» de musicales como *Cantando bajo la lluvia*, películas que tratan del cine como institu-

ción, que ponen el énfasis en el espectáculo y el artificio, pero que en última instancia se inscriben en una estética ilusionista sin el menor impulso subversivo, desmitificador o revolucionario. La reflexividad de cierta vanguardia, del mismo modo, es perfectamente equiparable al formalismo del Mundo del Arte.

La reflexividad, en suma, no se presenta dotada de una valencia política *a priori*; sus raíces pueden ser el esteticismo del arte por el arte, el formalismo específico del medio, el propagandismo comercial o el materialismo dialéctico. Puede ser narcisista o intersubjetiva, signo de urgencia política o de lasitud nihilista.

La búsqueda de una estética alternativa

El cuestionamiento de la estética clásica de Hollywood procede de orientaciones muy distintas, incluyendo la propia tradición de Hollywood. De hecho, empleando un anacronismo, cabe decir que el modelo dominante fue puesto en duda incluso antes de que se estableciera como modelo dominante. La visión convencional según la cual el cine evolucionó lógica e inexorablemente hacia el *telos* de un realismo y una verosimilitud cada vez mayores ha sido discutida por estudiosos del cine mudo como Noël Burch y Tom Gunning, en cuya opinión el llamado «cine primitivo» no fue un balbuciente intento de alcanzar lo que después serían las normas dominantes, sino una alternativa respecto a dichas normas. Burch (1990) habla de un «Modo de representación primitivo» (MRP) internacional como práctica dominante desde 1894 hasta 1914, cuyo estilo era no lineal, antipsicológico y discontinuo. Tom Gunning describe los rasgos de la estética no lineal de lo que él denomina «cine de atracciones», muy activo antes de 1908, cuya estética era más exhibicionista que voyeurística, más cercana al circo y al vodevil que al futuro cine narrativo dominante.

Todos sabemos que el modelo dominante fue cuestionado por las vanguardias históricas —dadá, expresionismo, surrealismo— y por vanguardias posteriores como el New American Cinema. El realismo dramático estricto nunca fue el único modelo disponible, ni siquiera en el cine mayoritario. Películas como las parodias que Keaton hizo de Griffith (*Las tres edades* [The Three Ages, 1923]) y del *western* (*El rey de los* cowboys [Go West, 1925]), así como las cintas más irreverentes de Chaplin y algunas películas de los Hermanos Marx se inscriben en una tradición antirrealista específica del cine cuyas raíces se encuentran en la intertextualidad popular de las ferias, el vodevil y el género burlesco. La «anarquía desencadenada» de la que se nutren *El conflicto de los Marx* (Animal Crackers, 1930) y *Pistoleros de agua dulce* (Monkey Business, 1931) desembocó —lo dice Antonin Artaud— en «una desintegración esencial de lo real por obra de la poesía».[1] Las películas de los Hermanos Marx combinan la actitud antiautoritaria en contra de las instituciones oficiales con una *gramática jocosa* cinematográfica y lingüística que, a decir de Patricia Mellenkamp, conjuga «la invasión y el allanamiento tanto de las viviendas como de la propia narración, la constante desintegración de toda lógica impuesta de causa y efecto».[2]

En una serie de innovadores textos, Noël Burch describe los momentos de tensión en el seno del sistema clásico, sus intersticios, sus aberraciones y anomalías, así como las alternativas a dicho sistema. En «Propositions» (1974), Burch y Jorge Dana rastrearon la historia del cine a la búsqueda de películas ejemplares que socavasen los códigos ilusionistas dominantes: *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919), con su perversa construcción expresionista del espacio; *El hombre de la cámara* (elovek kinoapparatom, 1929), con su demostración reflexiva de la técnica cinematográfica; *Ciudadano Kane*, con sus personalizaciones hiperbólicas del estilo dominante. Tras los pasos de Comolli/Narboni, Burch/Dana también esbozaron un espectro ideológico que va de las películas que reproducen escrupulosamente los códigos dominantes a las que los subvierten sutilmente. En *Praxis del cine*, 1969 (versión inglesa de 1973), Burch analizó el estilo cinematográfico en términos de la «dialéctica» operante entre elementos específicamente cinematográficos —el espacio en campo y fuera de campo, el movimiento normal y el acelerado— que tipifica el cine moderno de Antonioni, Godard y Hanoun. (La obra de Burch se remonta en el pasado hasta llegar a Eisenstein y también mira hacia el futuro en dirección a la «*écriture*» conflictual analizada por Marie-Claire Ropars.)

1. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964, págs. 211-212.
2. Patricia Mellenkamp, «Jokes and their Relationships to the Marx Brothers», en Heath and Mellenkamp (1983).

La crítica ideológica antiilusionista de los setenta tendía a favorecer un minimalismo austero; en contadas ocasiones valoraron los teóricos las posibilidades del *exceso* como estrategia. Muchos de ellos tomaron como punto de partida una falsa dicotomía entre un arte popular alienado y un arte moderno y difícil. No tuvieron en cuenta que el arte de un Shakespeare, por ejemplo, uno de los modelos de Brecht, podía ser placentero y difícil *al mismo tiempo*. Las obras de Shakespeare entretenían al público variopinto del Globe porque eran multidimensionales; ofrecían farsa y *slapstick* para el espectador llano y sutiles alusiones para los culturalmente privilegiados. Podría decirse, en efecto, que gran parte del arte más elevado, como el de Chaucer, Cervantes y Shakespeare, estaba firmemente arraigado en un sustrato milenario de irreverencia y sentido lúdico de carácter popular.

En este sentido, las formulaciones del contracine perdían el contacto con la antigua tradición de las fórmulas populares sintetizadas en la palabra «carnaval». La obra de Mijail Bajtin, que empezó a traducirse al inglés y al francés en los años sesenta, ofrecía un camino para conceptualizar una forma alternativa de placer cinematográfico. Aunque Bajtin nunca abordó directamente el tema del cine, sus teorías influyeron en la teoría cinematográfica, especialmente a través de la versión que Julia Kristeva hizo a mediados de los sesenta del dialogismo bajtiniano como intertextualidad. Algunos analistas (Mercer, Willemen, Mellencamp, Stam, Rowe) extrapolaron la noción bajtiniana del carnaval, desarrollada en *Rabelais y su mundo* y *Problemas de la poética de Dostoyevski*, para postular un cine de subversión estridente y extravagante en lugar de un cine de subversión ascética. En el carnaval de Bajtin, se suspende toda distinción jerárquica, todas las barreras, todas las normas y prohibiciones, estableciéndose una forma cualitativamente distinta de comunicación, basada en «un contacto libre y familiar». Para Bajtin, el carnaval genera una forma peculiar de risa universal, una alegría cósmica para todos, incluidos los propios participantes en el carnaval. Para el espíritu carnavalesco, la risa tiene un significado filosófico profundo; constituye una perspectiva especial de la experiencia, no menos profunda que la seriedad y las lágrimas. En la teoría de Bajtin, el carnaval asume una estética anticlásica que rechaza la armonía y la unidad formal en favor de la asimetría, la heterogeneidad, el oxímoron y el mestizaje.

El «realismo grotesco» del carnaval pone patas arriba a la estética convencional para dar con un nuevo tipo de belleza popular, convulsiva y rebelde, que ose revelar lo grotesco de los poderosos y la belleza latente en lo «vulgar». En la estética carnavalesca, todo se impregna de su opuesto, en una lógica alternativa de contradicción permanente y de opuestos no excluyentes que transgrede el pensamiento monológico («verdadero o falso») típico de una cierta tendencia del racionalismo positivista. Desde este punto

de vista, la dicotomía entre un arte alienante para las masas y un arte de vanguardia liberador y difícil es totalmente falsa. No deja espacio para formas híbridas que puedan movilizar con espíritu crítico las formas culturales de las masas, reconciliando el atractivo popular con la crítica social.

Aunque Fredric Jameson sugiere en su ensayo «Third World Allegory» que el cine del Tercer Mundo, salvo contadas excepciones, ha sido siempre realista y premoderno, las cinematografías del Tercer Mundo también abundan en movimientos de vanguardia, modernos y posmodernos. A considerable distancia de la confluencia entre modernidad brechtiana y modernización marxista propia de los «nuevos cines» de Cuba (Alea), Brasil (Guerra), Egipto (Chahine), Senegal (Sembene) y la India (Sen), existen numerosos ejemplos de cine moderno y de vanguardia en el Tercer Mundo, que van desde películas como *São Paulo: Sinfonia de una Cidade* (1928) y *Limite* (1930), ambas brasileñas, pasando por *Touki-Bouki* (1973), de Mambete, y *Soleil O* (1970) y *West Indies* (1975) de Med Hondo, para llegar a los movimientos *underground* de Argentina y Brasil, sin olvidar los experimentos anticolonialistas realizados por Kidlat Tahimik en las Filipinas. No se trata de esgrimir términos como «reflexivo» o «posmoderno» como medallas honoríficas —«¡Fijaos, el Tercer Mundo también es posmoderno!»—, sino de situar los debates dentro de un marco relacional más amplio en términos de espacio y tiempo.

Las cinematografías alternativas, nacidas con frecuencia en el Tercer Mundo o en las comunidades minoritarias del Primer Mundo, han explorado un amplio espectro de estéticas alternativas, cristalizadas en una serie de sugestivos epítetos y neologismos: la «estética del hambre» de Rocha, la «estética del desecho» de Rogerio Sganzerla, el «Counter Cinema» feminista de Claire Johnston, la estética «salamandra» (frente a la estética «dinosaurio») de Paul Leduc, el «terrorismo termita» de Guillermo del Toro, la «estética nómada» de Teshome Gabriel, la «estética de la diáspora» de Kobena Mercer, la «estética de Esopo» de Clyde Taylor y el «cine imperfecto» de Espinosa. Las películas surgidas de estas prácticas resistentes no son ni homogéneas ni estáticas; varían según la época y de una región a otra. Todas ellas tienen en común el hecho de eludir las convenciones formales del realismo dramático en favor de modos y estrategias basados en lo carnavalesco, la antropofagia, el realismo mágico, la modernidad reflexiva y la posmodernidad resistente. Sus estéticas suelen beber de una serie de tradiciones culturales no realistas, generalmente no occidentales o para-occidentales, con otros ritmos históricos, otras estructuras narrativas, otras imágenes del cuerpo, la sexualidad, la espiritualidad y la vida colectiva. Muchas de ellas incorporan tradiciones para-modernas dentro de una estética claramente modernizadora o posmodernizadora, cuestionando de entrada toda dicoto-

mía fácil entre tradición y modernidad, realismo y modernidad, modernidad y posmodernidad (Shohat y Stam, 1994).

En Brasil, por poner tan sólo un ejemplo, el movimiento tropicalista de los años sesenta, expresado en películas como *Macunaima* y *Como era gostoso o meu francês* (1971), recuperó el movimiento antropófago de los años veinte. Igual que la modernidad brasileña (y a diferencia de la europea), el tropicalismo aunaba el nacionalismo político con un internacionalismo estético. En este reciclaje de los años sesenta, la antropofagia implicaba trascender la oposición maniquea establecida por el Cinema Novo entre «el verdadero cine brasileño» y «la alienación de Hollywood». En sus vertientes teatral, musical y cinematográfica, el tropicalismo yuxtaponía agresivamente el folklore con lo industrial, lo nativo con lo extranjero. Su técnica predilecta era el *collage* agresivo de discursos, como si un antropófago devorase estímulos culturales diversos en toda su heterogeneidad. Los cineastas tropicalistas elaboraron una estrategia resistente fundamentada en una «estética del desecho» de costes mínimos. Si la metáfora construida por Rocha había sido la de una estética del hambre que evocaba a las víctimas hambrientas redimiéndose a través de la violencia, la metáfora del desecho transmitía a su vez un agresivo sentimiento de marginalidad, de supervivencia en la escasez, de estar condenados a reciclar los materiales de la cultura dominante. Se entendía que un estilo del desecho era el más adecuado para un país del Tercer Mundo que rebuscaba entre los restos de un sistema internacional dominado por el capitalismo del Primer Mundo.

En sus intentos de forjar un lenguaje liberador, las tradiciones alternativas bebían de fenómenos para-modernos como la religión popular y los rituales mágicos. En algunas películas africanas recientes como *La luz* (Yeleen, 1987), *Jitt* (1992) y *Kasarmu Ce* (1991), los espíritus mágicos se convierten en un recurso estético, una vía de ruptura, con frecuencia cómica, de las convenciones lineales de causa y efecto de la poética narrativa aristotélica, una forma de desafío a la «gravedad», en ambos sentidos de la palabra, del tiempo cronológico y del espacio literal. Los valores de la cultura religiosa africana modelan no sólo el cine africano sino también buena parte del cine de la diáspora africana, como sucede por ejemplo en películas brasileñas como *Barravento* (1962) y *A Força de Xango* (1977) y en películas afroamericanas como *Daughters of the Dust* (1991), de Julie Dash, que incorporan en su seno el simbolismo y las prácticas religiosas africanas (yoruba, generalmente). La preferencia por el simbolismo yoruba es sin duda significativa, puesto que las artes —la música, la danza, el vestuario, la poesía, la narrativa— son el núcleo de las religiones yoruba, a diferencia de otras religiones donde las artes escénicas han sido injertadas en un núcleo teológico / textual. Estética y cultura son, en este sentido, inseparables.

De la lingüística al psicoanálisis

En la teoría cinematográfica del Primer Mundo, mientras tanto, la semiología de orientación lingüística estaba dejando paso a una «segunda semiología» en la que el psicoanálisis se convirtió en el esquema conceptual predilecto de los teóricos, al desplazarse la atención del lenguaje cinematográfico y la estructura del filme hacia los «efectos-sujeto» producidos por el dispositivo cinematográfico. El encuentro entre psicoanálisis y cine fue, en cierto sentido, la culminación de un prolongado noviazgo, ya que ambos nacieron aproximadamente al mismo tiempo (Freud empleó por primera vez el término «psicoanálisis» en 1896, tan sólo un año después de las proyecciones inaugurales de los Lumière en el Grand Café). También existen estudios psicoanalíticos del cine, centrados en los personajes, realizados antes de la segunda semiología, como *Movies: A Psychological Study* (1950), donde Martha Wolfenstein y Nathan Leites sostuvieron que el cine cristalizaba los sueños, mitos y temores más comunes de la población en general, y *Hollywood: The Dream Factory* (también de 1950), donde Hortense Powderma-

ker describía, en términos casi etnográficos, a la «tribu» de Hollywood que fabricaba esos sueños y mitos.

También debe citarse aquí el trabajo pionero del sociólogo, psicólogo y cineasta Edgar Morin. En *El cine o el hombre imaginario* (1958), Morin recuperó la venerable metáfora de la «magia del cine», pero ahora con la intención de subrayar la capacidad del cine de infantilizar y dominar al espectador. Para Morin, el espectador no se limita a contemplar una película; él o ella viven la película con neurótica intensidad, como forma de regresión socialmente aprobada (tema que retomarían los psicosemióticos). Para el autor francés, el cine implica a los espectadores en sus estratos más profundos. Contemporáneo y arcaico a un tiempo, el cine es un «archivo de almas» que nos permite fotografiar nuestros propios movimientos, actitudes y deseos. Imbuyendo al cine con su propia sensibilidad e imaginación, el espectador siente emociones profundas e incluso una devoción que roza el culto.

Iniciada a mediados de los años setenta, sobre todo en un número especial publicado en 1975 de la revista francesa *Communications,* dedicado a «Psicoanálisis y cine», la discusión semiótica fue influida por nociones psicoanalíticas como la escopofilia, el voyeurismo y el fetichismo, y por la concepción lacaniana de la fase del espejo, lo imaginario y lo simbólico. Mientras que la «psicología del ego» norteamericana se centraba en el desarrollo del yo individual y consciente, el psicoanálisis lacaniano privilegiaba el *id*, el inconsciente y la noción de «sujeto». En una síntesis entre el psicoanálisis y la tradición filosófica, Lacan exploró el sujeto en sus múltiples sentidos —psicológico, filosófico, gramatical, lógico—, contrastando el yo soberano de la «psicología del ego» con el «sujeto del inconsciente». Lacan también estaba interesado por la «identificación», el proceso mediante el cual el sujeto se constituye a sí mismo al apropiarse de aspectos de otros interlocutores humanos, como los padres. El término «otro», para Lacan, designa el lugar simbólico en el que se constituyó el sujeto en relación con su «deseo». Lacan concebía al deseo no como impulso biológico sino como movimiento fantasmático hacia un «objeto» oscuro que ejerce atracción espiritual o sexual. Catalizado por la Ley, el deseo era por definición imposible de satisfacer, dado que no era un deseo susceptible de obtenerse sino un deseo del «deseo del otro», una lucha por el reconocimiento amoroso que remite a la dialéctica hegeliana entre amo y esclavo. Lacan lo sintetizó con un aforismo digno de La Rochefoucauld: «El amor consiste en dar lo que uno no tiene a alguien que no lo quiere». (Uno piensa aquí en la melancólica anatomía de la pasión elaborada por Denis de Rougemont en *El amor en Occidente*, donde el deseo está marcado de forma indeleble por el *pathos* y la imposibilidad.) Las diferencias entre «el Freud francés» y la psicología americana del ego reflejan, a su vez, diferencias culturales/políticas a gran

escala entre el país optimista del éxito pragmático y la búsqueda de la felicidad, y un país del «Viejo Mundo» más pesimista, que emerge tras dos guerras mundiales y un Holocausto ejecutado en su propio suelo. Si la psicología del ego se centra mayoritariamente en la terapia y la cura, el psicoanálisis lacaniano aspira a desarrollar un potente sistema intelectual que sintetice la antropología de Lévi-Strauss, la filosofía de Heidegger y la lingüística de Saussure. De manera análoga, el lacanianismo cinematográfico privilegió las tensas ambigüedades del psicoanálisis europeo (el cine de arte y ensayo) por encima del *happy end* (hollywoodiense) de la psicología del ego.

«El Freud francés» fue, sin lugar a dudas, la figura predominante en el ámbito de la teoría cinematográfica. En la fase psicoanalítica de la semiótica, el centro de interés pasó de la relación entre imagen fílmica y realidad al propio dispositivo cinematográfico, no sólo en el sentido de la base instrumental de la cámara, el proyector y la pantalla sino también en el sentido del espectador como sujeto deseante, de cuya presencia como objeto y cómplice depende la institución cinematográfica. El punto de vista psicoanalítico subrayó la dimensión metapsicológica del cine, las formas en que activaba y regulaba el deseo del espectador. Quienes adoptaron esta óptica no se interesaron por las mismas cosas que habían centrado la atención de los anteriores enfoques «psicológicos»: el psicoanálisis de autores, tramas o personajes. En esta etapa, los interrogantes dejan de ser del tipo: «¿Cuál es la naturaleza del signo cinematográfico y las leyes de sus combinaciones?» y «¿Qué es un sistema textual?», para adoptar otro tono: «¿Qué queremos del texto?» y «¿Qué intereses tenemos como espectadores de un texto?». Muchas de las cuestiones psicoanalíticas se expresaban junto a cuestiones de ideología marxista. ¿Cómo se «interpela» al espectador/ destinatario en tanto sujeto? ¿Cuál es la naturaleza de nuestra identificación con el dispositivo cinematográfico y con las historias y los personajes que el cine nos ofrece? ¿Qué clase de sujeto-espectador crea el dispositivo cinematográfico? ¿Por qué provoca el cine reacciones apasionadas? ¿Cuál es el motivo de la fascinación que despierta? ¿Por qué parece que haya tanto en juego cuando se habla de cine? ¿En qué se parecen las películas a los sueños o las ensoñaciones? ¿Qué analogías existen entre las condensaciones, los desplazamientos típicos del «trabajo onírico» y el «trabajo» textual del filme? ¿Puede el cine llegar a ser el «diván de los pobres», como sugirió Félix Guattari? ¿En qué sentido la narración cinematográfica reescenifica la historia de Edipo, el conflicto entre ley y deseo?

Aunque ha dado mucho que hablar el carácter de «moda» que parece presidir esta transición de la semiótica lingüística al psicoanálisis, en realidad este cambio deriva de una trayectoria coherente hacia el «semiopsicoanálisis» del cine. La lingüística y el psicoanálisis no fueron elegidos arbitra-

riamente, porque estuviesen de moda: en realidad, se consideraban como las dos ciencias que trataban directamente el significado como tal. El cambio se vio facilitado por el hecho de que Jacques Lacan, la principal influencia en la teoría psicoanalítica del cine, había situado al lenguaje como centro absoluto del psicoanálisis. Si hasta entonces el inconsciente se consideraba una reserva prelingüística e instintiva, para Lacan el inconsciente era un efecto de la entrada del sujeto en el orden lingüístico (simbólico). El lenguaje era la condición misma del inconsciente. La lectura del complejo de Edipo ya no era, pues, biológica sino lingüística. En palabras de Lacan, la lingüística «nos proporcionará un método para comprender mejor, mediante la distinción de estructuraciones sincrónicas y diacrónicas en el lenguaje, el distinto valor que adquiere nuestro lenguaje en la interpretación de las resistencias y de la transferencia» (Lacan, 1997, pág. 76). El lema lacaniano según el cual «el inconsciente está estructurado como un lenguaje» constituyó un sólido puente entre los territorios del lenguaje y de la psique. (Volocshinov y Bajtin, desde un punto de vista distinto, habían llevado a cabo una lectura lingüística de Freud en su obra de 1927 *Freudianismo: una crítica marxista.*)

Los teóricos psicoanalíticos mostraron especial interés en la dimensión psíquica de la arrolladora «impresión de realidad» del medio cinematográfico. Dicho de otro modo, pretendían explicar el extraordinario *poder* del cine en los sentimientos humanos. Se analizó la persuasión del dispositivo cinematográfico, persuasión que se entendía derivaba de una serie de factores —la situación cinematográfica (inmovilidad, oscuridad), los mecanismos enunciativos de la imagen (cámara, proyecciones ópticas, perspectiva monocular)— que, en todos los casos, inducen al sujeto a proyectarse *dentro* de la representación. Basándose en algunos conceptos de la obra anterior de Edgar Morin, teóricos de los años setenta como Jean-Louis Baudry, Christian Metz y Jean-Louis Comolli consideraron que la cuestión de la impresión de realidad era inseparable de la cuestión del posicionamiento y la identificación del espectador. Baudry fue el primero en recurrir a la teoría psicoanalítica para caracterizar el dispositivo cinematográfico como máquina tecnológica, institucional e ideológica con poderosos «efectos-sujeto». En «Efectos ideológicos del dispositivo cinematográfico básico» (1971), Baudry sostuvo que el dispositivo alimentaba el narcisismo infantil exaltando al sujeto espectatorial como centro y origen del significado. Baudry postulaba un sustrato inconsciente en la identificación, en el sentido de que el cine, en tanto dispositivo de simulación, no sólo representa lo real sino que también estimula intensos «efectos-sujeto».

En «El dispositivo» (1975), Baudry exploró la tantas veces evocada semejanza entre la caverna platónica y el dispositivo de la proyección cinematográfica, sosteniendo que el cine constituía la realización técnica del

sueño inmemorial de un simulacro total y perfecto. Las enigmáticas imágenes de la pantalla, la oscuridad de la sala de proyección, la inmovilidad pasiva del espectador, el aislamiento uterino respecto a los ruidos ambientales y las presiones cotidianas, promueven un estado artificial de regresión que genera «momentos arcaicos de fusión» no lejanos a los que engendra el sueño. El cine, pues, golpea dos veces: nos inundan estímulos visuales y auditivos extremadamente poderosos en un momento en que estamos predispuestos a una recepción pasiva y un ensimismamiento narcisista. El filme, como un sueño, cuenta una historia —una historia puesta en imágenes y que, por lo tanto, resuena con la lógica de un proceso primario que «se figura a sí mismo en imágenes». Técnicas específicamente cinematográficas como la superposición y los fundidos «imitan» las condensaciones y desplazamientos con que la lógica de proceso primario de los sueños trabaja sus objetos fantaseados.

Para Baudry, el cine constituye la realización material aproximada de un objetivo inconsciente quizá inherente a la psique humana: el deseo regresivo de volver a un estado anterior de desarrollo psíquico, un estado de relativo narcisismo en el que el deseo puede satisfacerse mediante una realidad simulada y envolvente donde la separación entre el propio cuerpo y el mundo exterior, entre ego y no-ego, deja de ser clara y definida. En la teoría del dispositivo, el cine se convierte en una poderosísima máquina que transforma al individuo personificado y socialmente situado en sujeto espectatorial. En efecto, Baudry dotó de un cariz negativo al «mito del cine total» formulado en sentido positivo por Bazin. Esa ventana abierta al mundo tenía ahora barrotes, como una prisión.

Para la teoría psicoanalítica de los años setenta, la noción lacaniana de que el deseo no significa desear al otro sino «desear el *deseo* del otro» aparecía como una descripción increíblemente exacta de los procesos de identificación en el cine. La teoría psicoanalítica absorbió en gran medida la visión lacaniana del sujeto engañado del cine. Dada una inicial carencia de ser (*manque à être*), la inicial pérdida de una plenitud original vinculada a una relación dual con la madre, se consideraba que los seres humanos estaban, de manera constitutiva, alienados, separados de sí mismos, con una «identidad» psíquica consistente en un débil *bricolage* de identificaciones efímeras. Estas identificaciones efímeras se solidifican en forma de identidad en la fase que Lacan denomina del espejo, estadio del desarrollo infantil en el que la percepción hiperactiva coincide con un bajo nivel de actividad motora. Lacan describe el modo en que el ego infantil se constituye mediante la identificación con el señuelo (que el niño no reconoce como tal) de la imagen en el espejo, que le devuelve una imagen imaginaria de la presencia autónoma de su yo. Tanto Metz como Baudry compararon la situación del es-

pectador con la fase del espejo. Metz señaló que la analogía del espejo sólo era parcialmente cierta; el cine, a diferencia del espejo, no refleja la propia imagen del espectador.

Desde una óptica feminista, se entendió que esta teoría expresaba una negación masculinista de la diferencia sexual. Para la teoría feminista, ese sujeto víctima de un autoengaño e ideológicamente coherente construido por el cine dominante adoptaba un género sexual específico. Tomando un término acuñado por Marcel Duchamp y desarrollado por Michel Carrouges, la crítica feminista Constance Penley (1989) comparó años más tarde el modelo del dispositivo baudriniano con una «máquina célibe», esto es, una máquina cerrada, autosuficiente y exenta de fricción controlada por un supervisor cómplice sujeto a una fantasía de clausura y dominio, como placer compensatorio y consuelo frente a la carencia y la alienación masculinas. Joan Copjec (1989) sostuvo que la teoría del dispositivo construyó una máquina antropomórfica paranoica que únicamente producía sujetos masculinos, como «defensa ilusoria frente a la alienación que la elaboración del cine como lenguaje abrió en la teoría».

En *El significante imaginario*, Metz afirmó que la naturaleza doblemente imaginaria del significante cinematográfico —imaginario en lo que representa e imaginario por la naturaleza de su significante— aumenta las posibilidades de identificación en lugar de disminuirlas. Ya de por sí, el significante, antes incluso de pasar a formar parte de un mundo fictivo imaginado, está marcado por la dualidad presencia / ausencia típica del imaginario lacaniano. La impresión de realidad es mayor en el cine que en el teatro, porque esas tenues figuras que deambulan como fantasmas por la pantalla prácticamente nos invitan a investirlas con nuestras fantasías y proyecciones. El espectador o la espectadora de cine se identifican, en primer lugar, con su propio acto de mirar, «consigo mismos como acto puro de percepción (estado de vigilia, actitud alerta); como condición de posibilidad de lo percibido y, en consecuencia, como una especie de sujeto trascendental» (Metz, 1982, pág. 51). Lo que Metz denomina identificación primaria, por lo tanto, no se establece con los acontecimientos o personajes descritos en la pantalla sino con el acto de percepción que posibilita esas identificaciones secundarias, un acto de percepción simultáneamente canalizado y construido por la mirada anterior de la cámara y el proyector que la sustituye, asegurando al espectador la ubicuidad ilusoria del «sujeto omnipercibiente». El espectador queda atrapado en un juego entre regresión y progresión. Las imágenes recibidas vienen del exterior, en un movimiento de progresión dirigido hacia la realidad externa; sin embargo, debido a la movilidad inhibida y al proceso de identificación con la cámara y el personaje, la energía psíquica consagrada normalmente a la actividad se canaliza hacia otras rutas de descarga.

Metz hizo algunas observaciones especialmente interesantes respecto a la cuestión del placer y el displacer en el cine. Algunas películas, las pornográficas por ejemplo, pueden generar displacer en el espectador al tocar demasiado de cerca los deseos reprimidos del espectador, activando una reacción defensiva. Partiendo del análisis efectuado por Melanie Klein del papel de los objetos en la vida de las fantasías infantiles —la tendencia del niño a proyectar sentimientos libidinales o destructivos en ciertos objetos privilegiados como el seno—, Metz señaló la tendencia crítica a confundir la película real en tanto secuencia de imágenes y sonido con la experiencia del filme y el placer o displacer generado por éste en función de las fantasías, placeres y temores que haya despertado en los distintos espectadores. De este modo, espectadores y críticos toman una cuestión estética —la calidad del filme— por una cuestión psicoanalítica: ¿por qué esta película *me* gusta o *me* disgusta? (Un ejemplo clásico de esta confusión tuvo lugar en torno a *Recuerdos* [Stardust Memories, 1980], de Woody Allen, que los críticos, hasta entonces admiradores del director en su mayoría, entendieron como un ataque lanzado contra ellos [en lugar de verlo como un ingenioso y autoparódico ejercicio intertextual], condenándolo, con un lenguaje ciertamente violento, por «vicioso», «malintencionado» y «venenosamente malo».) Metz también puso al teórico en el diván, pues los teóricos del cine no eran en modo alguno inmunes a proyecciones de este tipo. Metz analizó, así pues, las distintas formas de «amor» por el cine, desde el fetichismo del coleccionista al crítico-teórico para quien casi todas las películas son «malos objetos» aunque mantenga una «buena relación de objeto» con el cine en su conjunto. Metz se convirtió en el psicoanalista de los teóricos del cine, al igual que Lévi-Strauss se había convertido en el etnólogo de los antropólogos.

En un registro más positivo, el cine también puede significar la ruptura de la soledad. La existencia material de imágenes fílmicas crea, para Metz, el sentimiento de un «pequeño milagro», el milagro de compartir las fantasías de un modo no muy distinto a esa «ruptura temporal de la soledad» llamada amor: «Se trata de esa alegría particular de recibir, desde el mundo exterior, imágenes que suelen ser internas... de verlas inscritas en un espacio físico (la pantalla), descubriendo, de este modo, algo casi realizable en ellas» (Metz, 1977, págs. 135-136).

El análisis de Metz explica lo que de otro modo seguiría siendo un interrogante insoluble: los placeres generados por películas que a primera vista parecen distópicas, amenazadoras e incluso repulsivas. Las películas de catástrofes, por ejemplo, se aprovechan de nuestras inseguridades más elementales respecto a la naturaleza, lo que no impide que se suelan convertir en notables éxitos. Este tipo de películas, superficialmente desagradables, ejercen en última instancia un efecto tranquilizador desde un punto de vista

metziano, porque dan forma material a nuestros temores, recordándonos que no estamos solos. Es como si las películas nos dijesen que no estamos locos por sentir ansiedades de este tipo, puesto que nuestros temores están ahí, presentes y palpables en la pantalla, inscritos en imágenes y sonidos, reconocidos y sentidos por los espectadores que nos rodean.

La crítica psicoanalítica también prolongó ciertos trabajos anteriores sobre las relaciones entre cine y sueño. Hugo Mauerhofer había sugerido, en «La psicología de la experiencia del cine» (1949), que lo que él denominaba «situación cinematográfica» comparte numerosos rasgos con la situación del sueño, especialmente la pasividad, el confort y el alejamiento de la realidad. Suzanne Langer (1953) sostuvo que el filme existe en una «modalidad onírica», porque crea un «presente virtual a la vez que un sentido de inmediatez, una impresión de realidad». El análisis en profundidad de la analogía entre cine y sueño no llegaría, sin embargo, hasta el número especial de *Communications* dedicado a «Psicoanálisis y cine». En «El filme de ficción y su espectador», Metz ofrecía la indagación más sistemática elaborada hasta entonces de las analogías y discrepancias entre cine y sueño, al igual que antes había explorado las analogías entre cine y lenguaje. Para Metz, la impresión de realidad que el filme ofrece deriva de una situación cinematográfica que inspira sentimientos de retiro narcisista y autoindulgencia soñadora, una regresión a un proceso primario condicionado por circunstancias similares a las que subyacen a la ilusión de realidad en los sueños. La película de ficción convencional invoca un descenso en el estado de vigilia que activa un estado cercano al del sueño (en el doble sentido del término). Este descenso del estado de vigilia trae consigo un alejamiento de las preocupaciones por el mundo externo y un incremento en la receptividad respecto a la consecución fantaseada de los deseos del sujeto. En el cine, a diferencia de los sueños, no confundimos literalmente nuestras fantasías con percepciones, puesto que aquí nos encontramos frente a un objeto perceptivo *real*: el filme en sí. Si soñar es un proceso psíquico puramente interno, el cine es una percepción real, potencialmente común a otros espectadores, de imágenes reales registradas en la película. El sueño, como señala Metz, es doblemente ilusorio: el soñador cree más en lo que sueña que el espectador, y lo que él o ella «perciben» es menos real. La continua estimulación perceptiva del cine impide que los deseos inconscientes emprendan un recorrido completamente regresivo, por lo tanto, y lo que en el sueño es ilusión de realidad en el cine es tan sólo una impresión de realidad. Con todo, los paralelismos entre las condiciones en que se contempla una película y las condiciones en que se sueña nos ayudan a explicar el grado casi alucinatorio de esta impresión de realidad que las películas pueden alcanzar.

La visión de Hollywood como fábrica de sueños sugería que la industria dominante fomentaba las fantasías escapistas. De manera similar, la teoría cinematográfica subrayaba la dimensión negativa y explotadora del sueño ciar las alienaciones provocadas por el cine dominante, también es importante reconocer el deseo que lleva a los espectadores hasta la sala de proyección. La eterna comparación entre el cine y el sueño no sólo revela el potencial de alienación del cine sino también su impulso utópico fundamental. Los sueños no son meras regresiones: son vitales para el bienestar humano. Son, como se encargaron de destacar los surrealistas, un santuario del deseo, un indicio de la posible trascendencia de las dicotomías, una fuente de conocimientos que la racionalidad cerebral se obstina en negar.

Las interrogaciones psicoanalíticas, que a primera vista no son de carácter político, pueden llevarse fácilmente al territorio de lo político. ¿Qué es la «economía libidinal» del cine? ¿De qué modo explota Hollywood, por ejemplo, las tendencias voyeurísticas y regresivas del espectador con el fin de mantenerse como institución? En *El significante imaginario*, Metz distinguía dos «máquinas» operantes en la institución cinematográfica: en primer lugar, el cine como industria, que produce mercancías cuya venta en forma de entradas asegura la recuperación de la inversión; en segundo lugar, la máquina mental, interiorizada por los espectadores y que los adopta para el consumo de «objetos placenteros». Una economía, centrada en la obtención de beneficios, está íntimamente ligada a la otra, centrada en la circulación de placer (la tercera «máquina» es el discurso crítico sobre el cine). En este contexto, Metz psicoanalizó e institucionalizó las fuentes subterráneas del placer cinematográfico: la identificación (con la cámara primero y después con los personajes), el voyeurismo (la observación de los demás desde una posición segura), el fetichismo (el juego entre la carencia y la negación) y el narcisismo (las sensaciones de magnificación de un yo que se considera sujeto omniperceptor). De este modo, Metz intentó hallar respuesta a una pregunta fundamental: ¿por qué van los espectadores al cine, si no se les obliga a ello? ¿Qué placer están buscando? ¿Y de qué manera pasan a formar parte de una máquina institucional que les proporciona placer al tiempo que engaño? La respuesta a estas preguntas sobre las funciones imbricadas de lo real, lo imaginario y lo simbólico en la recepción del cine podría llegar a tener un efecto de retroalimentación, aportando nuevas perspectivas sobre el propio psicoanálisis.

Los críticos psicoanalíticos también desarrollaron la cuestión del complejo de Edipo en el análisis del cine. Desde una perspectiva lacaniana, la Ley cataliza el Deseo. El cine es edípico no sólo en sus historias —en general, historias sobre un protagonista masculino que supera sus problemas con la

Ley paterna— sino también en su incorporación de los procesos de negación y fetichismo, mediante los cuales el espectador es consciente del carácter ilusorio de la imagen cinematográfica y aun así sigue creyendo en la imagen. Esta creencia, además, tiene como premisa que el espectador esté situado a una distancia segura, y en este sentido se basa en el voyeurismo (con resonancias sádicas). No hay duda de que el cine se fundó sobre el placer de mirar, y fue concebido desde sus orígenes como un lugar desde donde se podía «espiar» a los demás. Lo que Freud denominaba «escopofilia», el impulso de convertir al otro en objeto de una mirada curiosa, es uno de los elementos primordiales en la seducción cinematográfica. En efecto, algunos títulos de las primeras películas certifican esta fascinación: *As Seen Through a Telescope* (1900), *Ce que l'on voit de mon sixième* (1901), *Through the Keyhole* (1900) y *Peeping Tom in the Dressing Room* (1905). El dispositivo cinematográfico combina, para Metz, la hiperpercepción visual con la mínima movilidad física; necesita de un espectador secreto e inmóvil que lo absorbe todo a través de sus ojos. El mecanismo preciso de gratificación «se basa en que sabemos que los objetos que miramos no saben que los estamos mirando» (Metz, 1977). El *voyeur* mantiene una escrupulosa distancia entre el objeto y el ojo. La *invisibilidad* del *voyeur* produce la visibilidad de los objetos de su mirada. El desmoronamiento de esos procesos, la destrucción de la distancia voyeurística ilusoria, es lo que Hitchcock escenifica alegóricamente en *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), donde el protagonista es sorprendido *in fraganti* mediante una serie de inversiones escópicas que le convierten en objeto de la mirada. El psicoanálisis, como veremos más tarde, reapareció en muchos de los movimientos posteriores como el feminismo cinematográfico y el poscolonialismo, e influyó claramente en la obra de figuras posteriores como Kaja Silverman, Joan Copjec y Slavoj Zizek.

La intervención feminista

En su momento álgido, el ala izquierda de la teoría semiótica del cine aspiraba a cristalizar una amalgama creativa de los proyectos de la «Santísima Trinidad» (o el Triunvirato Siniestro, según el punto de vista) formada por Althusser, Saussure y Lacan. En una amistosa división del trabajo, el marxismo suministraría la teoría de la sociedad y de la ideología; la semiótica, la teoría del significado; el psicoanálisis, la teoría del sujeto. Pero lo cierto es que no era nada fácil sintetizar el psicoanálisis freudiano con la sociología marxista, o el materialismo histórico con un estructuralismo en gran medida ahistórico. Además, el período posterior a Mayo del 68 se vio marcado por el declive generalizado del prestigio del marxismo en favor del surgimiento de la nueva política de movimientos sociales como el feminismo, la liberación *gay*, la ecología y el apoyo a las minorías. El declive del marxismo se debió no sólo a la transparente crisis de las sociedades socialistas (un punto en ocasiones explotado para ocultar el hecho de que el capitalismo global también estaba en crisis), sino también a un creciente escepticismo res-

pecto a las teorías totalizadoras. Paulatinamente, el centro de atención de las teorías cinematográficas radicales se desplazó lejos de las cuestiones de clase e ideología hacia otros ámbitos.

El alejamiento respecto al marxismo no significó necesariamente el abandono de la política opositora; lo que sucedió es que el impulso opositor se trasladó a otra serie de prácticas e inquietudes. Si en los años sesenta la clase y la ideología habían dominado el análisis, en los años setenta y ochenta ambas empezaron a dejarse a un lado en favor de un «mantra» de raza, género[1] y sexualidad, más limitado (ya que no incluye categorías de clase) y al mismo tiempo más amplio. Gran parte de la discusión giró, a partir de entonces, en torno a cuestiones feministas. El objetivo del feminismo era explorar las estructuras de poder y los mecanismos psicosociales subyacentes a la sociedad patriarcal, con el propósito de transformar, en última instancia, no sólo la teoría y la crítica cinematográfica sino también toda forma de relación social cuya jerarquía esté basada en el género. En este sentido, el feminismo en el cine estaba vinculado al activismo de los grupos de concienciación y a un repertorio de prácticas tales como conferencias temáticas y campañas políticas centradas en temas de especial importancia para la mujer: las violaciones, el abuso marital, las atenciones a la infancia, el derecho al aborto, entre otros, todo ello sumido en una atmósfera en la que «lo personal es político».

La teoría feminista, como se ha señalado con frecuencia, no es única sino plural. El feminismo tiene raíces milenarias que se remontan a figuras míticas como Lilith, las guerreras amazonas y obras clásicas como *Lisístrata*. Pero durante el siglo del cine se han producido, como mínimo, dos oleadas de activismo feminista (en Occidente), la primera de ellas vinculada a la lucha por el sufragio universal y la segunda surgida de los movimientos políticos de liberación en los años sesenta. El movimiento de la «Women's Liberation» tomó su nombre en dicha década por analogía con el movimiento de la «Black Liberation», del mismo modo que el término «sexismo» se acuñó siguiendo el modelo de «racismo». (Las mujeres de color de los movimientos de liberación de los negros y de los movimientos anticolonialistas también se sumaron a las filas del feminismo, pero no necesariamente en el contexto de la teoría del cine.) Muchas feministas elaboraron sus análisis del sexismo basándose en anteriores conceptualizaciones del racismo, fenómeno que remite al paralelismo establecido décadas antes entre la primera oleada de crítica feminista del paternalismo y la crítica abolicionista de la escla-

1. Se entiende que, a lo largo del presente capítulo, el término «género» (en inglés, *gender*), así como su derivado «genérico», se emplea —si el contexto no indica lo contrario— en el sentido de «género sexual» y no en el de «género» cinematográfico (en inglés, *genre*). *[N. del T.]*

vitud. El feminismo cinematográfico, como el feminismo en general, partió de textos «protofeministas» como *A Room of One's Own,* de Virginia Woolf, y *El segundo sexo,* de Simone de Beauvoir. El título de Simone de Beauvoir suponía un rechazo del monismo sexual de Freud, la idea de que toda sexualidad estaba definida por una única libido de carácter esencialmente masculino. De Beauvoir entendía que tanto las mujeres como los negros estaban en proceso de emancipación de un paternalismo que hasta entonces les mantenía en su «lugar» (la formulación no contemplaba el hecho de que algunas de las mujeres eran negras). Las mujeres, afirmó, «no nacen, se hacen»; el poder patriarcal emplea el mero hecho de la diferencia biológica para fabricar y jerarquizar la diferencia entre géneros. No existe ningún «problema de las mujeres» sino tan sólo un problema de los hombres, del mismo modo que no hay un «problema de los negros» sino que éste es de los blancos. (Tres clásicos feministas de finales de los años sesenta, *Amazon Odyssey,* de Ti-Grace Atkinson, *Dialectic of Sex,* de Shulamith Firestone y *Sexual Politics,* de Kate Millett, estaban dedicados a de Beauvoir.) El feminismo también se basó en *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, y en la obra de feministas posteriores como Nancy Chodorow, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Adrienne Rich, Audre Lorde, Kate Millett, Hélène Cixous y Luce Irigaray. Fueron también acontecimientos clave la creación en Estados Unidos de la National Organization of Women, en 1966, y de la revista *Ms.* en 1972.

La tendencia feminista en los estudios sobre cine se vio defendida por vez primera en los emergentes festivales de cine de mujeres (Nueva York y Edimburgo) celebrados en 1972, así como en libros muy populares publicados a principios de los setenta como *From Reverence to Rape,* de Molly Haskell, *Popcorn Venus,* de Marjorie Rosen y *Women and Sexuality in the New Film,* de Joan Mellon. El libro de Molly Haskell, cautelosamente feminista, rechazaba el supuesto progreso de las mujeres en el cine, trazando a su vez la errática trayectoria desde la «reverencia» caballeresca del cine mudo a la «violación» en el Hollywood de los años setenta, cuyo cenit lo constituían las atrevidas heroínas de las comedias *screwball* de los años treinta. Haskell criticaba tanto el reaccionarismo antifeminista de Hollywood como el falocentrismo del cine de arte y ensayo europeo, y sólo salvaba al «woman's picture» por erigirse en ocasional portavoz del sufrimiento femenino bajo el patriarcado. Todas estas obras hacían hincapié, en general, en temas de representación de la mujer, especialmente a través de estereotipos negativos —vírgenes, putas, vampiresas, descerebradas, *bollycaos*, cazafortunas, institutrices, chismosas, juguetes eróticos— que infantilizaban a las mujeres o las demonizaban o las convertían en exuberantes objetos sexuales. Demostraban que el sexismo en el cine, como sucede con el sexismo en el mun-

do tridimensional, era proteico: podía presentarse como idealización de la mujer en tanto ser moralmente superior, como denigración de ésta por casmujer en tanto ser moralmente superior, como denigración de ésta por casmujer en tanto ser moralmente superior, como denigración de ésta por castrada y asexual, como hipérbole que la convierte en *femme fatale* dotada de un terrorífico poder, como envidia de sus capacidades reproductivas o como temor ante la mujer como encarnación de la naturaleza, el envejecimiento y la muerte. El cine dejaba a las mujeres en un callejón sin salida. Como escribió la novelista Angela Carter: «En el cine, ese prostíbulo de celuloide donde la mercancía puede contemplarse eternamente sin poder comprarse jamás, la tensión entre la belleza de las mujeres, que es admirable, y la negación de la sexualidad, que es el origen mismo de esa belleza pero que es al mismo tiempo inmoral, alcanza un *impasse* perfecto» (Carter, 1978, pág. 60).

El feminismo ofrece unas coordenadas metodológicas y teóricas a gran escala cuyas implicaciones alcanzan todas las facetas del pensamiento cinematográfico. Por lo que respecta al cine de autor, la teoría feminista del cine criticó su masculinismo, propio de un club para hombres, propiciando a su vez la recuperación «arqueológica» de autoras como Alice Guy-Blache (posiblemente la primera cineasta profesional del mundo), Lois Weber y Anita Loos en Estados Unidos, Aziza Amir en Egipto, María Landeta en México, así como Gilda de Abreu y Carmen Santos en Brasil. La teoría revisó, por tanto, la cuestión del cine de autor desde una perspectiva feminista. Sandy Flitterman-Lewis (1990) exploró el proceso de «búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico capaz de expresar el deseo femenino», encarnado en autoras como Germaine Dulac y Agnes Varda. La teoría feminista del cine también suscitó nuevas ideas sobre el estilo (la cuestión de la *écriture feminine*), las jerarquías industriales y los procesos de producción (la histórica relegación de las mujeres a trabajos como el montaje, similar a la «costura» y las tareas de «*scriptgirl*», similar a «ordenar la casa»), y sobre las teorías del espectador (la mirada femenina, el masoquismo, el disfraz).

El feminismo cinematográfico, en una primera etapa, se centró en objetivos prácticos tales como la concienciación, la denuncia del imaginario negativo de las mujeres en los medios de comunicación, junto a cuestiones de carácter más teórico. Como afirmaba el «Womanifesto» de la Conference of Feminists in the Media celebrada en Nueva York en 1975: «No aceptamos la actual estructura de poder y tenemos el compromiso de cambiarla mediante el contenido y la estructura de nuestras imágenes y por la forma en que nos relacionamos entre nosotras en nuestros trabajos y con nuestro público» (Rich, 1998, pág. 73). Adaptando y reformando en parte la preexistente amalgama de marxismo, semiótica y psicoanálisis empleada por críticos anteriores (en su mayoría hombres), teóricas como Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coward, Jacqueline Rose, Kaja Silverman, Mary Ann Doa-

ne, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elizabeth Cowie, Gertrud Koch, Parveen Adams, Teresa de Lauretis, entre muchas otras, criticaron el esencialismo ingenuo de los primeros años del feminismo y abandonaron el tema de la identidad sexual biológica, considerada como algo vinculado a la «naturaleza», en favor del concepto de «género», considerado como constructo social modelado por la contingencia cultural e histórica, variable y por lo tanto susceptible de reconstrucción. En lugar de centrarse en la «imagen» de la mujer, la teoría feminista desvió su atención hacia el carácter genérico de la propia visión y al papel que desempeñaban el voyeurismo, el fetichismo y el narcisismo en la construcción de una visión masculinista de la mujer. Esta discusión llevó los debates más allá de la mera tarea correctiva de señalar las representaciones erróneas y los estereotipos, a fin de examinar la manera en que el cine dominante crea a su propio espectador. En «Women's Cinema as Counter Cinema» —ensayo escrito por primera vez para el *Women's Event* del Festival de Cine de Edimburgo de 1976—, Claire Johnston reivindicaba que el análisis debía centrarse no sólo en la imagen sino también en las operaciones iconográficas y narrativas del texto que emplazan a la mujer en posiciones subordinadas. Los personajes masculinos del cine, señaló Johnston, tienden a ser figuras activas, muy individualizadas, mientras que las figuras femeninas parecen entidades abstractas surgidas del mundo intemporal del mito. Al mismo tiempo, Johnston abogaba por un cine femenino que combinase el distanciamiento reflexivo con la escenificación del deseo femenino.[2]

Teóricas como Johnston y publicaciones como *Camera Obscura* pedían la deconstrucción radical del cine patriarcal de Hollywood y el desarrollo de un cine feminista de vanguardia ejemplificado por la obra de Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan y Chantal Akerman. El feminismo cinematográfico fue especialmente pujante en Gran Bretaña, Estados Unidos y en el norte de Europa. (Pese a la importancia de la teoría feminista en Francia —Cixous, Irigaray, Wittig— y pese a la importancia de las cineastas francesas, la teoría feminista del cine no fue una fuerza relevante en ese país.)

El feminismo también se hizo eco de diversas corrientes psicoanalíticas. En *Psychoanalysis and Feminism* (1974), Juliet Mitchell sostuvo que aunque Freud reflejó indudablemente las actitudes patriarcales de su época también ofreció los instrumentos teóricos para trascenderlas al mostrar cómo el patriarcado afectaba a sus pacientes. El texto inaugural de la teoría feminista del cine, como mínimo en su modalidad psicoanalítica, fue el ensayo fundacional de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema», publi-

2. Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter Cinema», en Nichols (1985).

cado en 1975. El ensayo embarcaba a Lacan (que no era feminista) y a Althusser (que tampoco lo era) en el proyecto feminista de postular el carácter genérico de la narrativa y del punto de vista en el cine clásico de Hollywood. Para Mulvey, el cine coreografía tres tipos de «mirada»: la de la cámara, la de los personajes que se miran entre sí y la del espectador, a quien se induce a identificarse voyeurísticamente con una mirada masculinista a la mujer. El cine dominante asume las convenciones patriarcales al privilegiar al hombre en la narración y el espectáculo. Para Mulvey, la «interpelación» tiene género. Al hombre se le convierte en sujeto activo de la narración y la mujer pasa a ser objeto pasivo de una mirada espectatorial definida como masculina. El hombre es el conductor del vehículo de la narración, la mujer queda como pasajera. El placer visual en el cine reproduce, por tanto, la estructura de una mirada masculina y una «cualidad de ser mirada» (*to-be-looked-at-ness*) de la mujer, estructura binaria que refleja las asimétricas relaciones de poder que presiden el mundo social real. Las espectadoras no tienen otra elección que identificarse con el activo protagonista o con la victimizada y pasiva antagonista. El cine podía ser voyeurístico a lo *Hitchcock* —donde el espectador se identifica con la mirada masculina sobre una mujer objetivizada— o fetichista *a lo* Sternberg, donde la belleza del cuerpo femenino se despliega a fin de frenar el flujo de la narración en unos primeros planos que irradian poder mágico y erótico. Si Claire Johnston abogaba por la liberación de las fantasías colectivas de las mujeres, Mulvey abogaba por el rechazo estratégico del placer fílmico.

Mulvey fue posteriormente criticada (y se criticó ella misma) por encajar a las espectadoras en un molde masculinizado. En 1978, Christine Gledhill cuestionó el carácter exclusivamente textual del feminismo cinematográfico: «Bajo la insistencia de la producción semiótica de significado, corre el peligro de desaparecer la efectividad de la práctica social, económica y política» (Gledhill, en Doane y otros, 1984). Elizabeth Cowie, en «Fantasia» (1984) reivindicaba identificaciones múltiples que traspasaran las barreras entre géneros. David Rodowick (1991) afirmó que la teoría de Mulvey no dejaba margen para la variabilidad histórica. Un número especial de *Camera Obscura* (1989) incluía unas cincuenta réplicas al ensayo de Mulvey. El modelo de Mulvey se consideraba excesivamente determinista, incapaz de reparar en las distintas formas en que las mujeres podían subvertir, redirigir o socavar la mirada masculina.

Muchas feministas señalaron las limitaciones ideológicas del freudismo, que al privilegiar el falo, el voyeurismo masculino y el escenario edípico no dejaba prácticamente espacio para la subjetividad femenina; estaba bastante alejado, sin duda, de conceptos sutilmente genéricos como la «neutralidad analítica». Se dijo que Freud sólo se interesaba por la trayectoria

edípica del niño varón. Mary Ann Doane sostuvo que la ineludible presencia de su propio cuerpo femenino impide a la mujer establecer la distancia necesaria respecto a la imagen para el placer y el control voyeurísticos. El concepto del fetichismo, señaló Doane, poco tiene que ver en conjunto con una espectadora «para quien la castración no puede suponer amenaza alguna» (véase Doane, en Doane y otros, 1984, pág. 79). Además, existen otras opciones. Para Doane, la espectadora puede identificarse, de forma travestida, con la mirada masculina, con lo que se produce la paradoja de que ella adquiere poder arrebatándoselo, al mismo tiempo, a su propio género; o bien puede identificarse de manera masoquista con su propia estigmatización como carencia (*ibíd.*). En su estudio del *woman's film*, Doane (1987) distinguió tres subgéneros —el maternal, el médico y el paranoico— encarnados en guiones de masoquismo e histeria.

En su estudio del *woman's film, The Desire to Desire* (1987), Doane sostiene que tales películas, aun manteniendo en un primer plano a los personajes femeninos, en última instancia limitan y frustran su deseo, dejándolos en una situación en la que su única opción es «desear desear». Los diversos subgéneros que componen esta categoría trabajan en paralelo pero de distintas maneras para conseguir este efecto. En las películas cuyo tema es la enfermedad, el deseo femenino se reabsorbe en la relación institucional entre doctor y paciente. En los melodramas familiares, se sublima en la maternidad. En la comedia romántica, se canaliza a través del narcisismo. Y en las películas de terror gótico, el deseo queda anulado por la ansiedad.

Gaylyn Studlar, por su parte, rebatió a Mulvey (junto a Baudry y a Metz) al sugerir que la clave del acto espectatorial podría radicar no tanto en el voyeurismo y el fetichismo como en un masoquismo enraizado en la memoria arcaica de una madre poderosa. La reacción masculina ante el espectáculo de la diferencia sexual, por ejemplo, podría ser más masoquista que sádica: «El dispositivo cinematográfico y la estética masoquista ofrecen posiciones identificatorias para espectadores y espectadoras que reintegran la bisexualidad psíquica, ofrecen los sensuales placeres de la sexualidad polimorfa y funden en uno al hombre y a la mujer en su identificación con la madre preedípica y el deseo que sienten por ésta» (Studlar, 1988, pág. 192). Monografías como *Men, Women and Chain Saws*, de Carol Clover, cambiaron el terreno de debate al sugerir que las posiciones espectatoriales pueden oscilar entre actividad y pasividad, sadismo y masoquismo. Las películas contemporáneas de terror, sugirió, no sitúan al espectador masculino en una posición sádica; más bien le incitan a identificarse con la víctima femenina (Clover, 1992). Rhona J. Berenstein (1995) añadió complejidad al análisis del espectador en el cine de terror al proponer una visión de dicho género cinematográfico como actuación (*performance*): un género marcado por la in-

terpretación de roles y por el disfraz, en el que los espectadores adoptan y descartan géneros y roles sexuales fijos. Teresa de Lauretis, por su parte, sostuvo que la espectadora adoptaba una posición bisexual, puesto que la hija nunca renuncia del todo a su deseo por la madre. Reclamando un «Oedipus Interruptus» que abandonase los modelos masculinistas, de Lauretis sugirió que el cine debía ir más allá de la diferencia sexual para explorar las diferencias entre mujeres. Para de Lauretis (1989), el género estaba creado por varias tecnologías sociales, entre las que se cuenta el cine. Las tecnologías sociales complejas —instituciones, representaciones, procesos— modelan a los individuos, les asignan un papel, una función y un lugar. Las tecnologías requieren cosas distintas de hombres y mujeres, y tanto los hombres como las mujeres tienen intereses en conflicto en los discursos y las prácticas de la sexualidad.

Tras las críticas recibidas, Mulvey elaboró una suerte de autocrítica en «Afterthoughts on Visual Pleasure», donde reconoció que había obviado dos temas importantes: el melodrama y la «mujer entre el público». En las últimas obras de la estudiosa, el hibridismo bajtiniano ofrece una salida a los binomios del lacanismo. Kaja Silverman (1992), por su parte, dirigió su atención a las masculinidades «perversas», no fálicas y paraedípicas que dicen «no» al poder, y sostuvo que el concepto de ideología seguía siendo «una herramienta indispensable no sólo para los estudios marxistas sino también para los estudios feministas y de los homosexuales». El feminismo psicoanalítico abogaba por una comprensión de la feminidad y la masculinidad como constructos culturales, resultantes de procesos de producción y diferenciación discursiva y cultural. La identificación, que antes se consideraba un fenómeno monolítico, se dispersó a lo largo y ancho de un extenso y cambiante campo de posicionamientos. La atención exclusiva que en un primer momento se prestó a las diferencias sexuales dio paso a una creciente ramificación de las diferencias entre mujeres. De Lauretis hablaba de la «heterogeneidad productiva del feminismo» y pedía a las feministas que pensasen en temas de enunciación e interpelación: «¿Quién hace películas para quién, quién está mirando y hablando, cómo, dónde y a quién?».[3]

La era de la teoría feminista del cine ha coincidido con el apogeo del cine realizado por mujeres. En un intento de esquematizar esta heterogénea producción, Ruby Rich (1998) propuso una taxonomía experimental de categorías descriptivas:

3. Teresa de Lauretis, «Rethinking Women's Cinema: Aesthetic and Feminist Theory», en Erens (1990).

1 Validativa (películas legitimadoras de la lucha de las mujeres, como, por ejemplo, *Union Maids* [1976]).
2 Correspondencia (películas de vanguardia como *Film About a Woman Who...* [1974], que inscriben a su autora en el interior del texto).
3 Reconstructiva (películas formalmente experimentales como *Thriller* [1979], de Sally Potter, que remodelan géneros cinematográficos convencionales).
4 Medusiana (filmes como *La novia del pirata* [La Fiancée du pirate, 1969], de Nelly Kaplan, que celebran el potencial de los textos feministas para «hacer saltar la ley por los aires»).
5 Realismo correctivo (largometrajes feministas dirigidos al gran público, como *Das Zweite Erwachen der Christa Klages* [1978], de von Trotta).

Muchas de las películas realizadas por mujeres se inscriben en la línea del feminismo teórico, como sucede en los filmes de Laura Mulvey y Peter Wollen, Yvonne Rainer, Marleen Gooris, Su Friedrich, Sally Potter, Julie Dash, Chantal Akerman, Jane Campion, Mira Nair, Lizzie Borden, entre otros casos.

Al mismo tiempo, en los años ochenta y noventa las feministas empezaron a mostrarse más respetuosas con los *placeres* del cine mayoritario. En *The Women Who Knew Too Much*, Tania Modleski señaló la notable ambivalencia de la mirada de Hitchcock sobre / para las mujeres, afirmando que los personajes masculinos de su obra proyectan su propio sufrimiento sobre los femeninos en una «dialéctica de identificación y temor». Las feministas también prestaron atención a los géneros cinematográficos populares, como en la antología del cine negro elaborada por Kaplan (1998) y en el libro de Christine Gledhill (1987) sobre el melodrama. Algunas feministas alabaron las encarnaciones carnavalescas de la «mujer rebelde», que orgullosamente hace de sí misma un espectáculo a fin de superar su invisibilidad en la esfera pública. Partiendo de Bajtin y Mary Douglas, Kathleen Rowe (1995) se lamentó de la gran atención dispensada al melodrama y a la victimización feminista, y alababa en cambio las transgresiones en forma de comedia protagonizadas por mujeres excesivas —«demasiado gordas, demasiado divertidas, demasiado ruidosas, demasiado viejas, demasiado rebeldes»— que desestabilizan las jerarquías sociales. (Molly Haskell había anticipado en parte esta actitud en su celebración de las batalladoras heroínas de las comedias *screwball*.)

La teoría feminista del cine también fue criticada por ser normativamente «blanca» y por marginar a las lesbianas y a las mujeres de color. Alice Walker consideró que el término «feminismo» no resultaba atrayente para los negros y acuñó el adjetivo «*womanist*» para designar la literatura y

la crítica elaborada por mujeres negras. Las feministas negras se quejaron de que la formulación de «la mujer como negro» no tenía en cuenta que esos «negros» también podían ser mujeres. Como señaló Barbara Christian: «Si se la define en tanto miembro del colectivo negro, se suele negar el hecho de que es mujer; si se la define como mujer, se suele ignorar que es negra; si se la define como miembro de la clase trabajadora, su género y raza pasan a ocupar un segundo plano» (citado en Young-Bruehl, 1996, pág. 514).

La poetisa Adrienne Rich (1979) hizo mención de esta crítica censurando a ese «solipsismo blanco», la «visión de túnel que es incapaz de ver la experiencia o la existencia de quienes no son blancos como algo precioso o significativo, si no es a través de espasmódicos reflejos de culpabilización del todo impotentes, con poca o ninguna continuidad o utilidad política». Ella Shohat señaló en «Gender and the Culture of Empire» la presencia de un subtexto colonialista en algunos escritos de Freud[4] y también deploró las limitaciones del análisis feminista convencional al tratar películas eurocolonialistas como *Narciso negro* (Black Narcissus, 1946), que otorgan provisionalmente el poder de la mirada a personajes femeninos pero sólo como parte de una misión colonial civilizadora (Shohat, en Bernstein y Studlar, 1996). Jane Gaines también hizo hincapié en el etnocentrismo de parte de la teoría feminista. Bell Hooks sostuvo que las espectadoras de raza negra eran opositoras casi por necesidad, de un modo que iba más allá de la mirada crítica de los espectadores negros (véase Hooks, 1992, págs. 115-131).

Los logros de la teoría feminista del cine expusieron retroactivamente el sustrato masculinista de la teoría cinematográfica: la misoginia erotizada de los surrealistas; el masculinismo heroico (edípico) de la teoría del autor, la supuesta «objetividad» exenta de género de la semiótica. El feminismo detectó sexismo en las metáforas subliminales de las que se nutrían dichas teorías. Tania Modleski describió el modo en que la Escuela de Francfort, por ejemplo, feminizó a la cultura de masas vinculándola a cualidades estereotípicamente asociadas con las mujeres, como la pasividad y la sentimentalidad. En una división genérica del trabajo simbólico, a las mujeres se las culpabiliza de los perniciosos efectos de la cultura de masas consumista, mientras que los varones cargan con la responsabilidad de generar una cultura elevada y crítica con la sociedad.[5]

4. Véase Shohat (1991).

5. Tania Modleski, «Femininity and Mas(s)querade, a Feminist Approach to Mass-Culture», en MacCabe (1986).

La mutación postestructuralista

A finales de los años sesenta, el modelo saussuriano y la semiótica estructuralista derivada de éste empezaron a ser objeto de ataques, especialmente por parte de la deconstrucción derridiana, en un proceso que desembocaría en el surgimiento del postestructuralismo. El movimiento postestructuralista comparte con aquéllos la premisa estructuralista del papel determinante y constitutivo del lenguaje y la tesis de que el significado se basa en la diferencia, pero rechaza el «sueño de cientificismo» estructuralista, las esperanzas de estabilizar el juego de las diferencias en el interior de un gran sistema general que englobe todos los aspectos de la cultura.

A partir de la obra de Friedrich Nietzsche y de la fenomenología de Husserl y Heidegger, el postestructuralismo vio que al impulso sistematizador propio del estructuralismo debía contraponérsele todo aquello que dicho impulso excluye y reprime. Muchos de los textos fundamentales del postestructuralismo (por ejemplo, *De la gramatología, La escritura y la diferencia* y *El fenómeno del discurso,* de Derrida, todos ellos publicados originalmen-

te en 1967) incluían críticas explícitas de las figuras centrales y los conceptos esenciales del estructuralismo. La ponencia presentada en 1966 por Derrida en la conferencia «Languages of Criticism and the Sciences of Man», celebrada en la Johns Hopkins University de Baltimore (conferencia que sentó las bases ampliamente interdisciplinarias para la introducción de la teoría deconstruccionista en el ámbito académico norteamericano), por ejemplo, se presentaba como una crítica a la noción de «estructura» de la antropología estructuralista de Lévi-Strauss. Derrida reclamaba un «descentramiento» de las estructuras, sugiriendo que «incluso hoy día la noción de una estructura carente de centro representa lo impensable en sí» (Derrida, 1978, pág. 279).

El postestructuralismo ha sido descrito de distintas maneras, como un desplazamiento del interés del significado al significante, y del enunciado a la enunciación. El movimiento postestructuralista, que junto a Derrida cuenta con autores como Foucault, Lacan, Kristeva y, en su última época, Roland Barthes, demostró un profundo recelo respecto a cualquier teoría centrada y totalizadora. («Deconstrucción» suele hacer referencia exclusivamente a la obra de Derrida, mientras que «postestructuralismo» es el término general, más inclusivo, si bien se utiliza más en Norteamérica que en Europa.) La deconstrucción, por lo tanto, fue portavoz de un escepticismo radical sobre las posibilidades de construir un metalenguaje a gran escala, ya que los signos del propio metalenguaje están de por sí sujetos a deslizamientos e indeterminaciones: los signos inestables se desplazan continuamente hacia los márgenes en una proliferación de alusiones que crece en espiral de texto a texto. Si el estructuralismo daba por sentada la existencia de estructuras estables y homeostáticas, el postestructuralismo buscaba momentos de ruptura y cambio. En este sentido, la deconstrucción forma parte de las oleadas antifundacionalistas que se remontan a Nietzsche, Freud y Heidegger, y especialmente a la «hermenéutica de la sospecha» (Paul Ricoeur) que examina los inevitables deslizamientos que corroen todo intento de fijar y estabilizar el significado. Por este motivo, el léxico postestructuralista tiende a favorecer un vocabulario que mine toda sensación de estabilidad firme: palabras como «fluidez», «hibridismo», «rastro», «deslizamiento» y «diseminación». Con ecos de la crítica de Saussure elaborada por Volochinov y Bajtin en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929), aunque probablemente sin conocer dicho texto, la deconstrucción critica los conceptos de signo estable, sujeto unificado, identidad y verdad. (Como ya señaló Julia Kristeva a finales de los años sesenta, Bajtin prefiguró con asombrosa precisión los principales *topoi* postestructuralistas: la negación del significado unívoco, la espiral infinita de interpretación, la negación de la presencia originaria en el discurso, la identidad inestable del signo, el posicionamiento del sujeto por parte del discurso, el

carácter insostenible de las oposiciones interior-exterior, y la omnipresencia de la intertextualidad.)[1] Derrida adopta palabras clave del vocabulario saussuriano —especialmente, «diferencia», «significante» y «significado»— pero las reutiliza en un esquema distinto. El énfasis estructuralista en los contrastes binarios como fuente del significado lingüístico da paso a la visión derridiana del lenguaje como espacio polivalente de «juego», un terreno indeterminado de deslizamientos y sustituciones. La concepción saussuriana de la relación diferencial entre signos se convierte, en manos de Derrida, en una relación *dentro* de los signos, cuya naturaleza constitutiva es la de un desplazamiento constante o rastro. Para Derrida, por lo tanto, el lenguaje se inscribe siempre en una red de relevos y «rastros» diferenciales que van más allá de la comprensión del hablante individual. Sin rechazar el proyecto semiótico ni negar su importancia histórica, Derrida propone una «gramatología» que estudie la ciencia de la escritura y la textualidad en general.

Quizá porque estuvo tan íntimamente ligado a las disciplinas basadas en el lenguaje (literatura y filosofía), el postestructuralismo derridiano no ha tenido una presencia abrumadora en el ámbito de la teoría cinematográfica. En muchos casos, esa presencia se ha mostrado en el léxico, en forma de términos y conceptos procedentes, en parte como mínimo, de la obra de Derrida —«rastro», «diseminación», «logocentrismo», «exceso»— y que han circulado de manera generalizada en el discurso crítico sobre cine. Julia Kristeva, escritora asociada con la revista *Tel Quel* (grupo que tomó las prácticas literario-textuales modernas —Lautréamont, Mallarmé, Artaud, etc.— como prototipos de una revolucionaria *écriture*), fue una figura clave. En su versión teórico-cinematográfica, el *telquelismo* desembocó, en los años setenta, en un rechazo radical de todas las películas mayoritarias convencionales, e incluso de las películas estéticamente convencionales de la izquierda militante, en favor de películas que provocasen una ruptura total con las prácticas habituales: filmes como *Mediterranée,* de Daniel Pollet, las obras experimentales del grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin) e incluso las farsas reflexivas de un Jerry Lewis. En ocasiones, la forma cinematográfica fue objeto de fetichización, hasta el punto de que los teóricos llegaron a olvidar la historicidad de las propias formas. El estilo recibió todo el peso de la carga de ruptura política. Aunque la gramática se desbaratase, sin embargo, las relaciones de poder permanecieron intactas.

1. Véase, por ejemplo, Julia Kristeva, «Word, Dialogue, and Novel», en Kristeva (1980). Para más información sobre la relación entre Bajtin y el postestructuralismo, véase Robert Young, «Back to Bajtin», *Cultural Critique*, nº 2, invierno 1985-1986; y Allon White, «The Struggle over Bajtin: Fraternal Reply to Robert Young», *Cultural Critique*, nº 8, invierno 1987-1988.

Las tesis formuladas por Metz en *Langage et cinéma*, mientras tanto, se vieron claramente moduladas por las corrientes literarias postestructuralistas asociadas con Derrida y Kristeva. Metz tendía a oscilar entre una noción «estructuralista» más bien neutral del texto entendido como cualquier discurso finito y organizado, por una parte, y una percepción del texto más programática, deconstruccionista y vanguardista, por otra. A diferencia de los *telquelistas*, Metz no suele emplear la palabra «texto» como distinción horífica que sólo merecen las películas radicalmente vanguardistas. Para él, todos los filmes son textos y poseen sistemas textuales. Sin embargo, existe una tensión evidente en *Langage et cinéma* entre una percepción estática, taxonómica, formalista-estructuralista de los sistemas textuales y una percepción del texto más dinámica y postestructuralista, barthesiano-kristeviana, del texto como «productividad», «desplazamiento» y «*écriture*». Bajo el influjo de la crítica kristeviana del paradigma saussuriano (deudora no sólo de la crítica derridiana del signo sino de la crítica translingüística de Saussure realizada por Bajtin), Metz describe el momento de la *parole* fílmica como la disolución de esa misma sistematicidad de la que siempre ha hablado:

> El sistema del texto es el proceso que desplaza los códigos, deformando a cada uno de ellos mediante la presencia del resto, contaminando a algunos por medio de otros a la vez que se sustituye uno por otro, situando finalmente —y como resultado temporalmente «detenido» de este desplazamiento general— a cada código en una posición determinada respecto a la estructura global, un desplazamiento que acaba, de este modo, en un emplazamiento que a su vez está destinado a ser desplazado por otro texto. (Metz, 1974ª, pág. 103)

Esta perspectiva del texto como desplazamiento perpetuo e «inacabado» constituye el polo más dinámico de *Langage et cinéma.* El texto de un filme no es, por lo tanto, la «lista» aditiva de sus códigos operativos, sino el trabajo de reestructuración mediante el cual el filme «escribe» su texto, modifica y combina sus códigos y opone ciertos códigos a otros, constituyendo así su sistema. El sistema textual es, en consecuencia, la instancia que desplaza los códigos para que éstos puedan modificarse y sustituirse entre sí. Si el lenguaje del filme puede entenderse como un conjunto de códigos, la *écriture* fílmica es una operación activa, el proceso de escritura que mantiene los códigos en movimiento.

Los marxistas de *Cinéthique* y *Cahiers du cinéma* dieron un sesgo brechtiano de izquierdas a la noción derridiana de la deconstrucción, empleándola para designar el proceso de revelación de las bases ideológicas subliminales del dispositivo cinematográfico y del cine dominante. En esta lectura, el texto deconstructivo se refiere no tanto a las complejas maniobras

filosóficas de Derrida como a las películas que ponen de relieve los códigos e ideologías operativos en el cine dominante. (La mayor parte de la teoría y el análisis postestructuralista del cine se ha basado, por razones ya apuntadas, más en el «retorno a Freud» propuesto por Lacan que en la deconstrucción derridiana.)

La presencia de la deconstrucción se ha dejado sentir en la teoría y el análisis cinematográficos especialmente en tanto método de lectura. El énfasis en la lectura escéptica, en prestar atención a las represiones y contradicciones y aporías de los textos fílmicos (o de los textos sobre cine), el presupuesto de que ningún texto adopta una posición sin al mismo tiempo socavarla, la idea de que todos los textos son constitutivamente contradictorios: todos estos conceptos se filtraron en los estudios sobre cine. El postestructuralismo desestabilizó el significado textual, debilitando la anterior fe de los semiólogos en el análisis como método de captura definitiva de la totalidad del significado de un filme a través del trazado de todos sus códigos. Las implicaciones de la deconstrucción en la teoría cinematográfica han sido exploradas por analistas como Marie-Claire Ropars, Michael Ryan, Peter Brunette, David Wills y Stephen Heath (vía Kristeva). Marie-Claire Ropars, en una serie de textos publicados únicamente en francés, ha extrapolado al análisis cinematográfico una concepción derridiana expansiva de la *écriture,* entendida como «hipótesis teórica» que sustituye la noción de «signo» por «rastro» como parte de un proceso diferencial de significación cuyos términos no pueden asignarse ni fijarse. Ropars considera que el montaje cinematográfico, especialmente tal y como Eisenstein lo practica, constituye el medio para trascender la representación mimética en favor de la creación de un espacio conceptual abstracto. Los textos «escritos» de Eisenstein revelan los procesos de su propia *écriture*, generando, de este modo, inestabilidad en el significado. En *Le Texte divisé* (1981), quizá el más complejo de los análisis derridianos del cine, Ropars convierte al jeroglífico, como conjunto superpuesto de sistemas significantes, en una figura representativa de la «vocación escritural del cine» como una especie de «máquina de escribir». Mediante ejemplares lecturas de películas como *M., el vampiro de Düsseldorf* (M-Eine Stadt einen Mörder, 1931) e *India Song* (India Song, 1975), Ropars hace volar por los aires la significación fílmica, dispersándola en lugar de «domesticarla». Para Ropars, los textos fílmicos ponen potencialmente en juego «conflictos estructurales» activos e imposibles de sintetizar. La capacidad disyuntiva del montaje, especialmente, puede desmantelar el signo escenificando las «diferencias» entre significantes materiales. Las películas se ven ficsuradas por dos fuerzas, *écriture* y contra-*écriture*; una tiende a una energía escritural diseminadora y la otra al sentido y la representación. (Bajtin hubiese hablado de fuerzas «centrífugas» y «centrípetas».)

Brunette y Wills (1989) emplean categorías derridianas para examinar diversas nociones totalizadoras que, a su juicio, configuran subrepticiamente la teoría y el análisis cinematográficos: las nociones de filme narrativo; Hollywood como sistema coherente idéntico a sí mismo; la primacía de lo visual, entendida análogamente a la primacía del discurso sobre la escritura en la tradición logocéntrica. (Muchas de esas nociones ya habían sido cuestionadas sin invocar a Derrida, por supuesto.) Los autores exigen ir más allá de las totalizaciones, e invocan las posibilidades de una práctica de lectura «anagramatical» que considere al cine como escritura, texto, «una interacción de presencia y ausencia, de lo visto y lo no visto, en relaciones que no puedan reducirse ni a la totalización ni a la trascendencia» (*ibíd.*, pág. 58).

La deconstrucción también ha influido en la teoría y el análisis cinematográficos de manera indirecta, a través de ciertos escritores influidos por la deconstrucción y que en contadas ocasiones escriben sobre cine pero que suelen ser citados con frecuencia por los teóricos del cine. Así, los trabajos de Judith Butler sobre el género se convierten en una referencia clave para la teoría cinematográfica homosexual, mientras que la obra de Gayatri Spivak sobre el sujeto subalterno y la de Homi Bhabha sobre «hibridismo» y «nación y narración» se citan habitualmente (aunque en muchos casos como ornamento) en obras de teoría cinematográfica. En el terreno político, la deconstrucción se considera un movimiento progresista, puesto que socava sistemáticamente ciertas jerarquías binarias —masculino/ femenino, Occidente/Oriente, negro/blanco— que históricamente han sido fuente de opresión. Derrida, por ejemplo, ha declarado sus afinidades con la crítica feminista del falocentrismo lacaniano. Por otra parte, los críticos de la deconstrucción han protestado afirmando que ésta es fácil pasto del elitismo académico (como, por ejemplo, en la Yale School de deconstrucción literaria) y que sus grandes reivindicaciones de la «subversión» tienden a ser meramente retóricas. En ocasiones, en el discurso hiperdeconstruccionista, el esencialismo se convierte en un equivalente del pecado original, resultando en una apuesta para ver quién es el menos esencialista de todos. La deconstrucción también ve alterado su valor político en función de quién o qué sea objeto de su crítica. Progresista cuando se trata de interrogar a las jerarquías sociales de raigambre histórica (el hombre sobre la mujer, Occidente sobre Oriente), la deconstrucción pasa a ser retrógrada cuando persigue la quimera de un pensamiento completamente desesencializado, poniendo en manos del lenguaje y el discurso la acción colectiva que por derecho propio pertenece a los sujetos humanos.

El análisis textual

La cuestión del texto ocupaba el núcleo de la obra derridiana, y el propio Derrida llevó a cabo análisis textuales (de Rousseau, Saussure y otros). La deconstrucción era, a un determinado nivel, una forma de exégesis textual, un «deshacer» los textos como se deshace una maleta, una forma de cuestionarse las premisas tácitas de los textos atendiendo, al mismo tiempo, a su heterogeneidad discursiva. Y aunque los antecedentes del análisis textual se remontan a la exégesis bíblica, a la hermenéutica y la filología decimonónicas, o al método pedagógico francés de lectura pormenorizada (*explication de texte*) y al análisis «inmanente» del New Criticism norteamericano, entre sus antecedentes más inmediatos se cuentan los trabajos de Lévi-Strauss sobre el mito, el estudio de la «obra abierta» efectuado por Umberto Eco, la distinción entre «obra» y «texto» propuesta por Roland Barthes, la noción (freudiana) de «lectura sintomática» y «ausencias estructurantes» de Althusser y Macharey y los trabajos de Derrida sobre *différence* y diseminación.

El surgimiento del «texto fílmico», por lo tanto, tenía sus raíces en múltiples problemáticas e intertextos. El término trasladó, de la literatura al cine, la reverencia con que se acogía a la palabra sagrada (religiosa primero, literaria después) y sirvió, por lo tanto, para dotar de prestigio a un medio infravalorado. Y, si de religión hablamos, el cine también tiene su dosis de «revelación». Cuando los filmes son ya textos en lugar de películas, se hacen merecedores de esa atención circunspecta que se suele dispensar a la literatura. El análisis textual constituye, por lo tanto, un corolario lógico de la teoría del autor: ¿qué escribe un «autor», al fin y al cabo, sino un texto? Al mismo tiempo, el texto fílmico es una función del interés semiológico que ve al cine como espacio de un discurso sistemáticamente organizado y no como azaroso «fragmento de vida». La suposición, propia del análisis textual, de que el cine como medio merece ser objeto de un estudio riguroso distingue a esta escuela no sólo de la crítica literaria elitista sino también de la crítica periodística que considera que el cine es mero entretenimiento. Si la petulante afirmación de Pauline Kael según la cual nunca vería una película más de una vez antes de escribir sobre ésta hubiese sido pronunciada por un crítico literario respecto a *Hamlet* o el *Ulises*, se hubiese interpretado como signo de pereza o incompetencia. La crítica literaria, como señaló Barthes, siempre ha sido una cuestión de «relectura».

El concepto de «texto» —etimológicamente, «tejido» o «entramado»— conceptualiza el filme no como imitación de la realidad sino como artefacto, como constructo. En «De la obra al texto», Barthes trazó dos distinciones. Definió «obra» como la superficie fenoménica del objeto, por ejemplo el libro que uno sostiene en la mano, es decir un producto finalizado que transmite un significado intencional y preexistente. El «texto», por su parte, se define como un campo de energía metodológico, una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector. «Ahora sabemos», escribió Barthes, «que el texto no es una línea de palabras que libera un único significado «teológico« (el «mensaje« de un Autor-Dios), sino un espacio multidimensional en el que una serie de escrituras distintas, ninguna de ellas original, se combinan y colisionan entre sí» (Barthes, 1977, pág. 146). En *S/Z*, Barthes fue más lejos, distinguiendo entre texto «legible» y «escribible» o, mejor dicho, entre *enfoque* «legible» y «escribible» de los textos. El enfoque legible privilegia los valores buscados y que se suponen en el texto clásico: unidad orgánica, secuencia lineal, transparencia estilística, realismo convencional. Plantea el dominio del autor y la pasividad del lector, convirtiendo al autor en un dios y al crítico en «el sacerdote cuya tarea es descifrar la Escritura del dios» (Barthes, 1974, pág. 174). El enfoque escribible, por el contrario, configura un lector activo, sensible a las contradicciones y a la heterogeneidad, consciente del trabajo del texto. Convierte a su consumidor en

productor, evidenciando el proceso de su propia construcción y fomentando el juego infinito del significado.

Partiendo de sus propios antecedentes como teórico de la literatura, Raymond Bellour abordó algunas de las dificultades de trasladar los modelos literarios al cine en su ensayo «El texto inalcanzable». La crítica literaria lleva siglos de reflexión; el análisis cinematográfico, en cambio, es muy reciente. Y lo que es aún más importante: el texto fílmico, a diferencia del texto literario, no es «citable» (Bellour escribía antes de la existencia de los CineScans, vídeos domésticos, discos-láser y televisión por cable, en un momento en que la carencia de medios contribuía a la mística del análisis cinematográfico). La literatura y la crítica literaria comparten un mismo vehículo: las palabras. No sucede lo mismo, en cambio, con el cine y el análisis cinematográfico. El medio cinematográfico despliega las cinco pistas metzianas (imagen, diálogo, ruidos, música, materiales escritos); el análisis del cine se hace con palabras. El lenguaje crítico, por lo tanto, es inadecuado para su objeto; el cine siempre escapa a ese lenguaje que trata de constituirlo. Bellour compara entonces al cine con otros textos artísticos en cuanto a su coeficiente de «citabilidad». El texto pictórico es citable, y puede asimilarse con una sola mirada. El texto teatral puede presentarse en forma de texto escrito, pero con una pérdida de «acento». Bellour analiza a continuación la desigual susceptibilidad que las cinco pistas de la expresión cinematográfica tienen de ser trasladadas al verbo. Puede citarse el diálogo, pero con una pérdida de tono, intensidad, timbre y de simultaneidad con la expresión corporal y facial. En el caso de los ruidos, una versión verbal siempre es una traducción, una distorsión. La imagen, finalmente, no puede ser reproducida en palabras. Pueden reproducirse y citarse fotogramas aislados, pero al detener el filme perdemos lo específico de éste, el movimiento en sí. El texto se nos escapa en cuanto intentamos apoderarnos de él. Este obstáculo provoca que el analista tan sólo pueda intentar, en una «desesperación metódica», competir con el objeto que trata de comprender.

Metz distinguió entre dos tareas complementarias, una suerte de diálogo en plano-contraplano, por así decirlo, entre 1) la teoría cinematográfica (el estudio del lenguaje del cine *per se*) y 2) el análisis fílmico. Si el lenguaje cinematográfico es el objeto de la *teoría* cinesemiológica, el texto es el objeto del *análisis* filmolingüístico (en la práctica, como veremos, esta distinción no siempre resulta tan clara). En *Langage et cinéma*, Metz desarrolló la noción de sistema textual, es decir, la estructura o red de significado sobre la que se constituye el texto como unidad coherente, incluso en casos como el de *Un perro andaluz* (Un chien andalou, 1929), donde la estructura es intencionadamente incoherente. La estructura es una configuración que surge de las opciones elegidas entre los distintos códigos de que dispone el cineas-

ta. El sistema textual no es inherente al texto; es el analista quien lo construye. En *Langage et cinéma*, Metz no pretendía ofrecer un manual para el análisis textual; lo que pretendía era determinar su «lugar» teórico. Para Metz, el análisis textual explora la malla de códigos cinematográficos (el movimiento de la cámara, el sonido en *off*) y extracinematográficos (binarismos ideológicos como naturaleza-cultura, masculino-femenino), tanto a través de una serie de textos como en el interior de un solo texto. Todas las películas son, para Metz, lugares de mezcla; todas ellas emplean códigos cinematográficos y no cinematográficos. No existe ninguna película construida únicamente a partir de códigos cinematográficos; las películas siempre hablan de algo, incluso en los casos en que, como sucede con gran parte del cine de vanguardia, sólo hablen del propio dispositivo o de la experiencia cinematográfica o de nuestras expectativas convencionales respecto a dicha experiencia.

Las formulaciones de Metz tenían la ventaja de socializar, por así decirlo, el proceso artístico de la creación. Al llevar a un primer término la *écriture* como reelaboración de códigos, Metz concibe el cine como práctica significante que no se basa en oscuras fuerzas románticas como la inspiración y el genio sino en la reelaboración de los discursos de que dispone la sociedad. En ciertos aspectos, sin embargo, la socialización de Metz no fue lo bastante lejos. En este sentido, la crítica de los formalistas efectuada por Bajtin y Medvedev en *El método formal en los estudios literarios* puede extrapolarse hasta aplicarse a la perspectiva metziana de los sistemas textuales. Los formalistas describían las contradicciones textuales en términos impregnados de lucha social, con metáforas que evocaban el combate, la lucha y el conflicto. Shklovski, por ejemplo, comparaba el advenimiento de una nueva escuela literaria con una revolución, «algo así como el surgimiento de una nueva clase».[1] Sin embargo, los formalistas se retractaron respecto a las implicaciones de su propia metáfora —era «tan sólo una analogía»—, y la contradicción literaria permaneció aislada en un mundo herméticamente sellado de textualidad pura. Bajtin y Medvedev, en cambio, se tomaron en serio las metáforas formalistas, especialmente los términos que evocaban la lucha de clases y la insurrección: la revuelta, el conflicto, la lucha, la destrucción e incluso «la dominante», pero los hicieron igualmente aplicables al texto y a lo social (Pechey, 1986).

Resultaría útil, pues, complementar las visiones del texto de Metz y de los formalistas con el concepto bajtiniano de heteroglosia, esto es, una noción de lenguajes y discursos que compiten entre sí mientras operan dentro

1. Citado en Pechey (1986), págs. 113-114. Shklovski empleó la comparación tanto en *Rozanov* (1921) como en *Teoría de la prosa* (1925).

del «texto» y del «contexto». El papel del texto artístico, desde una perspectiva bajtiniana, no es representar los «existentes» de la vida real sino escenificar los conflictos inherentes a la heteroglosia, las coincidencias y la competencia entre lenguajes y discursos. Una semiótica social del cine conservaría la noción formalista y metziana de la *contradicción textual*, reelaborándola a través de la heteroglosia. Bajtin sostiene (en palabras que recuerdan las afirmaciones de Metz sobre códigos fílmicos que se desplazan mutuamente) que los lenguajes de la heteroglosia pueden «yuxtaponerse entre sí, complementarse entre sí, contradecirse entre sí e interrelacionarse dialógicamente».[2] El ensayo de James Naremore sobre *Cabin in the Sky*, por ejemplo, adopta este enfoque «discursivo», entendiendo que la película transmite discursos distintos (rural-folclorista-afro-urbano-moderno, etc.).

La publicación de *Langage et cinéma* de Metz dio paso a una avalancha internacional de análisis textuales de películas en publicaciones como *Screen* y *Framework* en Gran Bretaña, *Iris, Vertigo* y *Ca* en Francia, *Camera Obscura, Wide Angle* y *Cinema Jounal* en Estados Unidos, *Contracampo* en España y *Cadernos de Critica* en Brasil. (Roger Odin se dedicó a buscar ensayos escritos en francés y encontró 50 análisis de estas características en 1977.) Estos análisis investigaban las configuraciones formales de los sistemas textuales, aislando un número reducido de códigos y rastreando su entrecruzamiento a lo largo de un filme. Entre los análisis textuales más ambiciosos se encuentran el análisis de *Corredor sin retorno* (Shock Corridor, 1963) elaborado por Kari Hanet, el análisis de *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958) de Stephen Heath, el análisis de *Intolerancia* (Intolerance, 1916) de Pierre Baudry, el análisis de *El malvado Zaroff* (The Most Dangerous Game 1932) de Thierry Kuntzel y el análisis que de *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939) se hizo en *Cahiers*.

¿Cuál era, entonces, la *novedad* del análisis textual bajo la óptica semiótica? En primer lugar, el nuevo método demostró un incremento de la sensibilidad respecto al significante fílmico y a los elementos formales específicamente cinematográficos, a diferencia del énfasis tradicional emplazado en personajes y tramas. En segundo lugar, los análisis tendían a la autoconciencia metodológica; eran, simultáneamente, análisis del tema tratado —la película en cuestión— y de la propia metodología empleada en el análisis. Cada análisis se convirtió en *exemplum* de un posible enfoque. A diferencia de la crítica periodística, el análisis citaba sus propios presupuestos teóricos y su intertexto crítico (muchos análisis se abrían con invocaciones casi rituales de los nombres de Metz, Barthes, Kristeva o Heath). En tercer lugar, estos análisis también presuponían una actitud emocional radical-

2. Véase «Discourse in the Novel», en Bajtin, pág. 292.

mente distinta respecto a los filmes, caracterizada por una suerte de distanciamiento brechtiano, una oscilación entre el amor apasionado y la distancia crítica. Se suponía que el analista debía adoptar una actitud esquizofrénica, amando y no amando la película. Ya no se trata de ver la película una sola vez; el analista examina el filme plano por plano (la popularización de los magnetoscopios ha democratizado, desde entonces, la práctica del análisis pormenorizado). Analistas como Marie-Claire Ropars y Michel Marie desarrollaron elaborados esquemas de notación, registrando códigos tales como el ángulo y el movimiento de la cámara, el movimiento dentro del plano, el sonido en *off*, etc.

El rigor y la atención con que estos análisis abordan sus objetos de estudio imposibilita que se pueda decir todo sobre una película. A resultas de ello, numerosos análisis se centraron en fragmentos de películas a modo de sinécdoque. De este modo, Marie-Claire Ropars dedicó 40 páginas a los planos iniciales de *Octubre* (Oktiabr, 1927), de Eisenstein, y *Antonio das Mortes* (O Dragao da Maldade contro o Santo Guerreiro, 1968), de Rocha, mientras que Thierry Kuntzel dedicó largos análisis a las secuencias de apertura de películas como *M., el vampiro de Düsseldorf, King Kong* (King Kong, 1933) y *El malvado Zaroff*, vistas como condensadas matrices de significado. Dedicar tantas páginas de escritura crítica a un breve segmento también demostraba, de paso, a los elitistas del arte elevado que ese medio menospreciado por otros era, en realidad, el escenario de auténticas cataratas de significado. Por otra parte, los análisis variaban en gran medida de escala. Los límites del texto podían quedar definidos por una sola imagen (por ejemplo, el análisis efectuado por Ronald Levaco y Fred Glass del logo de la MGM), un solo segmento (Bellour sobre *Los pájaros* [The Birds, 1963]), una película entera (Heath sobre *Sed de mal*), por la totalidad de la obra de un cineasta como ejemplo de «sistema textual plurifílmico» (René Gardies sobre Glauber Rocha) o, incluso, por un vasto corpus de filmes (Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin sobre el cine francés de los años treinta, y Bordwell, Staiger y Thompson, desde una perspectiva en gran medida no semiótica, sobre el cine clásico de Hollywood).

Los análisis textuales rechazaban los términos tradicionalmente evaluativos de la crítica cinematográfica en favor de un nuevo vocabulario procedente de la lingüística estructural, la narratología, el psicoanálisis, la estética de la Escuela de Praga y la deconstrucción literaria. En lo que quizá fuese una reacción excesiva en contra de la crítica cinematográfica tradicional, los analistas textuales ignoraban con frecuencia temas tradicionalmente fundamentales del análisis del cine: elementos como los personajes, los actores, las interpretaciones. Aunque la mayoría de análisis generados por esta oleada pertenecían, en términos generales, a la corriente semiótica general, no

todos seguían al pie de la letra las categorías metzianas. Los análisis extremadamente intrincados de Marie-Claire Ropars Wuilleumier a propósito de películas como *India Song* y *Octubre* sintetizaban la óptica semiótica con un proyecto más personal inspirado por la gramatología derridiana. Numerosos análisis textuales se vieron influidos por análisis textuales literarios, por ejemplo la extrapolación de los «cinco códigos» de Barthes efectuada por Julia Lesage (en Nichols, 1985) a propósito de *La regla del juego* (La Règle du jeu, 1939). Algunos análisis textuales se vieron inspirados por los métodos narratológicos de Propp (por ejemplo, el de Peter Wollen sobre *Con la muerte en los talones* [North by Northwest, 1959]), por el «retorno a Freud» de Lacan (por ejemplo, el de Bellour sobre *Con la muerte en los talones*) o por otras corrientes teóricas.

Mientras que algunos análisis textuales pretendían construir el sistema de un único texto, otros estudiaban películas específicas como demostración de un código general que modela la práctica cinematográfica. Tampoco aquí la distinción resulta siempre clara, sin embargo; el análisis efectuado por Raymond Bellour de *Los pájaros* ofrece un análisis textual microcósmico de la secuencia de Bodega Bay en el filme de Hitchcock y, asimismo, se plantea algunos códigos narrativos generales compartidos por un corpus más amplio de películas; a saber, la constitución de la pareja como *telos* de la narrativa de Hollywood. En dos libros, Kristin Thompson (1981; 1988) ofreció un método neoformalista, alternativo y programático de análisis textual, simultáneamente a favor y en contra de los postulados de la semiótica. Alfred Guzzetti (1981), por su parte, ofrece un análisis pormenorizado de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), de Godard, en términos de sonido, imagen y referencias intertextuales.

El discurso teórico sobre cine desarrollado en Francia en los años sesenta fue recuperado en los setenta por la revista británica *Screen*, pasando a continuación a Estados Unidos, entre otros muchos países, con la proliferación de programas de estudios sobre cine, que en muchos casos mantenían estrechos lazos con París. (El Centre Américain d'Études Cinématographiques, que enviaba a alumnos americanos a París para estudiar con los más relevantes semióticos franceses, fue crucial en este sentido.) El ala izquierdista de la semiótica favoreció un trabajo subversivo de desnaturalización al examinar las producciones sociales y artísticas para detectar los códigos culturales e ideológicos operantes en su seno. De hecho, la teoría cinematográfica en su conjunto desarrolló un discurso situado a la izquierda de muchas otras disciplinas tradicionales, no sólo a causa de esa «conexión francesa» tan estrecha —los franceses pasaron posteriormente a adoptar actitudes mucho más a la derecha— sino también porque surgió en paralelo a disciplinas contraculturales como los estudios sobre la mujer, los estudios

étnicos y los estudios sobre cultura popular. Por consiguiente, los estudios sobre cine no se vieron invadidos por ese conservadurismo que se había atrincherado en áreas más tradicionales como la literatura y la historia.

El surgimiento de la teoría cinematográfica como industria floreciente también tuvo causas institucionales: el establecimiento de los estudios sobre cine como disciplina en las principales universidades de Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Australia, Italia, Brasil y en general en todas partes. La complejidad de algunas versiones de la teoría atestiguaba el peso intelectual de los estudios sobre cine, lo que motivó indirectamente la creación de departamentos de estudios sobre cine. El cine tuvo que legitimarse a sí mismo como arte; los estudios sobre cine tuvieron que legitimarse como disciplina. Asentada institucionalmente en la academia y en la industria editorial, la teoría cinematográfica adquirió considerable difusión y prestigio. El esnobismo de los académicos literarios tradicionales, su desprecio por la cultura popular y por el cine como medio supuestamente inferior a las artes consagradas como la literatura, la pintura y la música, acabó propiciando, inesperadamente, que los estudios sobre cine se esforzasen en demostrar la seriedad de sus principios, llegando en ocasiones a excederse en su virtuoso despliegue de destreza teórica.[3]

3. Para un análisis simultáneamente provocativo e informativo del papel de estos factores institucionales en el ascenso de los estudios sobre cine, véase Bordwell (1989).

El malestar de la interpretación

En los años ochenta, el análisis textual tal y como lo entendían los semióticos del cine se vio atacado desde distintos ángulos. Por una parte, las corrientes postestructuralistas inspiraban y a la vez desestabilizaban el análisis textual, poniendo en duda la fe cientificista, propia de los primeros años de la semiología, en que el análisis pudiese capturar definitivamente el significado de un filme al delinear exhaustivamente todos sus códigos. Por otra parte, el incipiente terreno de los estudios culturales (*cultural studies*) no se mostraba excesivamente proclive al análisis textual. Su actitud se vio resumida posteriormente en la introducción de Cary Nelson, Paula Treichler y Lawrence Grossberg a *Cultural Studies* (1992), donde afirman que «si bien no existe prohibición alguna en contra de las lecturas textuales pormenorizadas en los estudios culturales, éstas tampoco se consideran imprescindibles, ya que el análisis textual en los estudios literarios se ve lastrado por la convicción de que los textos pueden entenderse como objetos totalmente autodeterminados e independientes».

Jacques Aumont y Michel Marie (1989) señalan cuatro posibles críticas del análisis textual:

1 Su relevancia se limita al cine narrativo.
2 «Mata para diseccionar», ignorando la unidad orgánica del texto.
3 «Momifica» el filme de modo reduccionista, restringiéndolo a su esqueleto sistémico.
4 Obvia el contexto del filme, las condiciones de su producción y recepción.

La primera de estas críticas no es aceptable (puesto que el análisis textual puede aplicarse a cualquier objeto), mientras que la segunda parece afincada en una hostilidad respecto al análisis *per se*, especialmente cuando se ejecuta en un medio «indigno». Pero las dos últimas ostentan cierta validez, amén de estar interrelacionadas. Los análisis textuales son reduccionistas precisamente porque *son* ahistóricos y, por consiguiente, no tienen en cuenta ni la producción ni la recepción. Y esa carga de ahistoricismo no se resuelve sugiriendo, como hacen Aumont y Marie, que los analistas «también» deben hacer historia. Esa «descontextualización» de algunos análisis textuales radica en el ahistoricismo de dos de los movimientos en los que se basó la semiótica: la lingüística de Saussure —en especial su tendencia a aislar el lenguaje de la historia— y el formalismo ruso, con su preferencia por un análisis puramente intrínseco. Cuando los analistas de la tradición filmolingüística recomiendan a los estudiosos del cine que *también* estudien —en una especie de amistosa división del trabajo— historia, economía y sociología, entre otras disciplinas, están reproduciendo la actitud de los propios formalistas, quienes recomendaban *en primer lugar* el estudio inmanente del texto literario y *sólo entonces* el estudio de la relación entre la serie literaria y otras series históricas. Para una verdadera «poética histórica», por el contrario, todos los lenguajes artísticos, por el hecho de ser inherentemente dialógicos y dirigirse a interlocutores socialmente situados, son siempre y en todo momento sociales e históricos.

El análisis del filme es, por encima de todo, una práctica abierta y marcada por lo histórico guiada por múltiples objetivos. El análisis tiende a encontrar lo que ya estaba buscando. Si los miembros del *New Criticism* buscaron (y encontraron) «unidad orgánica», «agrupaciones de imágenes» e «ironía» en la literatura, los críticos deconstruccionistas, por su parte, buscaron tensiones, fisuras y aporías. El análisis del filme es un método y no una ideología; es un género de escritura sobre cine abierto a distintas influencias (de Barthes a Jameson y Deleuze), a distintas coordenadas de pensamiento (el psicoanálisis, el marxismo, el feminismo), a distintos «esque-

mas» (reflexividad, exceso, carnaval) y a distintos principios de pertinencia, tanto cinematográficos (movimientos de cámara, montaje) como extracinematográficos (la representación de mujeres, negros, *gays* y lesbianas). Una película como *La ventana indiscreta*, por ejemplo, puede entenderse desde distintas ópticas: el cine de autor (su relación con el conjunto de la obra de Hitchcock), las marcas de enunciación (la inscripción «deíctica» del propio Hichcock a través del estilo y su aparición como «cameo»), la música (la partitura de Franz Waxman), la puesta en escena (la restricción espacial al complejo decorado del apartamento), la reflexividad (las referencias alegóricas a la condición del espectador cinematográfico), la mirada (el juego de miradas y los *raccords* de mirada entre Jeffries, Lisa, Stella y Thorwald), el psicoanálisis (una lectura sintomática del voyeurismo del protagonista), la identidad genérica (la política sexual de la mirada), la clase social (las tensiones entre el fotógrafo periodista trabajador y la modelo de clase alta), las resonancias históricas (las alusiones al marcartismo), por mencionar tan sólo algunos de los «esquemas» (Bordwell), «códigos» (Metz) y «discursos socio-ideológicos» (Bajtin) relacionados con el filme.

David Bordwell (1989) ofrece una panorámica multidimensional y muy completa de la evolución de los estudios sobre cine, orquestando de paso un ataque a la «interpretación». Si para los defensores de los estudios culturales el análisis textual en los estudios literarios estaba *infra*-politizado, para Bordwell el análisis textual en cine está *sobre*-politizado. A juicio de Bordwell, la «crítica sintomática» posterior a 1968 «sustituye el tema del destino por la dualidad poder/sumisión. El amor es reemplazado por el deseo, o por el binomio ley / deseo. En lugar de individuo, hay sujeto / objeto o falo / carencia del mismo. En lugar de arte, hay práctica significativa. En lugar de sociedad, hay naturaleza / cultura o lucha de clases» (Bordwell, 1989, pág. 109). Bordwell lamenta, en términos casi elegíacos, el paso de la «perspectiva individualista» a «un distanciamiento analítico, casi antropológico, que toma la sexualidad, la política y la significación» como áreas clave del sentido. Quienes interpretan las películas encuentran significados simbólicos mediante unos «campos semánticos» y una «heurística» asumidos de forma previa, y que, por tanto, no emanan inductivamente del propio análisis. Aunque afirman que hacen teoría, quienes interpretan se limitan a «aplicarla», de manera «poco sistemática y expansionista, según las propias necesidades» (*ibíd.*, pág. 250). Bordwell critica el predominio de dos tendencias en la crítica de cine, vinculadas al análisis textual de tradición semiótica: la explicación temática y la lectura sintomática (generalmente, una lectura *políticamente* sintomática). A juicio de Bordwell, ambas tendencias comparten una lógica y una retórica interpretativas, cuando lo cierto es que «los buenos tiempos de la crítica centrada en la interpretación

ya han pasado». La epidemia de la interpretación «confirma el papel sustancial desempeñado por los departamentos de literatura en la transmisión de valores y conocimientos interpretativos. El omnívoro apetito interpretativo del humanismo académico convirtió al cine en un texto plausible» (*ibíd.*, pág. 17).

Bordwell apuesta por dos esquemas formalistas: 1) la exigencia de especificidad, en este caso de especificidad *disciplinaria* (los estudios cinematográficos no deben inspirarse en los departamentos de literatura); 2) el extrañamiento formalista, la crítica de la «rutinización» de la lectura sintomática. (Recordemos que, para los formalistas, el papel del arte consistía en cuestionar las percepciones automatizadas.) Si la lectura se ha de convertir en una atribución de significados sintomáticos, concluye Bordwell, sería preferible *no* «leer» los filmes en absoluto. (Resulta irónico que el método empleado por Bordwell constituya una lectura sintomática de un corpus enorme y muy heterogéneo de análisis textuales, que el autor considera sintomáticos de desidia teórica y analítica.)

En *El significado del filme*, Bordwell sostiene que el análisis cinematográfico de tradición semiótica se reduce con frecuencia a la ilustración de ideas preconcebidas. El ejemplo de *Psicosis* (Psycho, 1961), de Hitchcock, le sirve para sugerir que la interpretación está predeterminada por un esquema conceptual *a priori*. Bordwell establece una polaridad entre su idea de «poética histórica» —expresión empleada por Bajtin en los años treinta como subtítulo de su ensayo «Cronotopo»— y de «interpretación», asociada para Bordwell con la atribución de significados implícitos y sintomáticos por parte de comunidades interpretativas, generalmente filtradas a través de la teoría SLAB[1] (Saussure/Lacan/Althusser/Barthes).[2] Esta contraposición entre poética histórica e interpretación se revela, con todo, engañosa. Lo contrario de poética histórica no es interpretación sino poética *ahistórica*. Nada impide que la interpretación pueda hacerse desde el historicismo. Algunas tradiciones de prestigio como la hermenéutica y la filología, en las obras de Erich Auerbach o Leo Spitzer por ejemplo, siempre han hecho de la interpretación una cuestión histórica. Rechazar la interpretación en su conjunto simplemente porque *algunas* interpretaciones son torpes sería como decir que debemos abandonar la teoría cinematográfica en su conjunto porque algunas teorías son desacertadas.

1. El término inglés *slab* hace referencia, entre otras acepciones, a la mesa de autopsias de un hospital. *[N. del T.]*

2. Nos preguntamos si otras coaliciones acronímicas, por ejemplo VBGH (Volosinov/Bajtin/Gramsci/Hall) o MBJZ (Mulvey/Jessica Benjamin/Jameson/Žižek), podrían haber sido más aceptables.

Bordwell (en Palmer, 1989) propone su proyecto de poética histórica como alternativa a la tradición interpretativa. Basa explícitamente su neoformalismo en tres esquemas explicativos: un modelo agente racional, un modelo institucional (es decir, el sistema social y económico de producción de las películas) y un modelo perceptivo-cognitivo (véase Bordwell, en Palmer, 1989). La poética histórica estudia «el modo en que, en determinadas circunstancias, las películas se elaboran, desempeñan funciones específicas y logran efectos concretos» (Bordwell, 1985, págs. 266-267). En la óptica constructivista de Bordwell, el espectador emplea indicaciones que le deja el cineasta para «ejecutar operaciones que pueden determinarse, y de las que formará parte la construcción de todo tipo de significados» (*ibíd.*, pág. 270). El objetivo declarado (y encomiable) de Bordwell en *El significado del filme* no es repudiar totalmente la interpretación sino emplazarla «en el seno de una investigación histórica más amplia» (*ibíd.*, pág. 266). Pero, al crear una dicotomía entre lecturas referenciales y explícitas por una parte (entendidas como formas razonables y sensatas de comprensión) y lecturas sintomáticas y explícitas por otra (consideradas irresponsables y anárquicas, un seudoconocimiento basado en los caprichos de la interpretación), Bordwell mutila el alcance de su propio proyecto. En cierto sentido, repite la estrategia de los formalistas al invocar su equívoca metáfora espacial del significado intrínseco (el «interior» del texto) en contraposición a lo «externo», los esquemas institucionales impuestos. Al fin y al cabo, lo cierto es que existe una membrana permeable entre interior y exterior, al igual que entre, por ejemplo, comprensión e interpretación. Aunque existan denominadores comunes en lo cognitivo, el modo en que los distintos públicos comprenden e interpretan un determinado filme también depende del momento histórico, las filiaciones de la comunidad, la ideología política y factores similares. Podría argumentarse, incluso, que toda comprensión comporta una interpretación, e incluso una actitud crítica. Adorno se oponía (en su *Teoría estética*) al divorcio científico entre comprensión y valor interpretativo; la comprensión estética *necesita* de juicios interpretativos de valor. La secuencia de la violación de Gus y Flora en *El nacimiento de una nación* fue entendida, e interpretada, de modo muy distinto según uno fuese miembro del Ku Klux Klan o afroamericano. Es probable que un racista entendiese e interpretase que lo que estaba viendo era una descripción realista del comportamiento típico de los hombres negros, mientras que con toda probabilidad los afroamericanos verían a un blanco con el rostro tiznado de negro encarnando un estereotipo vicioso. Quizá un espectador se enfureciese por el comportamiento del personaje en la ficción; otro, por su parte, haría lo propio respecto a quienes planearon y dieron forma a esa ficción. Aunque los dos podrían coincidir al afirmar que estaban viendo la representación de una

violación, su comprensión e interpretación de dicha representación no sería en absoluto la misma.

La poética histórica de Bordwell se propone estudiar los estilos cinematográficos en un contexto histórico, empresa sin duda más que loable. Quiere estudiar la historia a fin de entender el estilo. Pero ¿no es acaso igual de legítimo hacer lo contrario, es decir, estudiar el estilo para entender la historia? Para Bajtin y Medvedev, la forma y la estructura están tan determinadas por lo histórico y lo ideológico como el tema y el contenido. Una poética histórica en sentido profundo debe examinar no sólo las determinaciones locales e institucionales del estilo cinematográfico sino también las reverberaciones que van de la historia al estilo y viceversa, la interacción de los cronótopos históricos y artísticos, sin limitarse a convertir a los unos en el telón de fondo de los otros. Si profundizamos en eso que Bordwell denomina «principios de construcción» del filme, acabaremos topando con cuestiones de economía, ideología y ética. Reducir la historia, entendida en un sentido amplio, a un mero contexto o material de la historia de los estilos es restringir indebidamente el terreno de estudio. Es ignorar lo que Bajtin denominaría historicidad de las propias formas, es decir, las formas entendidas como acontecimientos históricos que refractan y al mismo tiempo configuran una historia polifacética que es simultáneamente artística y transartística. Desde este punto de vista, el agresivo exhibicionismo tecnológico de los *blockbusters* de acción se puede entender como el reflejo de la agresividad de su contexto narrativo. Las convulsas cámaras al hombro y las impetuosas panorámicas de la Nouvelle Vague, entendidas desde la historicidad de las formas, podrían tener *simultáneamente* ecos de las novedades tecnológicas (equipos ligeros de reciente invención en aquella época), las novedades intertextuales del propio cine (el *cinéma verité*), las novedades en la crítica cinematográfica (las décadas de discusión literaria sobre la ciudad como errático espacio de *flânerie*), las novedades filosóficas (la fenomenología), las novedades de la teoría sobre el arte (el expresivismo romántico del cine de autor) e incluso hechos de carácter biográfico (la revuelta edípica de Truffaut contra el academicismo del «*cinéma de papa*»). Bordwell, al igual que los formalistas, ve en el arte un «conglomerado de posibilidades formales / lingüísticas», cuando resulta más enriquecedor entenderlo como parte de un territorio más amplio de contradicciones sociales y discursivas.

Las contradicciones históricas inciden en el cine de formas muy específicas y con frecuencia traumáticas. El ascenso del nazismo obligó a los directores progresistas a emigrar a Hollywood. Un golpe de estado en Brasil desembocó no sólo en la censura cinematográfica sino en el desbaratamiento de producciones cinematográficas de izquierdas como *Cabra Marcado para Morrer* (1985), de Coutinho. *La batalla de Chile* (1975), de Patricio

Guzmán, tuvo que salir clandestinamente del país tras el golpe de estado. La película india *Fuego* (Fire, 1996) causó disturbios en su país porque incluía escenas lésbicas. La historia del cine es algo más que una combinatoria de posibilidades formales. Depende, también, de qué temas (y estilos) se consideran prohibidos, del papel de la economía a la hora de decidir quién hace o distribuye las películas, de convenciones raciales que deciden quién puede interpretar las películas, de diferenciales de poder en la distribución que determinan que aunque pueden *hacerse* películas en ciertos países no es probable que se *exhiban* allí a causa del bloqueo ejercido por Hollywood en los circuitos de exhibición. Naturalmente, Bordwell conoce la existencia de estos condicionantes, y su actitud es la de quienes reclaman una mayor historicidad en el enfoque, pero los aspectos formalistas de su propia teoría desvían indirectamente la atención lejos de estas cuestiones.

Aunque Bordwell cita en ocasiones a Bajtin de manera favorable, como en su crítica de Colin MacCabe sobre el realismo, no parece haber asumido la importancia de la crítica del formalismo elaborada por Bajtin-Medvedev. Parafraseando *El método formal en los estudios literarios*, podríamos afirmar fácilmente que el *filme* es «parte indisociable de la cultura y no puede entenderse fuera del contexto global de la totalidad de la cultura de una época dada [y]... de la vida sociocultural que genera los horizontes ideológicos de una época». Estilo, ideología e historia están inextricablemente unidos. Ni siquiera el significado referencial puede acotarse fuera de la historia y de las comunidades de interpretación. Los «esquemas» espectatoriales están configurados por lo histórico. La historia reverbera en el cine, y no sólo la contemporánea: todo el pasado gravita en el texto fílmico. Como sostiene Ira Bhaskar (Miller y Stam, 1999) en una crítica de gran amplitud, las nociones de Bordwell respecto a la narrativa son «tecnicistas» y «detectivistas», no contemplan el modo en que la narrativa encarna a la cultura, y cómo configura a la historia y es configurada por ésta. Aunque Bordwell ironice con justicia sobre las interpretaciones más irresponsables filtradas a través de la teoría SLAB, es preferible reivindicar una historización profunda como «base» de la interpretación que rechazar toda interpretación por el mero hecho de serlo. Bordwell desarrolla lo que para Bhaskar es un constructivismo estrecho de miras e institucionalizado, basado en indicaciones (operaciones) textuales y filtrado a través de esquemas; Bhaskar, por su parte, siguiendo a Bajtin, considera que comprensión e interpretación son una negociación entre los lenguajes y discursos socio-ideológicos del texto y los del propio lector. El poder de la narrativa no radica solamente en que propicia las inferencias del lector; también resuena con múltiples asociaciones históricas. Como señala Bhaskar, una perspectiva verdaderamente histórica

requiere que entendamos la narrativa como fenómeno arraigado en lo cultural y lo histórico, como encarnación del mundo y de la vida de su tiempo; en otras palabras, como encarnación de las formas de la vida cultural, de los procesos vitales, de las ideologías, de los valores; de hecho, encarna precisamente esos esquemas conceptuales considerados por Bordwell como el tema de la interpretación. Si entendiésemos de este modo la narrativa, como fenómeno que cifra en su *fabula* y *syuzhet*, en su fórmula y su estilo, la visión de su mundo, entonces el acto interpretativo no sería objeto de una separación cismática respecto del intérprete, y los significados explícitos y referenciales llevarían consigo los significados implícitos y sintomáticos. (Miller y Stam, 1999.)

El ímpetu historicista de la «poética histórica» bordwelliana tropieza, pues, con la ahistoricidad del formalismo. El sustantivo «poética» anula al adjetivo «histórica». Y aquí es donde Bordwell no llega a la altura de sus otros trabajos, de su enorme aportación a la historia de los estilos cinematográficos y su análisis de determinados cineastas (Ozu, Eisenstein, Godard) así como de ese cine de Hollywood «excesivamente obvio».[3]

La obra de Bordwell también demuestra cierta hostilidad respecto al juego de la interpretación. Cita la aspiración de Laura Mulvey en los setenta de «eliminar el placer del acto de ver películas» y añade que ya es hora de «eliminar el placer de interpretar las películas». A lo que uno sólo puede responder: ¿por qué? ¿Por qué debemos rehuir el placer, incluyendo el placer que obtenemos de los propios análisis de Bordwell? Desde una perspectiva bajtiniana, el humor y el placer pueden ser fuente de conocimiento; nunca fue Rabelais más brillante que cuando reía más ruidosamente. No hay motivos para que la interpretación no pueda ser, también, lúdica, libre, erótica incluso.

El anuncio de la muerte del análisis textual y de la interpretación parece, en consecuencia, decididamente prematuro. Basta con hojear las páginas de *Screen, Camera Obscura, Cinema Journal* o *Jump Cut* para encontrar docenas de minuciosos análisis de películas, y las grandes series editoriales, como los BFI Classics, o la Rutgers Film Analysis Series, o la serie «Étude Critique» (Nathan) en Francia, garantizan un buen futuro para el análisis cinematográfico. (Fredric Jameson ha comentado, humorísticamente, que la «interpretación» es para quienes aún no se han graduado, mientras que la «teoría» es para los graduados.) La interpretación no ha sido desacreditada

3. Para una crítica de *El significado del filme* desde una perspectiva distinta, véase Berys Gaut, «Making Sense of Films: Neoformalism and its Limits», en *Forum for Modern Language Studies*, XXXI:I (1995). Véase asimismo Malcolm Turvey, «Seeing Theory», en Allen y Smith (1997).

definitivamente. Hasta un «cognitivista» como Noël Carroll tituló un libro suyo reciente *Interpreting the Moving Image* (1998). Por otra parte, la era digital ha otorgado nuevo vigor al análisis textual. Ahora tenemos CD-ROMs no sólo de análisis cinematográfico en general (los trabajos de Henry Jenkins y Ben Singer) sino de análisis de películas específicas como *Rebeca* (Rebecca, 1940), de Hitchcock, y *Limite* (1931), de Peixoto. Aunque podamos lamentar los análisis textuales más delirantes, no podemos imponer la ley y el orden en la anarquía de la interpretación. Todos aplicamos al cine nuestros puntos de vista interpretativos. Prohibir la interpretación es, indirectamente, prohibir la política, puesto que a través de la interpretación se hacen visibles los intereses políticos del análisis cinematográfico. Las películas están abiertas a nuestros deseos y proyecciones, incluso cuando tales deseos se subliman en un dispositivo de objetividad positivista. Cuesta imaginar, por lo tanto, que un día podamos estar totalmente «de vuelta» de la interpretación. Podemos criticar los análisis más predecibles y adocenados, y sugerir que queda mucho por hacer, *además* del análisis; pero ello no significa que el análisis (y su inseparable compañera de viaje, la interpretación) no merezca la pena. Que el análisis textual pueda ser a veces mediocre, monótono y trivial no descalifica a la empresa *in toto*.

Del texto al intertexto

En cierto sentido, el declive del texto como objeto de estudio en los años ochenta coincidió con el ascenso del intertexto. En lugar de concentrarse en películas o géneros específicos, la teoría de la intertextualidad entendía que un texto estaba relacionado con otros textos, y por consiguiente con un intertexto. Como sucede con el concepto de «género», la «intertextualidad» tiene una larga historia: está ya implícita en la observación de Montaigne según la cual «se escriben más libros acerca de otros libros que sobre cualquier otro tema», y en la idea de «tradición y talento individual» de T.S. Eliot. En su discurso sobre el texto (etimológicamente, «tejido» o «entramado»), los analistas semióticos abrieron camino para una concepción de la intertextualidad que iba más allá de la vieja acepción filológica de «influencia».

Como la teoría de los géneros siempre corre el doble riesgo de taxonomismo y esencialismo, quizá sea más adecuado considerar al género como un aspecto específico de la intertextualidad, concepto más amplio y abierto. El término «intertextualidad» se empleó por vez primera en los años sesen-

ta, como traducción propuesta por Kristeva del «dialogismo» bajtiniano de los años treinta; una traducción en la que se perdían algunos matices filosóficos y humanos del término de Bajtin. El dialogismo remite a la necesaria relación de todo enunciado con otros enunciados. (Para Bajtin, un enunciado puede ser cualquier «complejo de signos», desde una frase hablada a un poema, una canción, una obra teatral o un filme.) El concepto de dialogismo sugiere que todo texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son tejidos de fórmulas anónimas inscritas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes e inconscientes, refundiciones e inversiones de otros textos. En su sentido más amplio, el dialogismo intertextual alude a las posibilidades, infinitas y abiertas, generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, toda la matriz de enunciados comunicativos en cuyo interior se sitúa el texto artístico, que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también mediante un sutil proceso de diseminación. El cine, en este sentido, hereda (y transforma) milenios de tradición artística. Lleva inscrita, por así decirlo, toda la historia del arte. Una película como *El cabo del miedo* (Cape Fear, 1991), de Scorsese, lleva inscrita toda la literatura del apocalipsis, que se remonta como mínimo al bíblico Libro del Apocalipsis. *La loca historia del mundo* (History of the World, 1981), de Mel Brooks, no sólo pretende estar contándonos la historia del mundo, sino que emplea estrategias cómicas extraordinariamente antiguas. La secuencia de la Última Cena, por ejemplo, hereda la tradición de *parodia sacra* mencionada por Bajtin en *Rabelais y su mundo*. Cuando recordamos que la Última Cena de Cristo era un ritual de la Pascua judía que aludía a la opresión judía en Egipto, comprendemos que los orígenes de tales referencias se pierden en la noche de los tiempos.

El concepto de intertextualidad no puede reducirse a cuestiones de influencia o de fuentes de un texto en el antiguo sentido filológico. Podría decirse que el intertexto de *Nashville* (Nashville, 1975), de Altman, lo componen todos los géneros y discursos a los que hace referencia el filme, por ejemplo las películas de Hollywood sobre Hollywood, el documental, el musical y, si tomamos el canon de las películas de Altman en su conjunto, las películas con Haven Hamilton, las películas con Eliott Gould, junto con la música *gospel*, la música *country*, los discursos políticos populistas, etcétera. El intertexto de la obra de arte puede, en consecuencia, dar cabida no sólo a otras obras de arte cuya forma sea idéntica o similar, sino a todas las «series» en cuyo seno se sitúa un determinado texto. Por decirlo más crudamente, un texto que se acuesta con otro texto se está acostando con todos los textos que hayan compartido cama con éste.

Para entender mejor la teoría de la intertextualidad debemos tener en cuenta que se trata de una respuesta a las limitaciones del análisis textual y

de la teoría de los géneros. El término «intertextualidad» presenta ciertas ventajas sobre el término «género». En primer lugar, el género tiene una cualidad circular, tautológica: una película es un *western* porque posee las características de un *western*. La intertextualidad se interesa menos por las esencias y las definiciones taxonómicas que por los procesos mediante los cuales los textos se dan vida entre sí. Segundo, se diría que el género es un principio más bien pasivo: una película «pertenece» a un género del mismo modo que un individuo «pertenece» a una familia, o que una planta «pertenece» a un *genus*. La intertextualidad es más activa; considera que el artista orquesta de forma dinámica los textos y discursos anteriores. Tercero, la intertextualidad no se limita a un solo medio; permite establecer relaciones dialógicas con otras artes y otros medios de expresión, tanto populares como eruditos.

La intertextualidad es un valioso concepto teórico porque relaciona al texto singular con otros sistemas de representación y no simplemente con un «contexto» amorfo. Incluso si lo que pretendemos es discutir las relaciones de un texto con sus circunstancias históricas, nos vemos obligados a situar al texto dentro de su intertexto para relacionarlos a ambos con el resto de sistemas y series que constituyen su contexto. La intertextualidad, sin embargo, puede entenderse de forma superficial o profunda. Bajtin hablaba de las «series de generación profunda» de la literatura, es decir, el dialogismo complejo y multidimensional cuyo origen se sitúa en la vida social y en la historia, que comprende tanto géneros primarios (orales) como secundarios (cultos) y que engendra a la literatura como fenómeno cultural. En «El problema de los géneros discursivos», Bajtin plantea unos conceptos extremadamente sugestivos que pueden extrapolarse al análisis de cine. Bajtin señala una extensa gama de «géneros del discurso», orales y escritos, simples y complejos, que van desde «las réplicas breves del diálogo ordinario», pasando por la narración cotidiana, a todos los géneros literarios (desde el proverbio a la novela en varios volúmenes) y otros «géneros del discurso secundarios (complejos)», tales como los grandes géneros del comentario sociocultural y la investigación científica. Muchos individuos que tienen un excelente dominio general del lenguaje, señala Bajtin, se sienten totalmente incompetentes en ciertas esferas de la comunicación precisamente porque carecen del dominio de las formas genéricas necesarias. En este sentido, *Ososhiki* (1985), de Juzo Itami, trata el género del «discurso funerario». La película describe el intento por parte de una pareja de la clase alta japonesa de superar el reto discursivo planteado por el funeral y el entierro del padre del marido. Desconectados de la tradición Shinto y del decoro que rige los funerales contemporáneos, aprenden las reglas del género con ayuda de una cinta de video: «El ABC del funeral».

Un enfoque translingüístico aplicado a los géneros del discurso en el cine podría poner en relación los géneros primarios del discurso —la conversación familiar, el diálogo entre amigos, el intercambio entre jefe y subordinado, las discusiones en clase, las bromas en los cócteles, las órdenes militares— con su mediación cinematográfica secundaria. Analizaría las normas de etiqueta que el cine clásico de Hollywood emplea, por ejemplo, para escenificar situaciones típicas del discurso como el diálogo entre dos personas (generalmente mediante el convencional ping-pong del plano-contraplano), las confrontaciones dramáticas (los duelos verbales del *western* y del cine de gángsters), así como las subversiones más vanguardistas de esas normas de etiqueta (Godard, por ejemplo).

La reformulación bajtiniana del problema de la intertextualidad debe entenderse como una «respuesta» tanto a los paradigmas formalistas y estructuralistas de carácter puramente intrínseco, propios de la teoría lingüística y la crítica literaria, como a los paradigmas sociológicos interesados únicamente en determinaciones extrínsecas vinculadas a clases sociales e ideologías. La concepción del cronotopo (literalmente, «tiempo-espacio») de Bajtin también nos interesa para hablar del género cinematográfico. El cronotopo es la constelación de rasgos temporales y espaciales distintivos dentro de un género, definido como un «tipo de enunciado relativamente estable». El cronotopo incide en el modo en que la historia entra en el tiempo y el espacio de la ficción artística. En «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela», Bajtin sugiere que en la novela el tiempo y el espacio están conectados de forma intrínseca, puesto que el cronotopo «materializa el tiempo en el espacio». El cronotopo media entre dos órdenes de experiencia y discurso: el histórico y el artístico, posibilitando entornos de ficción en los que se hacen visibles constelaciones de poder históricamente específicas. El cronotopo tiene múltiples niveles; está relacionado con la representación de los procesos históricos en el texto, con las relaciones entre espacio y tiempo dentro de la diégesis y con las articulaciones espaciotemporales del propio texto. El cronotopo ofrece escenarios específicos en los que pueden «tener lugar» las historias (el bosque atemporal y espiritual de la novela de caballerías, el «en ninguna parte» de las utopías de ficción, los caminos y las posadas de la novela picaresca). En cine, pensamos por ejemplo en las relaciones entre personaje y entorno, sean éstas de armonía (el *cowboy* que recorre ceremoniosamente los grandes espacios abiertos), hostilidad (Monica Vitti perdida y desorientada frente a los escenarios de *El desierto rojo* [Deserto Rosso, 1964]) o determinismo cómico (los personajes dominados por la arquitectura en *Playtime* [Playtime, 1967], de Tati).

Con la noción de cronotopo, Bajtin demuestra cómo ciertas estructuras espacio-temporales concretas en literatura limitan las posibilidades narrati-

vas, configuran las caracterizaciones y moldean un simulacro discursivo de la vida y del mundo. Y aunque Bajtin no hable de cine, su categoría parece idónea para el cine en tanto medio en el que «los indicadores espaciales y temporales están fusionados en un todo concreto y cuidadosamente meditado». La descripción de la novela efectuada por Bajtin como lugar donde el tiempo «adquiere espesor, toma cuerpo, se hace artísticamente visible» y donde «el espacio se carga con los movimientos del tiempo, la trama y la historia, volviéndose receptivo a éstos», parece incluso más apropiada para el cine que para la literatura, ya que la literatura se desarrolla en un espacio virtual y léxico, mientras que el cronotopo cinematográfico es en gran medida literal y se desarrolla físicamente en una pantalla con dimensiones específicas y dentro de una duración literal (generalmente, 24 imágenes por segundo), bastante alejadas ambas del tiempo-espacio ficticio construido por cada película. El cine ilustra la idea de Bajtin de la relacionalidad inherente del tiempo y el espacio, porque en cine toda modificación en uno de los registros comporta cambios en el otro: un plano más cercano de un objeto en movimiento incrementa la velocidad aparente de dicho objeto, la presencia del medio temporal de la música altera nuestra impresión de espacio, etcétera.

Algunos analistas, entre los cuales Vivian Sobchack, Arlindo Castro, Kobena Mercer, Maia Turovskaia, Michael Montgomery, Paul Willemen, Paula Massood y Robert Stam, ven en el cronotopo un medio para historizar la discusión de los géneros cinematográficos. Turovskaia (1989) emplea el concepto del cronotopo en relación a la idea de Andrei Tarkovski del cine entendido como un «esculpir en el tiempo». Massood utiliza el cronotopo para clarificar la dinámica histórica del cine «guetocéntrico». Michael Montgomery, en *Carnival and Common Places* (1993), cita las películas «de grandes galerías comerciales» de los ochenta como cronotopos. Más productivo que buscar equivalentes cinematográficos de los cronotopos literarios de Bajtin, quizá, es la construcción de cronotopos específicamente cinematográficos. A efectos ilustrativos, podríamos imaginarnos que las películas pertenecen a categorías tales como el cronotopo «entre cuatro paredes», esto es, películas que restringen su acción a un único espacio (por ejemplo, *La ventana indiscreta,* de Hitchcock, *Tudo Bem* [1977], de Jabor, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* [Die Bitteren Träner der Petra von Kant, 1972], de Fassbinder); el «cronotopo de la película retransmitida por TV» (por ejemplo, *Adieu Philippine* [1963], *Medium Cool* [1969], *El síndrome de China* [The China Syndrome, 1979]), donde múltiples monitores de TV tienen el efecto de multiplicar y vincular los espacios diegéticos;[1] o el

1. Véase Arlindo Castro, *Films About Television,* tesis doctoral del departamento de Estudios sobre Cine de la Universidad de Nueva York (1992).

«cronotopo del banquete distópico» (*El ángel exterminador* [1962], *Don's Party*, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* [Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1966] y *Celebración* [Festen, 1998]).

Vivian Sobchack amplía el análisis de los cronotopos a los rasgos espacio-temporales del cine negro como espacio-tiempo cinematográfico en el que halla su expresión vernácula la crisis de valores culturales y de la identidad económica y sexual de posguerra. Para Sobchack, los cronotopos no son únicamente el telón de fondo espacio-temporal de los hechos narrados, sino también el terreno literal y concreto del que emergen la narración y el personaje como temporalización de la acción humana. El contraste diacrítico que estructura al cine negro se establece entre un espacio impersonal, discontinuo y comercial (el salón de cócteles, el club nocturno, el hotel y el café junto a la carretera) y el espacio familiar sin fragmentar de lo doméstico. Los personajes generados por este cronotopo son vagabundos, sin raíces ni ocupación determinada, en un mundo donde el asesinato es más natural que la muerte. (Véase Sobchack en Brown, 1997).

El dialogismo opera en toda producción cultural, sea culta o popular, verbal o no verbal, intelectual o vulgar. El artista del cine, desde este punto de vista, se convierte en el orquestador, el amplificador de mensajes que flotan en el ambiente lanzados por todas las series, sean éstas literarias, pictóricas, musicales, cinematográficas, publicitarias o de cualquier otro tipo. Hasta la publicidad televisiva presenta rasgos de género: los remedios para el dolor de cabeza (el Excedrin en los años ochenta) evocaban la profundidad de campo propia de Orson Welles; los anuncios de café Taster's Choice en los ochenta evocaban el melodrama romántico; los anuncios de tejanos mantienen afinidades con el porno y los anuncios de perfume buscan efectos propios de las fantasías dalinianas. Como señala John Caldwell, la historia del cine se convierte en un trampolín para los estilistas de la TV. *Luz de luna* (Moonlighting) «hacía» cine negro, MTV, Orson Welles, Frank Capra. «Here's Looking at You Kid», de 1989, fue diseñado como réplica de *El Caíd* (The Sheik, 1921) y *Casablanca* (Casablanca, 1942) (véase Caldwell, 1994, pág. 91). Películas como *A Movie* (1958), de Bruce Conner, o *From the Journals of Jean Seberg* (1985), de Mark Rappaport, adoptan la idea de intertextualidad de modo literal, incorporando textos anteriores. En este sentido, *Zelig* (Zelig, 1983), de Woody Allen, puede considerarse como espacio de intersección entre innumerables intertextos, específicamente fílmicos en algunos casos (noticiarios, material de archivo, películas caseras, recopilaciones televisivas, documentales «testimoniales», *cinéma verité*, melodramas, películas sobre casos psicológicos como *Recuerda* [Spellbound, 1945], «documentales ficticios» como *F for Fake* [1975], y predecesores inmediatos en el mundo de la ficción como *Rojos* [Reds, 1981], de Warren Beatty); literarios, en otros

casos (la «anatomía» melvilleana); en ocasiones, culturales en sentido amplio (el teatro yiddish, la comedia Borscht-Belt). Por paradójico que pueda resultar, la originalidad de *Zelig* viene dada por lo audaz de sus imitaciones, citas y absorciones de otros textos.

Incluso una técnica cinematográfica puede constituir una alusión intertextual: el cierre en iris sobre un informante policial en *Al final de la escapada* (À Bout de Souffle, 1959) o el uso de máscaras sobre la imagen al estilo de Griffith en *Jules y Jim* (Jules et Jim, 1961) aluden, en su calculado arcaísmo, a épocas anteriores en la historia del cine, mientras que los subjetivizados movimientos de cámara y la estructuración de los puntos de vista en *Doble cuerpo* (Body Double, 1984), de Brian de Palma, delatan la profunda influencia intertextual de Alfred Hitchcock. (El intertexto genérico conlleva aquí una carga emotiva propia; en las estructuras formales en sí se cifran recuerdos y reacciones de temor.) En efecto, algunos movimientos de cámara específicos han llegado incluso a generar sus propios «post-textos», como sucede en esa larga genealogía de *ouvertures* en virtuosos planos-secuencia, de *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958) a *Snake Eyes* (Snake Eyes, 1998), pasando por *El juego de Hollywood* (The Player, 1994) o *Boogie Nights* (Boogie Nights, 1997).

Partiendo de Bajtin y Kristeva, Gérard Genette propuso en *Palimpsestes* (1982) el término más amplio de «transtextualidad» para referirse a «todo aquello que pone a un texto en relación, sea ésta manifiesta o secreta, con otros textos». Genette postula cinco tipos de relaciones transtextuales. Define la intertextualidad de modo más restrictivo que Kristeva, como la «copresencia efectiva de dos textos» en forma de cita, plagio y alusión. Aunque Genette se circunscribe a ejemplos literarios —la única película que cita es *Sueños de un seductor* (Play it Again, Sam, 1972)—, resulta fácil imaginar ejemplos fílmicos de esos mismos procedimientos (véase Stam, 1992). La cita puede adoptar la forma de inserción de *clips* clásicos en las películas, como por ejemplo en la cita efectuada por Peter Bogdanovich de *El código penal* (The Criminal Code, 1931), de Hawks, en *El héroe anda suelto* (Targets, 1968). Películas como *Mi tío de América* (Mon Oncle d'Amérique, 1979), *Cliente muerto no paga* (Dead Men Don't Wear Plaid, 1982) y *Zelig* hacen de la cita de secuencias cinematográficas del pasado su principal estrategia de estructuración. La alusión, por otra parte, puede adoptar la forma de una evocación verbal o visual de otra película, como medio expresivo para hacer un comentario sobre el mundo ficticio de la película que formula dicha alusión. Godard, en *El desprecio* (Le mépris, 1963), alude, mediante un gran rótulo a la entrada de un cine, a *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953), de Rossellini, una película que narra, como *El desprecio*, la lenta descomposición de una pareja. Un actor también puede ser una alusión,

como en el caso del personaje interpretado por Boris Karloff en *El héroe anda suelto*, considerado como la encarnación del terror gótico a la antigua, cuya dignidad esencial es contrastada por Bogdanovich con el anónimo asesinato en masa de la contemporaneidad.[2]

La «paratextualidad», segundo tipo de transtextualidad propuesto por Genette, describe la relación, dentro de la totalidad de una obra literaria, entre el texto en sí y su «paratexto», esto es, los mensajes y comentarios accesorios que rodean al texto: prefacios, dedicatorias, ilustraciones, e incluso diseños de las portadas de los libros. Resulta fascinante especular sobre el papel de dicha categoría en el cine. Pensamos en los pósteres, *previews*, camisetas publicitarias, anuncios televisivos, e incluso el marketing de productos secundarios como juguetes y figuras a escala. Del mismo modo, la difusión generalizada de información sobre el presupuesto de una película puede influir en la recepción crítica, como en el caso de *Cotton Club* [Cotton Club, 1984], de Coppola: los críticos consideraron que el cineasta había obtenido muy poco para el enorme presupuesto invertido. Por la misma razón, las notas distribuidas en los pases de prensa suelen orientar la respuesta de los periodistas ante las películas comerciales. Las informaciones sobre posibles problemas de censura, como en el caso de la *Lolita* [Lolita, 1997], de Adrian Lyne, también repercuten en la recepción de una película. Todas estas cuestiones, que operan en los márgenes del texto oficial, inciden en lo que damos en llamar el paratexto de un filme.

La «metatextualidad», el tercer tipo de transtextualidad de Genette, está compuesta por la relación crítica entre un texto y otro, tanto si el texto comentado se cita de forma explícita como si se evoca de manera tácita. Genette cita la relación entre la *Fenomenología del espíritu* de Hegel y el tex-

2. Las categorías altamente sugestivas de Genette nos tientan a acuñar otros términos en ese mismo paradigma. Podríamos hablar de la «intertextualidad de las celebridades», esto es, las situaciones fílmicas en las que la presencia de una estrella del cine o la televisión o de una celebridad intelectual evoca un género o un medio cultural (Marshall McLuhan en *Annie Hall* [Annie Hall, 1977] o la galería de nombres de prestigio en *El juego de Hollywood* [The Player, 1991], de Altman, o en *Celebrity* [Celebrity, 1998], de Allen). La «intertextualidad genética» evocaría el proceso mediante el cual la aparición de hijos e hijas de actores y actrices populares —Jamie Lee Curtis, Liza Minnelli, Melanie Griffith— evoca el recuerdo de sus famosos ancestros. «Intratextualidad», por otra parte, designaría el proceso con el que las películas se refieren a sí mismas mediante estructuras reflexivas, microcósmicas y de *mise-en-abîme*, mientras que la «autocita» sería cuando un autor se cita a así mismo, como el caso de Vincente Minnelli citando *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, 1952) en *Dos semanas en otra ciudad* (Two Weeks in Another Town, 1962). La «falsa intertextualidad» evocaría textos del tipo de los seudonoticiarios de *Zelig* o los remedos de películas nazis de *El beso de la mujer araña* (Kiss of the Spider Woman, 1985), que inventan una referencia seudointertextual.

to que éste evoca constantemente sin mencionarlo explícitamente: *El sobrino de Rameau*, de Diderot. Las películas de vanguardia del New American Cinema ofrecen críticas metatextuales del cine clásico de Hollywood. Los múltiples rechazos que Hollis Frampton plantea en *Nostalgia* (1972) —del desarrollo de la trama, del movimiento en el plano, de la clausura— suscitan una crítica irreverente de las expectativas puestas en juego por las películas narrativas convencionales. Incluso *Thelma y Louise*, al poner a sus personajes femeninos literalmente en el asiento del conductor, critica de manera implícita el masculinismo de la *road movie*.

La cuarta categoría de la transtextualidad según Genette, la «arquitextualidad», hace referencia a las taxonomías genéricas sugeridas o rechazadas por los títulos o subtítulos de un texto. La arquitextualidad alude a la disposición o la renuencia de un texto a caracterizarse directa o indirectamente en su título como poema, ensayo, novela o película. Algunos títulos de películas, por ejemplo, emplazan al texto junto a predecesores literarios: *Los viajes de Sullivan* (Sullivan's Travels, 1941) evoca *Los viajes de Gulliver* de Swift y, por extensión, el modo satírico. El título original de *La comedia sexual de una noche de verano* (Midsummer Night's Sex Comedy, 1982), empieza aludiendo a Shakespeare y acaba con una caída cómica de tono lascivo, remitiéndonos de paso a *Sonrisas de una noche de verano* (Sommarnattens leende, 1955) de Bergman.

La «hipertextualidad», quinto tipo de transtextualidad propuesto por Genette, resulta en extremo sugestiva para el análisis cinematográfico. La hipertextualidad hace referencia a la relación entre un texto, que Genette denomina «hipertexto», y un texto anterior o «hipotexto» que el primero transforma, modifica, elabora o amplía. En literatura, entre los hipotextos de la *Eneida* se incluyen la *Odisea* y la *Ilíada*, mientras que los hipotextos del *Ulises* de Joyce comprenden la *Odisea* y *Hamlet*. Todos los textos de una serie provocan transformaciones en los textos preexistentes. El término «hipertextualidad» posee un rico potencial para su aplicación al cine, especialmente en el caso de películas derivadas de textos preexistentes en formas más precisas y específicas que las evocadas por el término «intertextualidad». La hipertextualidad evoca, por ejemplo, la relación entre las adaptaciones fílmicas y las novelas en que éstas se basan, que ahora consideramos como hipertextos derivados de hipotextos anteriores, transformados mediante operaciones de selección, amplificación, concretización y actualización. Las distintas adaptaciones fílmicas de *Madame Bovary* (Renoir, Minnelli, Chabrol, Mehta) pueden considerarse como variantes de «lectura» hipertextual estimuladas por un hipotexto idéntico. Así pues, las distintas adaptaciones anteriores pueden formar parte del hipotexto disponible para un cineasta que se incorpora relativamente «tarde» a la serie.

Las recientes discusiones sobre adaptaciones fílmicas de novelas han pasado de un discurso moralista sobre fidelidad y traición a un discurso menos sentencioso de intertextualidad. Las adaptaciones se encuentran atrapadas, por definición, en una continua vorágine de transformaciones intertextuales, de textos que generan otros textos en un proceso incesante de reciclaje, transformación y transmutación, sin un punto de origen claro. Tomemos como ejemplo *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1719), de Defoe, una de las novelas fundacionales de una tradición específica, la novela realista supuestamente basada en la «vida real» y escrita de un modo que genera una fuerte impresión de realidad factual. Sin embargo, esta novela «realista» se basa a su vez en varios intertextos: la Biblia, las homilías religiosas, los textos periodísticos sobre el prototipo de Crusoe, Alexander Selkirk, y la literatura sensacionalista de viajes, por mencionar sólo algunos. La novela original, cuyas raíces se hunden en este intertexto complejo y abigarrado, también generó su propia «vida después de la muerte» textual, o postexto. Ya hacia 1805, menos de un siglo después de la publicación de la novela de Defoe, una enciclopedia alemana (*Bibliothek der Robinsone*) ofrecía una guía exhaustiva de todas las obras inspiradas por *Robinson Crusoe*. El postexto de *Crusoe* también penetra en el mundo del cine, donde una nutrida sucesión de adaptaciones enmarca los cambios experimentados por los temas del original. *Miss Crusoe* (1919) cambia el sexo del protagonista; *El pequeño Robinson Crusoe* (Little Robinson Crusoe, 1924) cambia la edad del protagonista; *El Robinson moderno* (Mr. Robinson Crusoe, 1932) le proporciona al protagonista una compañera, «Sábado» en vez de «Viernes»; *Los robinsones de los mares del sur* (Swiss Family Robinson, 1960) permuta el número y estatus social de los personajes; la película de Laurel y Hardy *Robinson Crusoeland* (1950) traslada el género de las aventuras coloniales a la comedia *slapstick*; *Robinson Crusoe on Mars* (1964) convierte, de manera similar, la novela en ciencia-ficción; y, en *El teniente Robinson* (Lieutenant Robinson Crusoe, 1966), la transformación es tanto profesional como zoológica, puesto que el protagonista de Defoe se convierte en el pescador interpretado por Dick van Dyke, mientras que el loro de Crusoe se convierte en un chimpancé.

La hipertextualidad señala todas las operaciones de transformación que un texto puede operar sobre otro texto. La parodia, por ejemplo, desvaloriza y «trivializa» irreverentemente un texto «noble» anterior. Muchas comedias brasileñas como *Bacalhau* («bacalao») —una parodia de *Tiburón* (Jaws, 1975)— reelaboran paródicamente hipotextos de Hollywood cuyos valores de producción les despiertan irritación y admiración a partes iguales. Otras películas hipertextuales se limitan a actualizar obras anteriores acentuando ciertos rasgos específicos del original. *Heat* (Heat, 1972), la colaboración entre Morrisey y Warhol, transporta la trama de *El crepúsculo de los*

dioses (Sunset Boulevard, 1950), de Wilder, al Hollywood de los años setenta, filtrando el original a través de una sensibilidad *gay-camp*. En otros casos, la transposición no es de una sola película sino de todo un género. *Fuego en el cuerpo*, de Kasdan, evoca el corpus del cine negro de los años cuarenta en su trama, personajes y estilo, de modo que el conocimiento del cine negro se convierte en clave hermenéutica privilegiada para el espectador cinéfilo (véase Carroll, 1982, págs. 51-81). Una concepción más amplia de la intertextualidad podría incluir muchas de las películas generadas por la combinatoria de Hollywood: *remakes* como *La invasión de los ultracuerpos* (Invasion of the Body Snatchers, 1978), *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, 1981) y *Doce monos* (Twelve Monkeys, 1995); duplicados pierremenardianos como *Psicosis* (Psycho, 1998), de van Sant; *westerns* revisionistas como *Pequeño gran hombre* (Little Big Man, 1970); revisiones de géneros como *New York, New York* (New York, New York, 1977), de Scorsese; y parodias como *Sillas de montar calientes* (Blazing Saddles, 1974), de Mel Brooks. Casi todas estas películas presuponen la competencia del espectador en distintos códigos genéricos; son desviaciones calculadas para su apreciación por parte de entendidos.

Las teorías sobre intertextualidad literaria pueden, por lo tanto, resultar beneficiosas en el análisis y la teoría del cine. Otro teórico literario cuyos trabajos son susceptibles de extrapolación al análisis cinematográfico es Harold Bloom. En *The Anxiety of Influence,* Bloom sostiene que el arte literario se desarrolla a partir de una lucha interpersonal y generacional de pronunciados tintes edípicos. De este modo, Milton le disputa al fantasma de Shakespeare el cetro de «el más grande escritor inglés». Esta visión ha sido criticada —justificadamente— por el feminismo a causa de su masculinismo (se centra exclusivamente en la lucha edípica entre hombres) y porque no deja espacio a esa intertextualidad propia del diálogo femenino entre las escritoras y sus madres literarias, cuya figura sería más bien la de un colectivo trabajo artesanal de *patchwork*. También pueden verse en esa teoría resabios darwinianos (la supervivencia literaria de los más aptos) y de eurocentrismo, y sin duda carece de la cordial generosidad del dialogismo bajtiniano. Con todo, el punto de vista de Bloom aporta, como mínimo, deseo e incluso pasión a la cuestión de la intertextualidad. Bloom habla de distintas maniobras estratégicas de los artistas respecto a sus predecesores: *clinamen*, o alcanzar la madurez desviándose del camino marcado por los predecesores (como en la relación de Truffaut con el «*cinéma de papa*»); *tessera*, o completar la obra de un predecesor (como en la relación que Brian de Palma mantiene con Hitchcock); *kenosis,* o ruptura con los propios antecedentes (la relación de Godard con Hollywood); *daemonization*, la mitificación de uno de los predecesores (Tarantino y Godard, Paul Schrader y

Bresson); *askasis*, el rechazo visceral, el destierro de todo vínculo (una cierta vanguardia respecto al cine de entretenimiento); y *apophrades*, o asumir el lugar de, heredar el manto de (Truffaut como heredero de Renoir).

Algunas versiones menos eurocéntricas de la teoría de la intertextualidad también tienen eco en el mundo del cine. En una nueva vuelta de tuerca a la vieja metáfora de «comer» el texto (Quintiliano, Montaigne, Rabelais), los cineastas modernos de los años veinte en Brasil y sus herederos tropicalistas en los sesenta postularon el ideal de «antropofagia», esto es, el devorar como caníbales los textos europeos a fin de absorber su fuerza sin caer bajo su dominio, como hacían, según se cuenta, los indios Tupinamba con los europeos para apoderarse de su vigor. De manera similar, Henry Louis Gates ofrece, en *Signifying Monkey*, una teoría específicamente afroamericana de la intertextualidad, rastreando los orígenes del «significador» de la literatura negra hasta la figura yoruba de Exu-Legba, el embaucador, el espíritu de las encrucijadas, una figura hermenéutica de lo que Bajtin denomina discurso «de doble voz». La intertextualidad, en este caso, se hace indisociable de la cultura.

La amplificación del sonido

El proyecto semiótico, entendido en sentido amplio, no sólo dejaba espacio para el estudio de los géneros sino también para el análisis pormenorizado de códigos específicos. La definición que hizo Metz de la «materia de expresión» del cine como esas «cinco pistas» (imagen, diálogo, ruido, música, materiales escritos), tres de las cuales eran auditivas, estimuló sin duda una investigación del sonido que relegaba al olvido la vieja fórmula de que el cine era un medio «esencialmente visual». Este interés renovado por el sonido coincidió con una revolución tanto en la tecnología del sonido como en las formas de teorizar el sonido en el cine. Historiadores y técnicos hablaron de una «segunda revolución del sonoro» cuando las innovaciones en el registro del sonido para el cine y la industria musical empezaron a dejar sentir sus efectos en el cine y la televisión. Con el sonido Dolby (sonido estereofónico óptico en la sala de proyección reproducido a través de altavoces repartidos por toda la sala), empleado por primera vez en 1975 con documentales musicales y en películas como *La guerra de las galaxias* (Star

Wars, 1976), *Encuentros en la tercera fase* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) y *Grease* (Grease, 1978), el sistema de sonido pasó a ser «la estrella». Para Michel Chion, el Dolby añadía «tres octavas» a lo que hasta entonces era un piano de cinco octavas. En los años setenta, cineastas como Francis Ford Coppola en películas como *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979), *La ley de la calle* (Rumble Fish, 1984) y *La conversación* (The Conversation, 1974) empezaron a emplear tanto tiempo mezclando la banda sonora como en el propio rodaje del filme (Chion, 1994, pág. 153). En *Apocalypse Now*, Walter Murch empleó 160 pistas distintas. En la secuencia inicial, cuando Willard (Martin Sheen) yace en la cama de una habitación de un hotel en Saigón, Murch combina el monólogo interior de Willard con el paso de los sonidos objetivos a los subjetivos: el ventilador del hotel da paso al recuerdo de un helicóptero, los cláxones de los automóviles se transmutan en pájaros y una mosca se transforma en mosquito.

La revolución del sonido, por lo tanto, fue tanto teórica como tecnológica. Analistas como Christian Metz, Rick Altman, Elizabeth Weiss, John Belton, Claudia Gorbman, Kaja Silverman, Arthur Omar, Alan Weiss, Mary Ann Doane, Alan Williams, Jeff Smith, Kathryn Kalinak, Michel Marie, Royal Brown, Michel Chion, Daniel Percheron, Dominique Avron, David Bordwell, Kristin Thompson, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier y Francis Vanoye empezaron a dispensar a la banda sonora una especial atención antes sólo concedida a la imagen. Catalizador importante de este proceso fue el innovador número especial de *Yale French Studies* titulado *Cinema/Sound* (1980), que incluía importantes trabajos de estudiosos clave de Francia y Estados Unidos.

No puede dejar de sorprendernos, sin embargo, el «retraso» en la llegada de los análisis del sonido en cine. La música de las películas, por ejemplo, ha estado presente desde los inicios del medio, pero no ha sido objeto de análisis riguroso hasta los años ochenta y noventa (salvo contadas excepciones, como *El cine y la música*, de Eisler y Adorno, en 1944). Este «retraso» se justifica quizá en parte por la visión convencional del sonido como simple añadido o apéndice de la imagen. También podría estar ligado a un sustrato religioso iconofóbico heredado de la prohibición judaica contra la talla de imágenes y a la iconoclasia protestante, así como a la jerarquía tradicional que sitúa a las artes basadas en la palabra como la literatura «por encima de» las artes basadas en la imagen como el cine. La suposición de que el cine es esencialmente visual, como señala Rick Altman en su introducción a *Cinema/Sound*, forma parte de nuestro vocabulario cuando hablamos de cine. Los apelativos con que se alude en inglés al cine —*the movies, motion pictures, cinema*— evocan fenómenos visibles, destinados para espectadores (no oyentes) que van a ver (no a escuchar) una película. De igual

modo, el metalenguaje crítico empleado para hablar de cine está mejor dotado para hablar de fenómenos como el *raccord* de miradas y el montaje de punto de vista que del sonido.

Algunos teóricos han analizado las diferencias entre el analogon de la imagen y la acústica en términos de la relación entre «original» y «copia». La reproducción del sonido, a diferencia de la reproducción de fenómenos visuales tridimensionales, no acarrea pérdida *dimensional* alguna. Tanto el original como la copia están constituidos por una energía de radiación mecánica transmitida por ondas de presión a través del aire; percibimos, pues, el sonido en su tridimensionalidad. Un objeto filmado pierde una dimensión al ser registrado en película, mientras que el sonido grabado, en cambio, mantiene sus dimensiones; se origina como una vibración del aire y sigue actuando del mismo modo una vez grabado. El sonido atraviesa las paredes, mientras que los rayos de luz quedan bloqueados; podemos oír la banda sonora de una película que están proyectando en la sala contigua, pero no podemos ver sus imágenes. Como señala Michel Chion (1994): «La luz se propaga (aparentemente, como mínimo) de forma lineal, pero el sonido se expande como un gas. El equivalente de los *rayos* de luz son las *ondas* sonoras. La imagen está encadenada al espacio, el sonido no.» Como el sonido penetra e invade el espacio, intensifica la sensación de presencia. Sin duda, contemplar una película sin sonido crea la extraña sensación de que todo es plano.

El sonido grabado posee, en consecuencia, un mayor coeficiente de «realidad» que la imagen; puede medirse en decibelios e incluso puede llegar a dañar el tímpano. El sonido grabado, como sugería la célebre publicidad de Memorex, puede romper *literalmente* el cristal. Al mismo tiempo, este efecto de realidad del sonido no significa que el sonido no esté mediatizado, construido y codificado mediante la elección de micrófonos, el ángulo en que se disponen éstos, el equipo de grabación, la cinta de grabación, los sistemas de reproducción del sonido y el montaje sonoro en la fase de posproducción. Tampoco quiere decir que el sonido realista sea necesariamente mimético. Los puñetazos en la vida real suelen ser silenciosos; en cine, en cambio, como señala Michel Chion, el sonido del impacto es poco menos que obligatorio (*ibíd.*, pág. 60).

Altman (1992) habla de cuatro falacias relativas al sonido. La primera falacia, *histórica*, sugiere que la anterioridad histórica de la imagen convierte al sonido en un elemento menos importante desde el punto de vista histórico; como el sonido llegó en segundo lugar, es secundario. Pero lo cierto es que el cine nunca fue mudo. Incluso en la época del *nickelodeon*, existían paradigmas sonoros en conflicto, procedentes de distintas tradiciones de exhibición. Aunque el cine *hubiera sido* mudo en sus principios, sos-

tiene Altman, ninguna definición de un medio debería estar permanentemente ligada a un período específico de su historia; una definición exhaustiva de un medio debe dejar margen para los cambios tecnológicos. La segunda falacia, de carácter *ontológico*, formulada ya por defensores del cine mudo como Arnheim y Bálázs, opina que el cine se basa esencial y constitutivamente en la imagen, ante la cual el sonido debe subordinarse necesariamente. Que el cine haya privilegiado históricamente lo visual, sin embargo, no significa para Altman que deba seguir siempre así. Incluso los defensores del sonido, añade, en ocasiones lo devalúan indirectamente al asociarlo con tiempos precapitalistas (Adorno y Eisler) o con lo arcaico y lo amniótico (como sucede en ciertas tesis feministas-psicoanalíticas). Una tercera falacia, *reproductiva* en este caso, afirma que mientras que la imagen es creativamente infiel, el sonido es automáticamente fiel. En la actualidad, sin embargo, la grabación del sonido también es creativa; más que limitarse a reproducirlo, lo manipula y le da una nueva forma. Una cuarta falacia, de carácter *nominalista*, destaca la heterogeneidad material del sonido, minimizando los denominadores comunes que existen en el reconocimiento del sonido.

Numerosos teóricos del sonido han explorado la fenomenología de la «auditorialidad». Chion acuñó el término *sincresis* (una combinación de sincronismo y síntesis) para evocar «la amalgama espontánea e irresistible que se produce entre un fenómeno auditivo concreto y un fenómeno visual concreto cuando ocurren simultáneamente» (Chion, 1994, pág. 63). Esta amalgama es lo que posibilita el doblaje, la postsincronización y los efectos sonoros; es teóricamente posible dotar a un solo actor con infinidad de voces en la pantalla. Con frecuencia la imagen «absorbe» al sonido de un modo que trasciende la mímesis literal; si se «cubre», por ejemplo, el plano de un tren con el teclear de máquinas de escribir, la lectura resultante será la del característico sonido de un tren en movimiento. Chion habla de *trompe-l'oreille*, en analogía respecto al *trompe-l'oeil* pictórico.

Partiendo de las distinciones básicas relativas al sonido cinematográfico —«campo/fuera de campo» (una cuestión de encuadre, de si estamos viendo literalmente la fuente de sonido); «diegético / no diegético» (una cuestión de si la procedencia del sonido se sitúa en el mundo de ficción de la historia o no); «sincrónico / no sincrónico» (una cuestión de la correlación exacta entre los labios en movimiento y el discurso que oímos, por ejemplo); y «directo / postsincronizado» (una cuestión de los procedimientos técnicos de la propia producción)—, los analistas han intentado determinar con mayor precisión la relación entre el sonido del filme y la historia narrada. En el caso del diálogo verbal de la película, por ejemplo, Metz distinguió entre discurso totalmente diegético (el que pronuncian los personajes en tanto vo-

ces de la ficción), discurso no diegético (comentarios en «*off*» por parte de un locutor anónimo) y discurso semidiegético (comentarios superpuestos de uno de los personajes de la acción). Daniel Percheron distinguió entre películas con una diégesis sin marcas, esto es, películas que ocultan la actividad narrativa, y películas que, como *Jules y Jim*, poseen una diégesis marcada, es decir, las que evidencian el acto de la narración.

Otra cuestión analítica es el grado en que el lenguaje habitualmente empleado para lo visual puede aplicarse al ámbito sonoro. Podemos reconocer una «escala» sonora —proximidad o lejanía— y un «enfoque» sonoro, por ejemplo el aislamiento de un grupo dentro de una multitud (rasgo característico de una película obsesionada por el sonido como *La conversación* [The Conversation, 1974]). Tanto el sonido como la imagen pueden «fundirse» o «encadenarse», y los cortes en el montaje sonoro, como sucede con el de la imagen, pueden ser «visibles» o «invisibles» (o, mejor dicho, «audibles» o «inaudibles»). Chion habla de *fonogenia*, por analogía con la *fotogenia*, aludiendo a la propensión de ciertas voces a la eufonía cuando se las registra. El empleo clásico del sonido comporta una serie estrictamente codificada de convenciones que implican la selectividad (sólo deben oírse las voces y los sonidos relevantes para la diégesis), la jerarquía (el diálogo predomina sobre la música o el sonido de fondo), la invisibilidad (la jirafa con el micro debe permanecer fuera de cuadro), la continuidad (ausencia de cambios bruscos de volumen), la motivación (la distorsión debe responder a una motivación, por ejemplo cuando un personaje no puede oír bien) y la legibilidad (todos los elementos sonoros deben ser inteligibles). (Véase Gorbman, 1987, sobre la música «inaudible» propia de las bandas sonoras del cine clásico.) Los espacios vacíos en la banda sonora son un verdadero tabú, puesto que los espectadores podrían deducir que el equipo de sonido no está funcionando. No deben existir sonidos sin la correspondiente imagen que les acompañe, ni imágenes sin sonidos: de ahí la desorientación que provocan los planos silenciosos en escenas que normalmente deberían producir sonido. El sonido cinematográfico, en suma, ha sido objeto de una intensa codificación, una auténtica construcción, y se ve constreñido por numerosas restricciones: es el producto de una miríada de protocolos y prescripciones.

El sonido cinematográfico, para Chion (1982; 1985; 1988; 1994), tiene múltiples pistas y ostenta orígenes diversos. La voz sincronizada se remonta al teatro; la música de cine deriva de la ópera; y los comentarios superpuestos a la imagen remiten a las proyecciones comentadas como las de los espectáculos de linterna mágica. Para Chion, tanto la praxis como la teoría / crítica cinematográfica han sido «vococéntricas», es decir, han privilegiado a la voz frente al resto de pistas acústicas (la música y los ruidos). El proceso de producción del sonido en el cine clásico está destinado a ser un

vehículo para el lucimiento de la voz humana y, por lo tanto, se centra en hacerla audible y comprensible; otras formas de sonido (la música, el ruido) han quedado subordinadas al diálogo y a la imagen.

Para los teóricos psicoanalíticos franceses Guy Rosalto y Didier Anzieu, el sonido desempeña un importante papel en la constitución del sujeto. Rodeado por la envoltura sonora del vientre materno, el niño funde el yo con lo otro, el interior con el exterior. Para Rosalto, la música activa el imaginario del auditorio en conjunción con el lenguaje preedípico del sonido. Chion toma de Pierre Schaeffer el término «acusmático» para hacer referencia a esos sonidos sin fuente visible, una situación que Schaeffer considera típica de un entorno saturado de medios de comunicación donde oímos constantemente los sonidos de la radio, el teléfono, los CD, etcétera, sin ver sus fuentes literales. El término también evoca asociaciones intrafamiliares muy personales. Para el niño que aún está dentro del vientre materno, la voz de su madre le resulta extrañamente acusmática. En la historia de la religión, el término evoca la voz de la entidad divina que a los simples mortales les está *prohibido* ver. La voz acusmática, sugiere Chion, desazona al espectador por su capacidad 1) de estar en todas partes (ubicuidad), 2) de verlo todo (panopticismo), 3) de saberlo todo (omnisciencia) y 4) de hacerlo todo (omnipotencia). La omnipresencia de la computadora Hal en *2001: una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968) ilustra la capacidad de la voz acusmática de estar en todas partes, mientras que la narración «de la voz de Dios» propia del documental canónico ilustra su capacidad de saberlo todo. La voz del mago en *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939) evoca esa voz que todo lo sabe y todo lo ve, aunque la película culmina en una «desacusmatización» irónica, es decir, en un proceso en el que la voz incorpórea recibe finalmente un cuerpo, cuando el Gran Oz es descubierto detrás de una cortina.

Aunque los analistas han invertido considerables energías en clarificar las cuestiones relativas al punto de vista, han prestado poca atención a lo que Chion denomina punto de escucha (*point d'écoute*), esto es, el posicionamiento del sonido en términos de su emplazamiento durante la producción, su emplazamiento en la diégesis y su aprehensión por parte del espectador. Con frecuencia, no hay una coincidencia estricta entre el punto de vista / escucha auditivo y visual, por ejemplo cuando a las figuras humanas lejanas se las oye como en un primer plano, o como en el musical, cuando un sonido propio de un cabaret mantiene un nivel constante (ideal) de fidelidad y proximidad pese a las diferencias en la escala visual. Chion también cita ejemplos de punto de vista auditivo, como en *Un Grand Amour de Beethoven* (1936), de Abel Gance, donde el director nos hace empatizar con la progresiva sordera del compositor al privarnos de los sonidos producidos por los

objetos y las actividades que vemos representados en la pantalla. Tales efectos operan siempre en tándem con la imagen y no independientemente de ésta; los primeros planos del compositor «consolidan» nuestra impresión de que los efectos auditivos evocan el déficit del protagonista.

La teorización del sonido también se ha visto marcada por la contribución de las corrientes feministas. Algunas teorías feministas contraponen la fluidez y continuidad expresiva de la voz con la rígida linealidad de la escritura. Julia Kristeva, especialmente, habla de una libertad vocal prelingüística, cercana a ese lenguaje original maravilloso de la madre, un lenguaje que se encarnaría puramente en forma de voz. Luce Iragaray reivindica que la cultura patriarcal tiene mayores intereses creados en la visión que en la audición. Kaja Silverman sostiene que el cine dominante «contiene» a la voz femenina a fin de facilitar la negación por parte del espectador masculino de sus propias insuficiencias (Silverman, 1988, pág. 310). Las cineastas feministas pueden provocar una «desposesión fálica» al evocar la «escena córica», esto es, los momentos en que la voz de la madre se dirige al niño, en una premonición de la voz en *off* cinematográfica. Pueden conseguir este efecto a través de la narración en *off* de las madres, como en la película *Riddles of the Sphinx* (1977), de Mulvey / Wollen, o mediante la deliberada alteración de la correspondencia entre una voz femenina y un cuerpo masculino en pantalla, como en *Misconception*, de Marjorie Keller.[1]

Siguiendo la tesis de Bajtin y Medvedev según la cual «todas las manifestaciones de creatividad ideológica están sumergidas y suspendidas en el elemento del discurso, y no pueden separarse ni divorciarse de éste» (Volosinov, 1976, pág. 15), podríamos argumentar que incluso las pistas no verbales, las de música y las de ruidos, por ejemplo, también pueden incluir elementos lingüísticos. La música grabada suele acompañarse de letra, e incluso cuando ésta no hace acto de presencia puede ser evocada por la música. Las versiones totalmente instrumentales de canciones populares suelen suscitar en el espectador la presencia mental de la letra. (Kubrick explota el recuerdo de letras de canciones en *Teléfono rojo*, cuando superpone la célebre melodía de «Try a Little Tenderness» a los planos de bombarderos nucleares.) Incluso cuando no alude a letra alguna, la música en sí está impregnada de valores semánticos y discursivos. El musicólogo J.J. Nattiez (1975), por ejemplo, considera que la música está firmemente arraigada en los discursos sociales, incluidos los verbales. Los ruidos grabados tampoco son necesariamente «inocentes» de lenguaje. En ciertas culturas, la música es literalmente discursiva, como en el caso de los «tambores hablantes» de

1. Para una crítica de estas tesis, véase Noël Carroll, «Cracks in the Acoustic Mirror», en Carroll (1996).

Daughters of the Dust; quienes sepan descifrar el código «oirán» el mensaje, a diferencia del resto. El habla también puede convertirse en ruido. El estilizado murmullo de las conversaciones en las secuencias situadas en restaurantes del cine clásico de Hollywood hacen de la voz humana un ruido de fondo, mientras que las películas de Jacques Tati se erigen en portavoces de un esperanto internacional de efectos auditivos — aspiradoras que resuellan y trajes de vinilo que se desinflan con un suspiro— característicos del entorno posmoderno.

Algunos estudiosos han examinado los distintos coeficientes de mímesis en la imagen con respecto a la música. El efecto «realista» de la música resulta paradójico precisamente porque la música, pese a contados casos de bandas sonoras «con anécdota» como *Pedro y el lobo* y *Till Eulenspiegel*, no es directamente representacional. Sin embargo, la música puede ser representacional de manera indirecta (véase Brown, 1994, págs. 12-37; Gorbman, 1987, págs. 11-33). Royal Brown (1994) sostiene que la música, en tanto medio no icónico, puede tener una función generalizadora cuando acompaña a otras pistas del filme, incitando al espectador a recibir la escena en el ámbito del mito y activando a la vez un «campo de asociación» que probablemente estimulará la identificación emocional. Claudia Gorbman (1987) analiza la función de la música hasta sus orígenes en el cine mudo, donde tapaba el ruido del proyector a la vez que suscitaba una interpretación emocional de la narración y recreaba una atmósfera cultural o histórica. La música de los pianistas y organistas que acompañaban las proyecciones en el cine mudo «dirigían», de este modo, la respuesta del espectador, subrayando las acciones de la pantalla con elementos sonoros adaptados a su atmósfera y ritmo. La música era el «latido» emocional del filme, compensatorio de la frialdad y la ausencia de voz de la imagen, de su cualidad fantasmagórica. La música de cine convencional siempre ha pretendido ocultar los instrumentos que producen la ilusión cinematográfica, canalizando y dirigiendo la respuesta emocional del público. Aunque en el cine sonoro estas dos funciones se han ido integrando en el texto fílmico, adquiriendo cada vez mayor sutileza, sus objetivos siguen siendo los mismos.

La música de cine ha adoptado, en general, una serie de formas: 1) música interpretada dentro del filme (tanto si es literalmente sincrónica como si está postsincronizada); 2) música grabada preexistente; y 3) música especialmente compuesta para el filme (por ejemplo, Bernard Herrmann para *Psicosis, Vértigo / De entre los muertos* [Vertigo, 1958] y *Taxi Driver* [Taxi Driver, 1976], Franz Waxman para *La ventana indiscreta*). La música puede ser literalmente diegética (ejecutada o interpretada en el interior de lo que se nos propone como mundo de ficción del filme) o puede ser extradiegética, autónoma, y reclamar la atención por sí misma en tanto música (por

ejemplo, la música de Giovanni Fusco para *Hiroshima Mon Amour* [Hiroshima Mon Amour, 1959]). La música puede empezar siendo no diegética (por ejemplo, el empleo del tema de Grieg en *M., el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang) para luego pasar a serlo (cuando el asesino silba la misma melodía). Algunos directores recurren a una especie de diegetización cómica y sorpresiva, como cuando Fellini emplea la «Cabalgada de las valquirias» como (aparente) comentario (no diegético) y acto seguido muestra de repente a la orquestra tocando la pieza en el balneario (Woody Allen consigue un efecto similar en *Bananas* [Bananas, 1971] cuando muestra al arpista en el cuarto de baño).

La música es polisémica, sugestiva, y está abierta a infinitas asociaciones. Como «análogo tonal del sentimiento» (Suzanne Langer), la música capta la atención de la psique, substituyendo la mímesis visual literal por el realismo de la subjetividad y la sensualidad del pensamiento. En una estética ilusionista, las imágenes y la música se afirman y reafirman entre sí. La música se encarga de conducir al espectador a través de los momentos difíciles de la diégesis: de ahí la importancia de la música durante los títulos de crédito iniciales, donde la presencia de texto escrito y la mención del equipo de producción podrían incidir en exceso sobre el proceso de fabricación del filme. Como el montaje, la música de cine es uno de esos dispositivos que a primera vista parecen antinaturalistas, pero que en última instancia son perfectamente recuperables para una estética naturalista. En un examen superficial, parecería que toda música no directamente anclada en la imagen (es decir, cuya fuente de misión no esté presente ni presente implícitamente en la imagen) deba ser antiilusionista. El cine convencional, sin embargo, sustituye con frecuencia el realismo superficial de la apariencia visual por el realismo, más persuasivo a la postre, de la respuesta subjetiva. Las partituras musicales de las películas dramáticas de Hollywood lubrican la psique del espectador y engrasan las ruedas de la continuidad narrativa; la música va directamente a la yugular emocional. Como si de un guardia de tráfico estético se tratase, la música de cine dirige nuestras respuestas emocionales; regula nuestras simpatías, hace brotar nuestras lágrimas, excita nuestras glándulas, nos relaja el pulso y activa nuestros miedos, usualmente en estricta conjunción con la imagen.

El estilo de música predominante en los estudios de Hollywood durante las décadas de los años treinta y cuarenta puede describirse sucintamente como el estilo sinfónico del romanticismo europeo del siglo XIX (véase Bruce, 1991). Los compositores más influyentes —entre los cuales Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman, Miklós Rózsa— solían ser inmigrantes europeos impregnados de una tradición específica de composición musical. En razón de su educación europea, estos compositores se inclina-

ban por el fastuoso sonido de una rica partitura orquestal, con largos desarrollos melódicos basados en los *leitmotivs* wagnerianos. El concepto de la *Gesamtkunstwerk* pasó a ser estética canónica para la música de cine; una estética que unía la música a las acciones, los personajes, los diálogos y a los efectos sonoros, aportando el «color» y el entorno musical adecuados.

Sin ánimos de menoscabar el talento de estos compositores, podemos cuestionarnos si su estética debe ser la única apropiada para un medio tan abierto y discontinuo como el cine. Sus ideas, en manos de autores de menor talento, fueron objeto de vulgarización y estandarización. El *leitmotiv* pasó a ser un dispositivo harto mecánico para vincular ciertos temas a ciertos personajes, temas a los que se volvía una y otra vez con mínimas variaciones a lo largo del filme. Las partituras de cine tendían a ser redundantes, subliminales, manidas y confortablemente tonales. Eran redundantes por hiperexplícitas: las imágenes alegres se veían intensificadas por sonidos alegres, los momentos trágicos subrayados por armónicos «trágicos», y los momentos culminantes se ajustaban cuidadosamente mediante subidas y *crescendos*. La imagen quedaba sepultada bajo el peso de un alto coeficiente, pleonástico, de representación. Esas bandas sonoras eran subliminales por cuanto se suponía que debían sentirse emocionalmente y no escucharse intelectualmente. Eran manidas porque recurrían a una serie de asociaciones esclerotizadas: flautas para los prados, Mendelsohn para las bodas, acordes ominosos para las escenas de peligro. Las partituras eran tranquilizadoramente tonales, finalmente, porque descendían espiritualmente del romanticismo tardío. Devolvían al público al paraíso perdido de la tonalidad, la melodía y la resolución final, evitando así de forma rigurosa toda disonancia y tensión de carácter moderno.

Como la música está estrechamente ligada a la cultura y a las «estructuras de sentimiento» de la comunidad, nos ofrece un claro indicio del espacio en el que se sitúa el núcleo emocional del cine. La elección de música sinfónica europea en lugar de música africana en películas que se desarrollan en África (por ejemplo, *Memorias de África* [Out of Africa, 1985] y *Ashanti / Ébano* [Ashanti, 1979]) sugiere que las emociones del filme están del lado de los protagonistas europeos y que África no es más que un telón de fondo. Por otra parte, la música africana en las bandas sonoras de películas *beur* (películas realizadas por los árabes norteafricanos en Francia) como *Bye Bye* (1995) y *Salut Cousin* (1996) revisten a los paisajes urbanos europeos de un sentimiento acústico africano. Las bandas sonoras nos pueden «situar» también en el tiempo, una técnica que se remonta como mínimo a filmes como *American Graffiti* (American Graffiti, 1973), *El regreso* (Coming Home, 1978) y *Reencuentro* (The Big Chill, 1934), pero que se prolonga en películas de época como *The Dead Presidents* (1995) y *La tor-*

menta de hielo (The Ice Storm, 1997), donde las canciones pop del pasado se convierten en un recurso eficaz para evocar un período histórico.

La música, naturalmente, también puede desempeñar un importante papel en estéticas alternativas. Algunas películas africanas o de la diáspora africana, como *Visages de femmes* (1985), *Barravento* (Barravento, 1962) y *Pagador de Promessas* (1962) emplean oberturas de percusión como afirmación de los valores culturales africanos. Las películas de directores africanos y de la diáspora africana como Sembene, Cissé y Faye no sólo emplean la música africana sino que la celebran. *Daughters of the Dust* (1990), de Julie Dash, emplea un «tam-tam» africano para devolver a su origen, aunque sólo sea subliminalmente, el impulso afrocéntrico de una película dedicada a la cultura diaspórica de los Gullah.

Arthur Jafa habla de las posibilidades cinematográficas de la «entonación visual negra», mediante la cual «la velocidad irregular, no metronómica, de la cámara y la duplicación de fotogramas... provocan que el movimiento fílmico se aproxime a la entonación vocal de los negros», forjando así el equivalente fílmico de la tendencia, propia de la música negra, a «tratar las notas como frecuencias sonoras indeterminadas, inherentemente inestables, más que como fenómenos fijos» (citado en Dent, 1992). ¿Cuál podría ser el equivalente fílmico, nos preguntamos, de las llamadas y respuestas, del melisma y de la síncopa? Sin duda, la exploración de las implicaciones teóricas y posibilidades estéticas del sonido no ha hecho más que empezar.

El ascenso de los estudios culturales

Si la semiótica del cine se interesaba por códigos específicamente cinematográficos tales como el sonido, el movimiento que se dio a conocer con el nombre de *cultural studies* pretendía situar a medios como el cine en un contexto histórico y cultural más amplio. Los orígenes de los estudios culturales se remontan a los años sesenta, y se suele considerar que empiezan con autores ingleses de izquierdas como Richard Hoggart (*The Uses of History*), Raymond Williams (*Culture and Society*), E.P. Thompson (*The Making of the English Working Class*) y Stuart Hall. La figura de Hall, al igual que Dick Hebdige, Richard Johnson, Angela McRobbie y Larry Grossberg, se asocia al Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies. Conscientes de los aspectos opresivos del sistema de clases británico, los miembros del Birmingham Centre, que en muchos casos estaban vinculados a proyectos de educación de adultos, investigaban los aspectos de dominación ideológica y nuevos agentes del cambio social. También podría trazarse una genealogía más dispersa e internacional de los estudios

culturales en la obra de figuras como Roland Barthes en Francia, Leslie Fiedler en Estados Unidos, Frantz Fanon en Francia y el Norte de África, y C.R.L. James en el Caribe, cuyos trabajos se remontan, en todos los casos, a los años cincuenta.

Los estudios culturales se inspiran en diversas fuentes culturales; el marxismo y la semiótica primero, el feminismo y la teoría crítica de las razas después. Los estudios culturales han absorbido y remodelado una constelación de conceptos: la definición de Raymond Williams de la cultura como «forma global de vida»; el concepto de Gramsci de la «hegemonía» y la «guerra de posición»; el concepto de Michel de Certeau de la «incursión»; las ideas de Volosinov sobre ideología y lenguaje como entidades colindantes con la esfera «multiacentual» del lenguaje; la noción formulada por Clifford Geertz de la cultura como conjunto narratológico; las reflexiones de Foucault sobre conocimiento y poder; la noción de Bajtin del carnaval como inversión social; y las nociones de Bourdieu del «*habitus*» y el «campo cultural». Mientras que la semiótica del cine se inició en Francia e Italia para luego extenderse al mundo anglosajón, los estudios culturales dieron sus primeros pasos en el mundo anglosajón y luego se extendieron a Europa y Latinoamérica (recientemente, se han publicado volúmenes sobre estudios culturales en Alemania, España e Italia).

El marxista italiano Antonio Gramsci fue una influencia clave en los estudios culturales. En sus *Quaderni del Carcere*, escritos entre 1929 y 1935, Gramsci cuestionó la primacía, en el pensamiento marxista, de la base económica por encima de la superestructura ideológica. Para Gramsci, únicamente un análisis revisado de las relaciones base-superestructura posibilitaría que la izquierda se explicase el estancamiento del proceso revolucionario en Europa Occidental, en situaciones cuyas condiciones económicas parecían favorecer a la revolución. Las ideologías, sostenía Gramsci, trascienden las líneas divisorias entre clases sociales; inversamente, un mismo individuo puede estar bajo la influencia de ideologías diversas e incluso contradictorias. La izquierda tenía que denunciar el «sentido común» social, esa amalgama de ideas contradictorias procedentes de distintas épocas y tradiciones que constituía el impedimento para la concienciación de la clase obrera.

Los estudios culturales son particularmente difíciles de definir, dada su metodología deliberadamente ecléctica y abierta. Fredric Jameson habla de «ese deseo llamado estudios culturales». En los estudios culturales, la «cultura» es simultáneamente antropológica y artística. Los estudios culturales pueden definirse partiendo de su concepción de la democratización (heredada de la semiótica) de todos los fenómenos culturales como fenómenos susceptibles de estudio. Los autores de *Cultural Studies* definen a los estudios culturales, de un modo un tanto imperialista, como una especie de omnívo-

ro disciplinario: «Los estudios culturales se consagran al estudio de la totalidad de las artes, creencias, instituciones y prácticas de la sociedad» (Nelson, Treicher y Grossberg, 1992, pág. 4). También cabe definir los estudios culturales partiendo de su relación con las disciplinas tradicionales. En este sentido, marcan el final del predominio de una disciplina única respecto al resto en las humanidades. Cary Nelson afirma que los estudios culturales son una contradisciplinaria «agrupación de disciplinas que se diluyen a sí mismas», una respuesta a las represiones de las disciplinas excesivamente especializadas y tradicionales.

En cuanto a su objeto de estudio, los estudios culturales no se interesan tanto por la «especificidad del medio» y el «lenguaje cinematográfico» como por la cultura que se extiende a lo largo y ancho de un vasto *continuum* discursivo, donde los textos se inscriben en una matriz social y repercuten en el mundo. Los estudios culturales, transformalistas, llaman la atención sobre las condiciones sociales e institucionales bajo las que se produce y recibe el significado. Representan un desplazamiento del interés por los textos *per se* hacia un interés por los procesos de interacción entre textos, espectadores, instituciones y entorno cultural. Radicalizan el interés de la semiótica clásica por todos los textos —no sólo los textos de nivel artístico elevado—, poniendo el énfasis tanto en los momentos de manipulación hegemónica como en los de resistencia política o ideológica. Pese a la negación de la legitimidad del análisis textual planteada por Nelson, Treichler y Grossberg, resulta inexacto pensar que los estudios culturales no hacen nunca análisis textuales. En realidad sí hacen análisis textuales, pero el «texto» en cuestión ya no es *Grecian Urn,* de Keats, o *Vértigo,* de Hitchcock, sino Madonna y Disneyworld, las galerías comerciales y las muñecas Barbie.

Los estudios culturales se presentan como alternativa ante lo que consideran la ahistoricidad del estructuralismo y del psicoanálisis, y exploran la cultura en tanto espacio en el que se construye la subjetividad. Para los estudios culturales, la subjetividad contemporánea está inextricablemente entretejida con representaciones mediáticas de toda clase. El sujeto se construye no sólo en términos de diferencia sexual sino en función de muchas otras diferencias, a través de una negociación permanente y polivalente entre condiciones materiales, discursos ideológicos y ejes sociales de estratificación basados en la clase, la raza, el género, la edad, el entorno, la orientación sexual y el origen nacional. En este sentido, los estudios culturales tratan de abrir espacios para las voces marginadas y las comunidades estigmatizadas, participando en lo que Cornel West posteriormente denominaría «la política cultural de la diferencia».

En el ámbito cinematográfico, los estudios culturales reaccionaron en contra de la teoría cinematográfica o «de la pantalla» (*screen theory*) y en con-

tra de los estudios cuantitativos de audiencia de los medios de comunicación de masas (la tiranía de las cifras). (También consiguieron que los departamentos de inglés pudiesen dar cabida a los estudios sobre cine en sus programas sin preocuparse de la historia del cine o de la especificidad de éste.) A diferencia de la *screen theory*, los estudios culturales no se centran en un único medio como el cine, sino en un amplio espectro de prácticas culturales. En ocasiones, el hecho de que los representantes de los estudios culturales no presten la debida atención a la especificidad del medio comporta que pasen por alto el modo en que los distintos medios (cine, MTV, vídeo) generan placeres y efectos *específicos*. En este sentido, los estudios sobre cine de los últimos años han reestructurado la teoría del dispositivo para dar cuenta del acto espectatorial no sólo en las clásicas salas de cine o multisalas sino también en magnetoscopios domésticos, aeropuertos, aviones, etc. El tipo de atención concentrada que se presta a una imagen de alta definición en una sala a oscuras —condiciones básicas de análisis como los de Baudry o Metz— difiere sustancialmente del tipo de recepción dispersa que supone ver una película en un avión en pleno vuelo.

La relación exacta entre estudios sobre cine (*cinema studies*) y estudios culturales (*cultural studies*) también constituye tema de disputa. ¿Los estudios culturales completan y enriquecen los estudios sobre cine o más bien amenazan con socavarlos? Algunos teóricos del cine acogen a los estudios culturales como una extensión lógica de trabajos que ya se estaban desarrollando en el ámbito de los estudios sobre cine; otros, en cambio, los consideran una traición del principio fundador de los estudios sobre cine: la especificidad del medio. El nombre de una de las disciplinas —estudios sobre cine— designa un medio; el nombre de la otra —estudios culturales— trasciende, en cambio, la especificidad del medio. Para algunos estudiosos del cine, los estudios culturales no merecen tenerse en consideración por no tratar un arte elevado (el cine) sino unas artes bajas, vulgares y populares como las *sitcoms* televisivas (lo cual resulta bastante irónico si tenemos en cuenta lo mucho que lucharon los estudios sobre cine para establecer la dignidad de su propio y menospreciado objeto de estudio). Si la teoría cinematográfica de los años setenta interpuso una distancia neurótica, que roza la aversión, respecto a su objeto de estudio, los estudios culturales han sido acusados en ocasiones de no ser lo suficientemente críticos, de rendirse a los encantos de la cultura de masas.

David Bordwell (Bordwell y Carroll, 1996) sostiene que los estudios culturales tienen numerosos rasgos en común con la anterior teoría del «posicionamiento del sujeto»; en concreto, un mismo grupo de practicantes y una misma bibliografía básica (Saussure, Lévi-Strauss y Barthes como referencias comunes). Y lo que a juicio de Bordwell es aún más importante: exis-

ten «doctrinas» —el término se emplea deliberadamente para evocar una ortodoxia estéril y una adhesión de carácter ritual— comunes a ambos, en especial la creencia de que 1) las prácticas y las instituciones humanas son, en todos sus aspectos significativos, construcciones sociales; 2) la comprensión del acto espectatorial requiere una teoría de la subjetividad; 3) la puesta espectatorial al cine se basa en la identificación; 4) el lenguaje verbal constituye un análogo adecuado (el único) del cine. Ambos movimientos comparten también protocolos o «rutinas de razonamiento» similares: 1) una investigación verticalista de carácter doctrinario; 2) la argumentación como *bricolage*; 3) el razonamiento asociacional; y 4) el impulso interpretativo hermenéutico. Aunque algo hay de cierto en las tesis de Bordwell, éste pasa por alto la acalorada polémica que separó a los dos movimientos, especialmente en Gran Bretaña, donde el grupo de estudios culturales del Birmingham Centre criticó al grupo de *Screen* por elitista y apolítico, y por interesarse exclusivamente en la productividad de los sistemas significantes y no mostrar el suficiente interés por la producción social en general. En términos generales, los estudios culturales se distinguían de la teoría cinematográfica por estar más interesados en los usos de los textos que en los textos *per se*, por estar más próximos a Gramsci que a Althusser, por mostrar menos interés en el psicoanálisis que en la sociología, y por su optimismo sobre la capacidad del público de efectuar lecturas «a la contra». También pueden cuestionarse los prejuicios que tildan de «doctrinarios» tanto a los semióticos como a quienes defienden los estudios culturales, pretendiendo que sus oponentes no semióticos son neutrales y objetivos. En este sentido, el término peyorativo «doctrinarios» ostenta la función análoga a la del despectivo «p.c.» de los ataques lanzados por la derecha contra los «radicales acérrimos».

Un elemento clave en los estudios culturales es la cuestión de la acción, de si la resistencia y el cambio son aún posibles en un mundo de medios de comunicación de masas. Pese al declive de la política de izquierdas, los estudios culturales se suelen mostrar más optimistas respecto a las posibilidades de resistencia que la teoría del aparato althusseriana. Los estudios culturales no se interesan tanto en la manipulación ideológica desde las altas esferas comandada por los aparatos y las élites como en las resistencias subculturales planteadas desde abajo. El énfasis en hallar «momentos» de subversión supone una continuidad respecto al análisis de «huecos y fisuras» de la semiótica marxista de los años setenta, con la incorporación de un nuevo vocabulario de «negociación» e «impugnación» de origen gramsciano. Al mismo tiempo, los estudios culturales fueron menos militantes respecto a los productos culturales, lo que refleja tanto el declive generalizado del radicalismo político como el complejo emplazamiento social de los propios

radicales en la contemporaneidad, que ya no boicotean al sistema sino que trabajan, en mayor o menor medida, en su interior. Una idea clave en los estudios culturales es pensar la cultura como lugar de conflicto y negociación entre las formaciones sociales dominadas por el poder y sujetas a tensiones derivadas de clases, géneros, razas y opciones sexuales. En Gran Bretaña, los estudios culturales incidieron al principio sobre todo en temas de clase, dando cabida a las cuestiones de género y raza relativamente «tarde». En 1978, el Women's Study Group lamentó la «ausencia en el CCCS de un interés palpable por las cuestiones del feminismo». Y en los años ochenta se pidió a los estudios culturales que prestaran mayor atención al tema de la raza, en parte bajo la influencia de los estudios culturales norteamericanos, que tienden a centrarse en cuestiones de género o raza antes que en temas de clase.

El aspecto más positivo de los estudios culturales es su búsqueda de momentos de subversión y resistencia subcultural; el más negativo, cuando se dedican a celebrar el consumismo y el culto al éxito como ejercicios de libertad sin restricciones. Suelen adoptar una actitud ambivalente respecto a sus mediáticos objetos de estudio, ambivalencia que en más de un aspecto remite a la relación amor-odio que la semiología del cine mantenía con el cine clásico. Los estudios culturales abundan en réplicas oximorónicas tales como «crítica cómplice» (Linda Hutcheons), y piensan que la cultura de masas, como señaló Eve Sedgewick, siempre «tiene algo transgresor y algo hegemónico». Las articulaciones de esta compleja actitud en ocasiones incurren en lo formulario. Meeghan Morris (en Mellencamp, 1990, pág. 20) lamenta que «se estén editando miles de versiones del mismo artículo sobre placer, resistencia y la política del consumo, con distintos títulos y variaciones mínimas». En la Urbana Cultural Studies Conference, Tony Bennet se burló de esa escuela «del placer del consumidor como resistencia» que se dedica a «buscar subversión allí donde es menos probable que ésta exista».

La mordacidad política de los estudios culturales se diluye cuando éstos pierden de vista, como en ocasiones sucede, las desiguales relaciones de poder que determinan el vínculo entre espectador y texto; en este punto, se precipitan en lo que David Morley (1992) denomina la escuela norteamericana «*Don't worry, be happy*» de los estudios culturales. El comentario de Morley sugiere que los norteamericanos han despolitizado los conceptos de los fundadores de los estudios culturales. (Se intuye aquí una versión izquierdista del viejo lamento europeo sobre esos bárbaros sin historia del otro lado del Atlántico.) En Estados Unidos, por irónico que pueda parecer, esos mismos representantes de los estudios culturales han sido demonizados por los neoconservadores como «radicales acérrimos» que han «politizado» la universidad y corrompido a la juventud. También resulta irónico que una cierta tendencia de los estudios culturales, cuyo máximo exponente es John

Fiske, destaque la libertad y la resistencia en la esfera del consumo justo en un momento en que el campo de la producción está cada vez más concentrado, más y más sujeto al poder de grandes corporaciones como Viacom y de megamagnates como Rupert Murdoch, un momento en que la mayoría de producciones alternativas, incluyendo el cine de arte y ensayo europeo, está siendo expulsado del terreno de juego por superproducciones que arrasan en taquilla y por los megaconglomerados mediáticos.

El nacimiento del espectador

A finales de los años sesenta, Roland Barthes había profetizado la «muerte del autor» y el «nacimiento del lector». En cierto sentido, sin embargo, no resulta del todo exacto hablar de nacimiento del espectador en la teoría cinematográfica, pues la teoría del cine *siempre* ha estado preocupada por el tema del espectador. Ya sea en la idea de Munsterberg de que el cine opera en la esfera mental, en la fe de Eisenstein en los impulsos epistemológicos suscitados por el montaje intelectual, en la visión de Bazin de la democrática libertad de interpretación del espectador o en la preocupación de Mulvey por la mirada masculina, casi todas las teorías del cine contienen una teoría del espectador.

En los años setenta, la teoría psicoanalizó los placeres de la situación cinematográfica como tal. En los años ochenta y noventa, los analistas se mostraron más interesados por las formas socialmente *diferenciadas* de espectatorialidad. Este cambio fue el reflejo de un proceso que ya había tenido lugar en los estudios literarios y que recibía nombres como teoría de la

respuesta (Stanley Fish, Norman Holland) o teoría de la recepción (asociada especialmente con la Escuela de Estética de la Recepción de Constanza). El enfoque historicista de Hans Robert Jauss, síntesis del formalismo y del marxismo, fue complementado por el examen de Wolfgang Iser de la interacción entre el lector y un texto «virtual» que requiere su «concretización» por parte del lector. El énfasis de la teoría de la recepción en «llenar los huecos del texto» puede considerarse, retrospectivamente, idóneo para un medio como el cine, donde el espectador es necesariamente activo, está obligado a compensar ciertas carencias —la falta de una tercera dimensión, por ejemplo— y pasa buena parte de su tiempo viendo, literalmente, oscuridad.

El espectador pasó pues a considerarse sujeto activo y crítico; no el objeto pasivo de una «interpelación» sino alguien que constituye el texto y a la vez es constituido por éste. Contrariamente a la anterior teoría del aparato, se afirmó que los intensos efectos-sujeto del cine narrativo no eran automáticos ni irresistibles, ni podían separarse del deseo, la experiencia y el conocimiento de unos espectadores históricamente situados, constituidos fuera del texto y atravesados por series de relaciones de poder como la nación, la raza, la clase, el género y la sexualidad. Partiendo de Umberto Eco y Frank Papkin, Stuart Hall anticipó y dio forma concreta a este cambio de actitud en su influyente ensayo «Decoding and Encoding» (1980). Para Hall, los textos de los medios de comunicación de masas no poseen un significado unívoco sino que pueden ser leídos de formas distintas por distintas personas, no sólo en función de su situación social sino también en cuanto a sus ideologías y deseos. En un rechazo de la tradición que considera que las estructuras y los discursos ideológicos son quienes «dictan» el sujeto de los medios de comunicación, Hall considera que los textos (televisivos, en este caso) son susceptibles de distintas lecturas basadas en contradicciones políticas e ideológicas. Hall plantea tres estrategias generales de lectura respecto a la ideología dominante: 1) la lectura *dominante* producida por un espectador cuya situación es la de quien acepta la ideología dominante y la subjetividad que ésta produce; 2) la lectura *negociada* que produce el espectador que en gran medida acepta la ideología dominante pero cuya situación en la vida real provoca inflexiones críticas «locales» y específicas; y 3) la lectura *resistente* producida por aquéllos cuya situación y conciencia social les sitúa en una relación de oposición directa respecto a la ideología dominante. Por nuestra parte, añadiríamos que la lectura resistente en un eje (la clase, por ejemplo) puede convivir con una lectura dominante en otro eje (la raza, por ejemplo), y así en todas las permutaciones de identidad y filiación social. David Morley añade complejidad al esquema tripartito de Hall y plantea un enfoque discursivo que definiría al espectador como «el momento en que los discursos del lector se encuentran con los discursos del texto» (Morley, 1980).

Están en juego, en suma, los conceptos de texto, aparato, discurso e historia, todos ellos desde un punto de vista dinámico. Ni el texto ni el espectador son entidades estáticas y preconstituidas; los espectadores configuran la experiencia cinematográfica y son configurados por ésta en un proceso dialógico sin fin. El deseo cinematográfico no es sólo intrapsíquico; es también social e ideológico. Toda etnografía verdaderamente exhaustiva del espectador debe distinguir múltiples registros: 1) el espectador configurado por el texto (mediante la focalización, las convenciones de punto de vista, la estructuración narrativa, la puesta en escena); 2) el espectador configurado por los dispositivos técnicos, múltiples y en evolución (multisalas, IMAX, magnetoscopio doméstico); 3) el espectador configurado por los contextos institucionales de la espectatorialidad (el ritual social de ir al cine, los análisis escolares, las filmotecas); 4) el espectador constituido por los discursos y las ideologías de su entorno; 5) el espectador en sí, personificado, definido por su raza, género y situación histórica. El análisis de la espectatorialidad debe, por lo tanto, explorar los huecos y las tensiones entre los distintos niveles, las distintas formas en que el texto, el aparato, la historia y el discurso construyen al espectador, y las formas en que el espectador, en tanto sujeto-interlocutor, también da forma al encuentro.

En los años ochenta y noventa, los estudiosos del cine han ido prestando cada vez más atención al carácter históricamente condicionado de la espectatorialidad. La historia del cine, en este sentido, no es sólo la historia de las películas y de quienes las hicieron, sino también la historia de los distintos significados que los públicos han ido atribuyendo sucesivamente al cine. Así pues, nos encontramos con estudios de la demografía del espectador cinematográfico en términos de edad y clase social. El número especial de *Iris*, «Early Cinema Audiences» (1990), ofrece un buen ejemplo de esta tendencia, donde varios autores (Richard Abel, Janet Staiger, Elena Degrado) discuten temas tan diversos como la composición del público por clases, la urbanización y el crecimiento de los espectadores de cine, y el desarrollo de un «imaginario» cinematográfico. En *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (1991), Miriam Hansen examina el papel del «*fan*», y específicamente el culto a Valentino. En *Interpreting Films* (1992), finalmente, Janet Staiger traza una panorámica de la teoría de la recepción contemporánea en el cine, subdividiendo el terreno en 1) teorías activadas por el texto; 2) teorías activadas por el lector; y 3) teorías activadas por el contexto. Adoptando una perspectiva que ella denomina «histórico-materialista», Staiger explora la recepción de un amplio espectro de filmes (desde *Uncle Tom's Cabin* hasta *Zelig*) para demostrar que la interpretación está configurada histórica y conceptualmente.

Aunque la teoría cinematográfica ya sabía, desde Mulvey, que la espectatorialidad tiene género, en los años ochenta la teoría empezó a reconocer que la espectatorialidad también se divide en opciones sexuales, clases, razas, naciones, regiones, etcétera. La heterogeneidad cultural de la espectatorialidad se debe a la multiplicidad de emplazamientos en que se reciben las películas, a los intervalos temporales creados al ver películas en distintos momentos históricos, así como al conflicto en los posicionamientos de los espectadores en tanto sujetos y sus filiaciones comunitarias. La teoría psicoanalítica, al centrarse casi exclusivamente en las diferencias sexuales frente al resto de diferencias, privilegiando lo intrapsíquico frente a lo intersubjetivo y lo discursivo, soslayaba con frecuencia la cuestión de las influencias culturales en el espectador. En un ensayo sobre los espectadores negros, Manthia Diawara destacaba la dimensión racial de la espectatorialidad, sosteniendo que los espectadores negros no pueden «hacerse partícipes» del racismo de *El nacimiento de una nación*. Tales espectadores desbaratan el funcionamiento del filme de Griffith, rebelándose contra el «orden» impuesto por su narración. Para los espectadores negros, está claro que el personaje llamado Gus, embadurnada encarnación de la lujuria y la violencia, no representa a los negros sino a los prejuicios blancos en contra de los negros. Bell Hooks, por su parte, habló de la «mirada opositora» de las espectadoras negras. Que a los negros, esclavizados y segregados, se les castigase por el mero hecho de mirar, generaba, para Hooks, «una relación traumática con la mirada». La existencia de mujeres negras en una cultura de supremacía blanca, prosigue, problematiza y hace más complejo el tema de la identidad, la representación y la espectatorialidad femenina. Las espectadoras negras con actitud crítica construyen implícitamente una teoría de las relaciones de la mirada en la que «el placer visual cinematográfico es el placer de la interrogación» (Hooks, 1992, pág. 115).

Al mismo tiempo, no existe un espectador esencial circunscrito desde un punto de vista racial, cultural o incluso ideológico (*el* espectador blanco, *el* espectador negro, *el espectador* latino, *el* espectador resistente). Estas categorías reprimen la heteroglosia presente en los todos los espectadores. Los espectadores participan de múltiples identidades (e identificaciones) relacionadas con el género, la raza, la preferencia sexual, la región, la religión, la ideología, la clase y la generación. Además, las identidades epidérmicas socialmente impuestas no determinan estrictamente las identificaciones personales y las filiaciones políticas. No se trata únicamente de quiénes somos o de dónde venimos, sino también de qué deseamos ser, dónde queremos ir y con quién queremos ir hasta allí. En una compleja combinatoria de actitudes, los miembros de un grupo oprimido pueden identificarse con el grupo que les oprime (los niños nativos americanos que se identifican con los *cow-*

boys en lucha contra los «indios»; los africanos que se identifican con Tarzán; los árabes que hacen lo propio con Indiana Jones), del mismo modo que los miembros de grupos privilegiados pueden identificarse con las luchas de los grupos oprimidos. El posicionamiento del espectador es relacional: las comunidades pueden identificarse entre sí en función de una proximidad compartida o por tener un antagonista en común. Las posiciones del espectador son multiformes, presentan fisuras, esquizofrenias, se desarrollan de manera desigual, son discontinuas en lo cultural, en lo discursivo y en lo político, y forman parte de un territorio cambiante de diferencias y contradicciones que se ramifican (Shohat y Stam, 1994).

Si la espectatorialidad está estructurada y determinada en un nivel, en otro nivel es abierta y polimorfa. La experiencia cinematográfica tiene una cara lúdica, aventurera, y también un rostro imperioso; configura un yo plural, «mutante», que ocupa un espectro de posiciones del sujeto. Nos vemos «doblados» por el dispositivo cinematográfico, tanto en la sala de proyección como con la cámara/proyector y con la acción de la pantalla. Y nos vemos también dispersados a través de la multiplicidad de perspectivas que ofrece incluso el montaje más convencional. Las «identificaciones-proyecciones polimorfas» del cine trascienden, a un cierto nivel, las determinaciones de la moral que nos envuelve, del medio social y de la filiación étnica (véase Morin, 1958). La espectatorialidad puede convertirse en un espacio liminar de sueños y de autoconfiguración. A través del camaleonismo psíquico de la espectatorialidad, las posiciones sociales ordinarias quedan temporalmente entre paréntesis, como en un carnaval.

Basándose en la idea postulada por Michel de Certeau de la lectura como «incursión», Henry Jenkins analiza, en *Textual Poachers*, el fenómeno de la cultura de los fans. Jenkins señala que éstos «reescriben» sus espectáculos favoritos mediante una serie de técnicas: la recontextualización, la expansión de los límites temporales, la refocalización, la modificación de la moral, el cambio de género, los cruces entre distintos textos, la dislocación de personajes, la personalización, la intensificación emocional y la erotización. La actividad del fan, por lo tanto, tiene un elemento de adquisición de poder: «Los fans efectúan sus incursiones y saquean lo que pueden; emplean los bienes saqueados como cimientos para construir una comunidad cultural alternativa» (Jenkins, 1992, pág. 223).

Pero si la teoría de los años setenta era injustamente pesimista y derrotista, la teoría actual quizá haya ido un poco demasiado lejos en la dirección opuesta. Resulta irónico que los teóricos de los medios de comunicación destaquen la actividad y la libertad del espectador en un momento en que la producción y la propiedad de los medios de comunicación se centraliza cada vez más. Las lecturas resistentes, además, requieren una cierta formación

cultural o política que «prepare» al espectador para leer con actitud crítica. En este sentido, podríamos cuestionarnos la euforia de teóricos como John Fiske, que consideran que los espectadores televisivos elaboran maliciosas lecturas «subversivas» basándose en su propia memoria popular. Fiske rechaza, y con razón, el modelo de la aguja hipodérmica para describir la influencia de los medios de comunicación, que considera que los espectadores de televisión, por ejemplo, son pacientes drogados y pasivos que se chutan todas las noches, relegados a la condición de «teleadictos» y «víctimas de una estafa cultural». También tiene razón Fiske al sugerir que las minorías, por ejemplo, «no se creen los cuentos» racistas de los medios dominantes. Pero si las comunidades más desfavorecidas pueden decodificar la programación dominante mediante una óptica resistente, sólo pueden hacerlo en la medida en que su vida colectiva y su memoria histórica les proporcionen un esquema alternativo de comprensión. En el caso de la Guerra del Golfo, por ejemplo, la mayoría de espectadores norteamericanos carecía de coordenadas alternativas para interpretar los hechos, en concreto una perspectiva basada en la comprensión del legado del colonialismo y su especial complejidad en Oriente Medio. Alimentados por la pura inercia de un discurso orientalista, dieron crédito al punto de vista que la administración quiso presentarles.

Teoría cognitiva y analítica

Gran parte de la actividad teórica en los años ochenta y noventa se dedicó a revisar, si no desmantelar, las premisas de la *screen theory* de los setenta. Durante este período, teóricos como Noël Carroll y David Bordwell atacaron casi todos sus principios fundamentales con iconoclasta regocijo y con una irreverencia como la del niño del cuento, que descubría que el emperador iba desnudo por la calle. (Los blancos de estas provocaciones reaccionaron con olímpica altivez, dignándose en contadas ocasiones a responder.) Como representantes de la tradición «postanalítica», por otra parte, Richard Allen y Murray Smith criticaron las ambiciones filosóficas de la *screen theory*:

> El aspecto más sorprendente de la filosofía europea aplicada al cine es el modo en que enormes generalizaciones que pertenecen al fin de la epistemología (la construcción del sujeto), o tesis que conciernen a los constituyentes últimos de la realidad, tienen su origen en un único aspecto del cine —la naturaleza causal o indexical de la imagen fotográfica—, como si en este rasgo de la representación cinematográfica radicase, en cierto modo, la respuesta a

> todas las preguntas que podamos plantearnos sobre el cine (¡e incluso sobre la modernidad o el conocimiento en general!). (Allen y Smith, 1997, pág. 22.)

Los pensadores postanalíticos acusaron a la *screen theory* de una serie de dudosas estrategias de argumentación: la invocación deferente de autoridades; el uso equívoco de ejemplos y analogías; la negativa a someter los argumentos a comprobaciones empíricas; el uso estratégico de una oscuridad premeditada (*ibíd.*, pág. 6). Los «continentales», a su vez, consideraban que la filosofía analítica y sus filiales en el cine eran áridas, triviales, apolíticas y meramente tecnicistas, una hábil forma de eludir las responsabilidades sociales e intelectuales.

El movimiento de la «teoría cognitiva», que en un sentido amplio incluye a figuras tan distintas como Gregory Currie, Torben Grodal, Edward Branigan, Trevor Ponech, Murray Smith, Noël Carroll y David Bordwell, empezó a adquirir fuerza —si dejamos a un lado a «protocognitivistas» como Munsterberg y los filmolingüistas— en los años ochenta. El cognitivismo busca respuestas alternativas, más precisas, a las preguntas formuladas por los semióticos y por la teoría psicoanalítica en torno a la recepción del filme. El cognitivismo ha sido una de las líneas de trabajo, aunque en modo alguno la única, de un autor como David Bordwell. Hace acto de presencia en el capítulo «La actividad del espectador» de *La narración en el cine de ficción*, en la polémica en contra del psicoanálisis incluida en *El significado del filme*, en el ensayo de 1989 «A Case for Cognitivism» y en *Post-Theory*, donde Bordwell y Carroll describen el cognitivismo no como una teoría sino como una actitud que «pretende comprender el pensamiento, las emociones y las acciones humanas recurriendo a procesos de representación mental, procesos naturalistas y (en ciertos aspectos) de agencia racional (Bordwell y Carroll, 1996, pág. xvi). Los cognitivistas destacan el papel de los sistemas fisiológicos y cognitivos «integrados» en todos los seres humanos, lo que Bordwell denomina «universales contingentes» previos a las particularidades de la historia, la cultura y la identidad: la suposición de un entorno tridimensional, la suposición de que la luz natural viene de arriba, etcétera. Estos universales contingentes hacen posibles convenciones artísticas que parecen naturales porque coinciden con las normas de la percepción humana.

En *La narración en el cine de ficción* (1985), Bordwell ofrece una alternativa cognitiva a la semiótica para explicar de qué modo entienden los espectadores el cine. Para Bordwell, la narración es un proceso mediante el cual las películas ofrecen indicaciones a los espectadores, quienes emplean esquemas interpretativos a fin de construir historias ordenadas e inteligibles en sus mentes. Desde el punto de vista de la recepción, los espectadores consideran, elaboran y en ocasiones suspenden y modifican sus hipótesis sobre

las imágenes y los sonidos de la pantalla. Desde el punto de vista del filme, éste opera en dos niveles: 1) lo que los formalistas rusos denominaban *syuzhet*, es decir la forma en que se cuentan los acontecimientos, por fragmentados o desordenados que estén; y 2) la *fabula*, es decir, la historia ideal (ordenada desde un punto de vista lógico y cronológico) que el filme sugiere y que el espectador reconstruye partiendo de las indicaciones que la propia película le ofrece. La primera de estas instancias, el *syuzhet*, guía la actividad narrativa del espectador ofreciéndole varias formas de información pertinente vinculadas a la causalidad y las relaciones espacio-temporales. La segunda instancia es un constructo puramente formal caracterizado por la unidad y la coherencia.

Los cognitivistas han criticado lo que para ellos es el hermetismo, las ínfulas y la tautología del discurso de la teoría cinematográfica en general y de la psicoanalítica en particular. (Para los cognitivistas, hablando en plata, un puro a veces no es otra cosa que un puro.) Estos teóricos, por lo tanto, evitan la teoría psicoanalítica del cine, y se basan en las más contundentes teorías de la percepción, el razonamiento y el procesamiento de la información para comprender cómo se reciben y se siguen las películas en cuanto a su narración de causas y efectos, sus relaciones espacio-temporales, etcétera. El programa de investigación cognitivista ha generado, a estas alturas, estudios del cine clásico de Hollywood (Bordwell, Thompson, Currie, Smith), de la vanguardia (Carroll, Peterson), del documental (Carroll, Plantinga) y del género terrorífico (Carroll, Freeland). En un simposio sobre cognitivismo celebrado en Copenhague (mayo de 1999) se presentaron ponencias sobre un amplio espectro de temas: el cine de no ficción y las emociones (Carl Plantinga); psicología social del cine de terror (Dolf Zillman); aproximación cognitiva a las interpretaciones en el cine (Johannes Riis); psicología de la percepción del cine (Revor Ponech); historia del cine y revolución cognitiva (Casper Tybjerg); estilos de iluminación en Lubitsch (Kristin Thompson); *Caligari* y la cognición (Wayne Munson). Como señala Noël Carroll (1996, págs. 321-322), no resulta fácil definir el cognitivismo, porque no es una teoría unificada. En primer lugar, no es una única teoría sino más bien una constelación de teorías a escala reducida. Segundo, esas teorías a pequeña escala conceptualizan los temas de maneras distintas. Tercero, el conjunto de teorías no constituye un único esquema de trabajo. Gregory Currie (en Miller y Stam, 1999) también señala que existen pocas doctrinas específicas suscritas por todos los cognitivistas. El cognitivismo tiende a ser ecléctico y recela del pensamiento sistemático; los cognitivistas prefieren «cortar y mezclar» su cognitivismo con otras teorías. Richard Allen combina el cognitivismo con el psicoanálisis y la filosofía postanalítica; David Bordwell fusiona el cognitivismo con el formalismo de la Escuela de Praga. Los cog-

nitivistas también discrepan entre sí; por ejemplo, Carroll y Currie se oponen en temas de empatía y simulación; Allen y Carroll en cuestiones de «ilusión», etcétera. La mayoría de cognitivistas, sin embargo, estarían de acuerdo en que 1) conviene entender los procesos del espectador cinematográfico como intentos racionalmente motivados de extraer significado visual o narrativo de los materiales textuales; y 2) que esos procesos de comprensión no son distintos a los empleados en nuestra vida cotidiana.

El cognitivismo resume —en un registro no lingüístico— el intento propio de la primera fase de la semiología del cine de comprender «cómo se comprenden las películas». El cognitivismo elude el modelo lingüístico y se centra, a su vez, en los elementos formales del cine que «coinciden» con las normas de la percepción humana. De hecho, los cognitivistas tienden a rechazar la idea de lenguaje cinematográfico. De este modo, Noël Carroll afirma que «el cine no es un lenguaje», aunque reconoce que el lenguaje desempeña «un importante papel en algunas de las estructuras simbólicas empleadas en el cine» (Carroll, 1996, pág. 187). Virginia Brooks (1984) considera que la semiología del cine no puede verificarse ni probarse, y que por lo tanto no es científica; en su opinión, los trabajos filmolingüísticos de Christian Metz «carecen de todo contenido experimental e incluso de toda sugerencia respecto a cómo se puede llegar a decidir si sus afirmaciones son correctas o erróneas» (*ibíd.*, pág. 11). Gregory Currie (1995) rechaza la sugerencia de que la lingüística pueda ayudarnos a explicar cómo empleamos, interpretamos o apreciamos el cine. El filme, sostiene, carece de los rasgos prominentes del lenguaje natural: carece de productividad (la capacidad de emitir y comprender infinitas oraciones) y de convencionalidad (no hay ningún conjunto de convenciones que opere para conferir significado a las imágenes cinematográficas, semejante a las convenciones que confieren significado literal al lenguaje). La sintaxis cinematográfica, además, no puede compararse al lenguaje. «Aunque algunas combinaciones de planos han adquirido el estatus de esquemas recurrentes y familiares (el montaje de puntos de vista, por ejemplo), de ningún modo constituyen o se aproximan al estatus de las reglas de determinación del significado.» (Currie, en Miller y Stam, 1999.)

Algunas de estas críticas se muestran algo mezquinas. El propio Metz ya las había formulado implícitamente cuando dijo que el cine no era una *langue* (sistema de lenguaje) y reconoció que «reglas de determinación del significado» como la Gran Sintagmática se circunscribían a un período histórico (eran tan sólo una codificación del montaje en un período determinado). Metz siempre hizo hincapié en las discrepancias entre cine y lenguaje, tanto como en las analogías entre ambos, y nunca equiparó analogía con identidad. Resulta, en consecuencia, un tanto gratuito inventariar los puntos en los

que el cine *no* es un sistema lingüístico cuando el propio Metz ya lo había hecho antes. El rechazo cognitivista de la filmolingüística deriva en parte de la susceptibilidad, propia de la filosofía analítica y del lenguaje ordinario, respecto a los posibles abusos de la metáfora, en este caso la metáfora del cine como lenguaje (o, posteriormente, como sueño). Para los cognitivistas, la metáfora no es necesariamente un instrumento cognitivo de exploración, sino más bien una especie de error categórico (aunque también se podría efectuar un estudio cognitivo de la propia metáfora). Los cognitivistas tienden a recelar del aspecto lúdico de algunos ejemplos de la *screen theory*, de sus juegos de palabras y de sus modos metafóricos y analógicos; reaccionan ante éstos como Samuel Johnson reaccionaba ante los juegos de palabras de Shakespeare, como una «funesta Cleopatra» a evitar. (Pese a ello, autores como Noël Carroll muestran predilección por el empleo de ingeniosas analogías, un tipo de metáfora, como estrategia en sus argumentaciones.) Las metáforas, sin embargo, no son ni verdaderas ni erróneas; o bien son sugerentes y esclarecedoras, o bien no lo son. Una cosa es decir que una metáfora como «lenguaje cinematográfico» ya nos ha aportado todo lo que nos podía aportar y debemos seguir adelante o cambiar de actitud; algo muy distinto es decir que, simplemente, es «errónea».

Los cognitivistas no niegan totalmente la utilidad del psicoanálisis, pero consideran que ésta se limita a los aspectos emotivos e irracionales del filme. El cognitivismo, escribió Carroll, busca «respuestas alternativas a muchas de las cuestiones planteadas por las teorías psicoanalíticas del cine o suscitadas por éstas, especialmente por lo que respecta a la recepción del filme, en términos de procesos cognitivos y racionales y no de procesos irracionales o inconscientes» (Bordwell y Carroll, 1996, pág. 62). De manera similar, Bordwell reconoce que las teorías psicoanalíticas están mejor dotadas que el cognitivismo para abordar temas de sexualidad y fantasía (Bordwell, 1985, pág. 336). Pero no hay motivo, en palabras de Bordwell, «para reivindicar para el inconsciente aquellas actividades que pueden explicarse desde otros terrenos» (*ibíd.*, pág. 30).

Empleando un enfoque cognitivo/analítico, Allen (1995) intentó recuperar la teoría psicoanalítica con una actitud crítica que la liberase de «ambigüedades y equivocaciones». Distinguiendo entre un mero «engaño sensorial» y un «engaño epistémico», Allen sostuvo que el psicoanálisis puede ayudarnos a entender las formas en que el espectador contribuye de manera activa a la «ilusión proyectiva». Sabemos que lo que estamos viendo no es más que una película, pero experimentamos esa película como «un mundo totalmente realizado». Allen propone una división tripartita para la cuestión de la credulidad en el cine. Tomando como ejemplo la película de terror de George Romero *La noche de los muertos vivientes* (Night of the Living

Dead, 1968), distingue entre una lectura realista en un primer nivel, un segundo nivel de ilusión «reproductiva» y un tercer nivel de «ilusión proyectiva» (Allen, 1993).

El cognitivismo, en suma, rechaza explícitamente algunos de los principios fundamentales de la *screen theory*. Rechaza, en primer lugar, la base axiomática de la filmolingüística: que el cine es una entidad similar a un lenguaje que puede aprehenderse mediante un enfoque lingüístico-semiológico. En segundo lugar, rechaza la abstracción fundacional de la teoría psicoanalítica del cine —el Inconsciente— en favor de las operaciones conscientes y preconscientes. En tercer lugar, a diferencia de las tradiciones semiótica y althusseriana, tiende a apoyar el «sentido común» sin recelar de éste (a diferencia de un Roland Barthes, quien burlonamente denominaba «*doxa*» al conglomerado de opiniones comunes), y, en algunas versiones, promueve una versión populista de lo que Currie denomina «psicología popular» o «sabiduría teórica del pueblo». En cuarto lugar, el cognitivismo desdeña las grandes sentencias teóricas —¡El autor ha muerto! ¡Ha nacido el espectador! ¡El dispositivo es un señuelo!— en favor del viejo pragmatismo de «solucionar problemas». En quinto lugar, tiende a rechazar las reivindicaciones políticas en favor de una reflexividad brechtiana y moderna. En sexto lugar, rechaza, si bien sólo implícitamente, la noción posmoderna del fin de las metanarrativas, específicamente el rechazo de la metanarrativa del progreso científico. Para el cognitivismo, la teoría del cine debe aproximarse a la condición de ciencia progresando a través de la investigación empírica y el debate racional. En séptimo lugar, pese a las muy diversas filiaciones políticas de sus practicantes, el cognitivismo prefiere lo que considera una actitud de neutralidad objetiva y apolítica frente a lo que, a su juicio, es una politización de la teoría «siguiendo los dictados de las agendas». En este sentido, se distancia del radicalismo político y cultural. Ondea en su trasfondo el ideal de un pacífico combate de hipótesis en disputa, en una suerte de mercado libre de las ideas donde las «mejores teorías» triunfarán mediante procesos de competición meritocrática.

Aunque el cognitivismo se presenta como novedad absoluta, se puede apreciar en él un movimiento nostálgico que pretende regresar a un mundo anterior al diferencialismo saussuriano, anterior a la condena de la «razón instumental» por parte de la Escuela de Francfort, anterior al ego desestabilizado de Lacan, anterior a las críticas marxistas y freudianas del «sentido común», anterior al nexo poder-conocimiento de Foucault y a la relación mutuamente constitutiva entre razón y locura postulada por éste. El cognitivismo manifiesta una conmovedora fe en la razón (después de Auschwitz) y en la ciencia (después de Hiroshima). Mantiene su fe en la ciencia, aunque la «ciencia» no hace mucho aún «demostraba» la inferioridad de los negros,

los judíos y los nativos americanos. La cuestión es, por supuesto, con qué fin se emplea la ciencia y quién toma las decisiones.

El concepto de «sabiduría teórica del pueblo» de Currie, por otra parte, ignora la cuestión de las contradicciones heteroglósicas existentes en el seno de los «pueblos» y entre los distintos «pueblos». ¿Existe algún consenso «popular» ideal en la contemporaneidad que una a los ricos y a los pobres, a los blancos y a los negros, a los hombres y a las mujeres? La mayoría de negros de Estados Unidos parecen sentir que los blancos han sido colectivamente racistas respecto a ellos; muchos blancos se resisten a aceptarlo. ¿De qué sirve en situaciones como ésta la noción de sabiduría popular común? Si bien es posible que el habitante de un barrio residencial que va al cine y nunca ha sido víctima de la policía y un habitante de la zona urbana más deprimida que ha recibido malos tratos de la policía pueden estar de acuerdo a la hora de reconocer que lo que ven en la pantalla es un policía blanco, sus respuestas afectivas, sus asociaciones históricas, la «entonación» socio-ideológica que aportan a esa figura podrían ser muy distintas. Para los antisemitas alemanes de los años del nazismo, películas antisemitas como *Jud Süß* (1940) tenían resonancias de su propio «sentido común»; no opinaban lo mismo los judíos o sus simpatizantes.

La teoría cognitiva deja poco espacio para la política del emplazamiento, o para los intereses, las ideologías, los narcisismos y los deseos de carácter social del espectador, que resultan en exceso irracionales y turbios a ojos de aquélla. ¿Por qué algunos espectadores se entusiasman por películas que otros odian? La teoría cognitiva no permite dar cuenta de la potencial reacción homofóbica del espectador de *A la caza* (Cruising, 1979), la potencial reacción antiárabe/musulmana de *The Siege* (1988) o la potencial reacción misógina del espectador de *Atracción fatal* (Fatal Attraction, 1987). En la teoría cognitiva, un espectador carente de raza, género y clase social se enfrenta a esquemas abstractos a fin de comprenderlos / interpretarlos. Pero ¿por qué vamos a ver películas? ¿Para realizar inferencias y probar hipótesis? Ello forma parte del proceso, sin duda, pero también vamos al cine por otros motivos: para confirmar (o cuestionar) nuestros prejuicios, para identificarnos con los personajes, para sentir emociones intensas y «efectos-sujeto», para imaginar otra vida, para disfrutar de los placeres cinestésicos del cine, para experimentar *glamour*, erotismo, carisma, pasión.

La crítica que estoy formulando ahora no implica el relativismo cultural, como algunos imaginan, sino el estudio histórico de las polifacéticas relaciones entre las formaciones culturales. Centrarse en los denominadores comunes cognitivos entre todas las culturas significa situarse fuera del alcance de la diferencia cultural y social, lo que impide el análisis de las tensiones surgidas en la historia y la cultura. En la noción del espectador postulada por

la teoría cognitiva se echa en falta la apreciación de las contradicciones sociales e ideológicas, la noción de heteroglosia, esos «lenguajes múltiples», estratificados y en conflicto, situados en el interior de las formaciones sociales. El conflicto existe incluso en el seno del individuo, que se debate entre sus impulsos altruistas y egoístas, sus tendencias de progreso y regresión. La formación social experimenta, en su conjunto, divisiones aún mayores. ¿Por qué insiste el cognitivismo, entonces, en que nuestras respuestas frente al cine tienen en gran medida una motivación racional? ¿Es que la respuesta del espectador no puede combinar lo racional y lo irracional? ¿Es racional nuestra respuesta a los anuncios televisivos o a la propaganda política beligerante? ¿Eran racionales las respuestas de los pro-nazis a *Triumph des Willens*? ¿Eran racionales las respuestas de los blancos a *El nacimiento de una nación*? ¿Puede reducirse la espectatorialidad a un proceso de realización de inferencias a partir de las indicaciones facilitadas por un texto? ¿Por qué disfrutamos con ciertas películas, como *La ventana indiscreta,* mucho *después* de haber dominado sus indicaciones deductivas? ¿Y qué sucede con los deseos contradictorios que el cine despierta, sean éstos de erotismo, belleza, agresión, comunidad, ley y orden o rebelión?

El enfoque cognitivo minimiza, por así decirlo, las ambiciones de la teoría, concentrándose en problemas de investigación de fácil manejo. Como reacción frente a las teorías del posicionamiento del sujeto y del aparato, que erigían grandes teorías sobre el papel alienante del cine *en general*, Noël Carroll propone un proyecto más modesto y acotado: no las operaciones de *todo* discurso, sino «la organización retórica de *parte* del discurso» (Carroll, 1998, pág. 391). En esta línea, los cognitivistas han llevado a cabo importantes y fructíferos trabajos sobre temas de compromiso espectatorial no con el aparato o la narrativa en general, sino con los personajes de las películas, un tema que el antihumanismo teórico había mantenido fuera de los límites del pensamiento cinematográfico. Algunos teóricos, como por ejemplo Murray Smith (1995), Ed Tan (1996) y los autores de *Passionate Views: Thinking about Film and Emotions* (1999) han explorado las aportaciones del cognitivismo en el estudio de las respuestas emocionales al cine. En *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Torben Kragh Grodal presta atención a la fisiología de la recepción del filme, ese aspecto de la experiencia cinematográfica que nos hace decir que una película nos puso «la piel de gallina» o «nos encogió el corazón». En palabras de Grodal,

> La experiencia cinematográfica está constituida por multitud de actividades: nuestros ojos y oídos captan y analizan la imagen y el sonido, nuestras mentes aprehenden la historia, que resuena en nuestra memoria; asimismo,

> nuestro estómago, corazón y piel están activados en empatía con las situaciones de la historia y la capacidad de los protagonistas de hacerles frente. (Grodal, 1997, pág. 1.)

Grodal rechaza la opinión de Bordwell según la cual la comprensión del filme es teóricamente separable de la respuesta emocional, afirmando que «los sentimientos y las emociones son aspectos tan "objetivos" de las construcciones internas de la *fabula* como las propias cogniciones» (*ibíd.*, pág. 40). Grodal también rebate la idea de que la teoría cognitiva del cine sólo es apta para los procesos racionales, y que los métodos psicoanalíticos son más útiles para explicar respuestas no racionales como las emociones. Señala, con acierto, que las emociones «no son fuerzas irracionales» sino más bien «motivadores de la cognición y posibles acciones resultantes». Grodal distingue una jerarquía ascendente de respuestas, cada una de ellas con un potencial de producción de emociones: 1) percepción visual de líneas y figuras; 2) correspondencias de la memoria que tienen lugar en los archivos cerebrales; 3) construcción de una diégesis; y 4) identificación con los personajes, que da como resultado varias reacciones posibles: *a*) respuestas télicas (con un objetivo) voluntarias; *b*) respuestas paratélicas (semivoluntarias); y *c*) respuestas involuntarias autónomas (risa, llanto).

El giro de la teoría cognitiva hacia los métodos científicos se vio motivado por la fatiga producida en los representantes de esta tendencia por la especulación teórica más ambiciosa, con sus atrevidas afirmaciones que quedaban sin demostrar, y por la incesante politización de la *screen theory*. Como parte de este viraje hacia lo científico, la teoría cognitiva apuesta por un vocabulario propio con palabras como «esquema», «datos visuales», «coordinados neuropsicológicos», «procesamiento de imágenes», «perspectivas evolutivas», «fisiología de la respuesta» y el «reetiquetado cognitivo-hedónico de la excitación» (Grodal, 1997, pág. 102). Pero en su revuelta contra la inflación intelectual, el cognitivismo en ocasiones incurre en el riesgo opuesto de reductivismo, de sugerir que la experiencia cinematográfica «no es más que» una respuesta fisiológica y un procesamiento cognitivo.

Murray Smith (1995) sustituye el concepto psicoanalítico de identificación (desarrollado por Metz, Mulvey, Heath, entre muchos otros) por el concepto de *engagement* (compromiso). A partir de la distinción elaborada por Richard Wollheim en *The Thread of Life* (1984) entre imaginación «central» y «acentral», y rechazando lo que él considera una falsa dicotomía entre lo cognitivo y lo emotivo, postula la existencia de tres niveles de compromiso imaginativo que, conjuntamente, constituyen una «estructura de simpatía»: 1) reconocimiento (construcción espectatorial de los personajes como agentes individuados y continuos); 2) alineamiento (proceso median-

te el cual los espectadores son situados en una relación congruente en términos de acceso a las acciones, el conocimiento y los sentimientos de un personaje); y 3) fidelidad (adhesión cognitiva y afectiva a los valores y el punto de vista moral de un personaje). Los teóricos han unido con frecuencia (2) y (3), sostiene Smith, bajo denominaciones generales como «identificación» y «punto de vista».

Al centrarse en las emociones, Smith corrige el énfasis de Bordwell, más racionalista y constructivista, en la «verificación de hipótesis» y en las «indicaciones inferenciales», pero su principal objetivo es el énfasis brechtiano en el distanciamiento racional e ideológico y el énfasis que la *screen theory* ponía en el espectador sometido y posicionado. Smith reafirma el papel del espectador como agente; a diferencia de un Fiske, sin embargo, no plantea reivindicaciones a gran escala sobre subversión y resistencia: «Pretendo demostrar que los espectadores no son objeto de engaño respecto al estatus de las representaciones, ni tampoco están totalmente atrapados en los presupuestos culturales de dichas representaciones» (Smith, 1995, pág. 41). Smith rechaza lo que él denomina «encarcelamiento» del espectador considerado como un ente sumido en la ignorancia, cautivo de la oscuridad ideológica; en este sentido, su actitud es paralela a la de otros teóricos. Pero se excede al despolitizar el cine sosteniendo que la teoría de los esquemas puede sustituir a la «ideología». En nuestra opinión, el espectador construye y es simultáneamente construido, en una suerte de libertad restringida o situada. Desde una perspectiva bajtiniana, el lector / espectador desempeña un papel agente, pero siempre dentro de los campos de fuerza de la contradicción característicos tanto del territorio social como de la psique individual. La teoría cognitiva, al centrarse en procesos mentales, debe trabajar en complementariedad con métodos de mayor orientación social o histórica; de no hacerlo así, corre el riesgo de su propia forma de encarcelamiento, es decir, de trasladar complejos procesos históricos a la prisión perceptiva monádica de la psique individual. La catastrófica sustitución efectuada por Smith de lo «ideológico» por lo «moral», por ejemplo, tira por la borda los logros de la Escuela de Francfort, de la *screen theory* y de los estudios culturales, dejando un vacío social que el término «moral», con sus asociaciones victorianas, no puede llenar en modo alguno.

Noël Carroll (1998) adopta una actitud más matizada respecto a la ideología, proponiendo una definición más amplia que tenga en cuenta no sólo la dominación de clases sino cualquier otro sistema de opresión. Carroll rechaza lo que, a su juicio, es una definición excesivamente amplia de la ideología, que la equipara a la percepción (Althusser), al lenguaje (Volosinov) o al discurso (Foucault). Recuperando ideas desarrolladas durante décadas de trabajos sobre el género, la raza y la sexualidad, la propuesta de Carroll consiste

en dejar de hacer referencia exclusiva a la opresión de clases, definiendo la ideología como una serie de proposiciones epistemológicamente deficientes con «implicaciones de origen contextual favorables a alguna práctica de dominación social» (*ibíd.*, pág. 378). Esta definición tiene la ventaja de destacar los efectos de la ideología en el mundo; sin embargo, se ve lastrada por el hecho de basar las operaciones de la ideología en «proposiciones» y no en las disposiciones asimétricas del poder que estructuran la vida cotidiana y la conciencia. En las tesis de Smith, a diferencia de las de Carroll, se echa en falta la idea de posición social estratégica, de *intereses* espectatoriales en la representación, ideas de coordenadas ideológicas y narcisismos culturales que reflejan la canalización social del compromiso emocional. En el apogeo del colonialismo, los espectadores británicos se sentían halagados de ver representado a su imperio impartiendo orden y progreso a lo largo y ancho del mundo; las víctimas de ese imperialismo, mientras tanto, no dejaban de protestar ante dichas representaciones. Igualmente, muchos espectadores norteamericanos disfrutan con las imágenes estilo *Indiana Jones* que exaltan su idea de la misión que los Estados Unidos desempeñan en el mundo. No es casual que Hollywood vuelva una y otra vez a la Segunda Guerra Mundial, la «buena guerra» donde los norteamericanos fueron héroes libertadores. Muchos americanos aceptan sin mayores problemas las representaciones estereotípicas de los árabes musulmanes en películas como *El caíd*, *Ishtar* (Ishtar, 1987), *Aladdin* (Aladdin, 1992) y *The Siege* porque no tienen ningún interés personal en ver una representación positiva; no es su casa la que está ardiendo. Los espectadores árabes y musulmanes, por otro lado, se sienten ofendidos y ultrajados por los estereotipos incendiarios de todos los árabes y musulmanes (ambos términos tienden a confundirse) como terroristas. Una concepción inocua de las creencias populares carece de fuerza para dar cuenta de las reacciones *diferenciales*, fundamentadas en historias distintas. Una parte de la teoría cognitiva se muestra, por lo tanto, complaciente, asumiendo que vivimos en un cosmos bien ordenado, donde los espectadores buenos se ponen del lado de los personajes buenos en un mundo presidido por el sentido común, donde todo el mundo está de acuerdo sobre la naturaleza del bien y el mal. Pero, ¿qué ocurre cuando el cine idealiza ciertas figuras cuyo papel histórico puede ser más bien siniestro —por ejemplo, los agentes del FBI durante el movimiento pro Derechos Civiles en *Arde Mississipi* (Mississipi Burning, 1988)— y los presenta como héroes? ¿Qué sucede cuando las cintas de acción más taquilleras incitan a los adolescentes a deleitarse en sueños de «omnipotencia infantil» identificándose con la violencia sádica de los defensores de la ley y el orden en su lucha contra el mal más abyecto, incluso cuando —*especialmente* cuando— estos personajes se presentan como ejecutores de una violencia en favor de una supuesta «buena» causa?

Una visión simplista de la teoría cognitiva como mera antítesis de la *screen theory* oculta ciertos puntos que comparten ambas teorías. La obra de Murray Smith, como la de Edward Branigan, promueve un diálogo entre la teoría cognitiva y la narratología de teóricos como Gérard Genette y François Jost. El «alineamiento» de Smith, por ejemplo, es en ciertos aspectos afín a la noción de «focalización» de Genette. La filmolingüística y la teoría cognitiva también comparten una misma propensión a las normas científicas, aun cuando las disciplinas invocadas (lingüística frente a psicología cognitiva) y sus correspondientes jergas no sean idénticas. Al fin y al cabo, Eco y Metz también hablaban de códigos de percepción y cognición. Además, tanto el cognitivismo como la semiología minimizan el papel otorgado a las valoraciones arbitrarias y las jerarquías, en favor de una exploración del modo en que el espectador comprende los textos. Ambos movimientos se oponen a los enfoques normativos, preceptivos; comparten un impulso democratizador cuyo principal interés no es alabar el genio de determinados cineastas o elevar ciertas películas al rango de obras maestras. Para Carroll (1998), como para Metz, todo el arte de las masas es arte. En cualquier movimiento intelectual, las preguntas son más importantes que las respuestas, y el cognitivismo comparte muchas de sus preguntas con la *screen theory*: ¿cuál es la naturaleza de la ilusión cinematográfica? ¿Cómo se entienden las películas? ¿Cuál es la naturaleza de la comprensión narrativa? ¿Cuáles son los esquemas y los campos semánticos (Bordwell), los códigos extracinematográficos (Metz), los paradigmas disciplinares del conocimiento (Foucault), el corpus de conocimientos y creencias (en gran medida tácitos) con que abordamos nuestra interpretación del cine? ¿Cómo se sitúa el propio espectador en el espacio de la acción? ¿Cómo construye el significado el público? ¿Qué motiva las respuestas emocionales y empáticas a las películas?

Las polémicas entre cognitivistas y semióticos, en consecuencia, esconden importantes puntos en común: el recurso al cientificismo, la búsqueda de rigor, el rechazo del impresionismo en favor de un minucioso trabajo sobre problemas teóricos precisos. Resulta irónico comprobar que tanto Metz como Carroll emplean la misma metáfora (la máquina de salchichas) para ridiculizar el tipo de análisis cinematográfico estéril y epigonal que ambos desprecian por igual. Los dos movimientos también comparten algunos puntos ciegos. Se ha criticado al cognitivismo y a la semiótica metziana por la nula atención prestada a la raza, el género, la clase y la sexualidad, su tácita asunción de un espectador blanco, de clase media y heterosexual. Ambas escuelas difieren, por supuesto, en las disciplinas que eligen como modelo: lingüística y psicoanálisis en el caso de la semiótica; psicología cognitiva, estética de la Escuela de Praga y, en general, los protocolos del racionalismo científico (inferencia, prueba, demostración, inducción, deducción, ab-

ducción, verificabilidad) en el caso del cognitivismo. Ambos movimientos también difieren en el estilo y la retórica. Una cierta tendencia de la semiótica barthesiana ha desplegado sus atractivos retóricos, mostrándose en sus mejores momentos lúdica y experimental y en los peores insustancial y pretenciosa al insistir en el ingenio verbal y los juegos de palabras; la escuela cognitiva, en cambio, como su prima lejana la «escuela postanalítica», suele resistirse a las asociaciones incontroladas y al libre juego de la interpretación. Sin embargo, tan absurdo puede resultar ir «a la caza» de toda ambigüedad de significado como recrearse en una inflación de «indecidibilidades». Podemos acusar a una de las partes de inflación deliberada, pero también cabe achacar a la otra un reduccionismo sin duda corto de miras.

La semiótica revisada

La denominada *screen theory*, entendida en sentido amplio, marcó durante años las directrices del debate en la teoría del cine. Fue la matriz de los enfoques que combinaban la lingüística, el psicoanálisis, el feminismo, el marxismo, la narratología y la translingüística, aportando además buena parte de su vocabulario. Como resultado de la evolución interna y de los ataques del exterior, la *screen theory* perdió en los años ochenta la arrogancia que la había caracterizado. Sin embargo, lo que Guy Gauthier denomina «diáspora semiótica» sigue siendo una presencia poderosa y dinamizadora en la reflexión sobre el cine. (Resulta interesante, en este sentido, que campos relativamente nuevos como la teoría homosexual busquen, para dotarse de pedigrí disciplinario, una paradójica «respetabilidad de vanguardia» en los vínculos con las teorías semiótica o postestructuralista.)

En este capítulo nos centraremos tanto en las prolongaciones de los trabajos semióticos como en las rupturas y los campos emergentes. En Estados Unidos, Nick Browne (1982) y Edward Branigan (1984; 1992) analizaron el

punto de vista en el cine. Entretanto, una serie de teóricos franceses continuaron la empresa semiológica de Metz en pormenorizados estudios del estatus de la imagen (Aumont, 1997), del análisis textual (Aumont y Marie, 1989), la narratología (Gaudreault y Jost, 1990; Vanoye 1989), la enunciación (Marc Vernet) y el sonido cinematográfico (Michel Chion). Muchas de estas obras tratan de la «enunciación» fílmica, esto es, el conjunto de operaciones discusivas que convierten una intención autoral en un discurso textual, donde el texto fílmico es elaborado «por» un productor «para» un espectador. En 1983, *Communications* publicó un número especial (el nº 38) coordinado por Jean-Paul Simon y Marc Vernet, dedicado a «Enunciación y cine». En sus páginas, los estudiosos plantearon cuestiones tales como «¿Quién ve?» y «¿Quién habla?» en una película, y el modo en que se sitúan los narradores respecto a la historia narrada. En esta misma corriente se inscriben las obras de Francesco Casetti (1986 en italiano, 1990 en francés) sobre el filme como discurso (en el sentido de Benveniste), y su consiguiente empleo de deícticos, esos indicios o rastros que nos remiten al hablante de un discurso; en el lenguaje serían, por ejemplo, los pronombres que indican la persona o los adverbios que marcan el tiempo o el lugar. Casetti asocia el enunciador fílmico con el pronombre «Yo», el enunciatario fílmico con el pronombre «tú» y el enunciado narrado, la historia en sí, con el pronombre «él» (o «ella»). Casetti distingue tres áreas de investigación en la teoría de la enunciación: 1) el examen de las señales enunciadoras que marcan la presencia del espectador en el filme; 2) el examen del posicionamiento del espectador, determinado por configuraciones diversas (planos objetivos, planos subjetivos, interpelación directa, planos objetivos pero «irreales»); 3) el seguimiento de la trayectoria del espectador «a través» del filme, mediante pistas directas e indirectas, sugerencias e instrucciones.

Christian Metz (1991) sostiene, en contra de Casetti, que el filme no es discurso sino *histoire*. (Aquí Metz recupera su antigua actitud según la cual el filme se convierte en discurso *al contar* historias.) La búsqueda teórica del equivalente de los deícticos del lenguaje verbal, afirma, no tiene sentido, puesto que lo que deberían buscar en realidad los teóricos son ejemplos de reflexividad autoral, como las miradas directas a la cámara, los textos pronunciados directamente a la cámara, el encuadre dentro del encuadre, la evidenciación del dispositivo, etcétera. En un giro irónico, es Metz quien critica a Casetti por basarse excesivamente en entidades puramente lingüísticas como los pronombres. Los trabajos de André Gaudreault y François Jost, por su parte, llevan a cabo una síntesis de la teoría de la enunciación con las teorías de la narración. Gaudreault, por ejemplo, sostiene que las películas son «diegéticas» y «miméticas» en sentido platónico: «muestran», como en el teatro, y «cuentan», como en la novela. Si el filme en sí es el producto de

una enunciación, la realización discursiva de una intención comunicativa, el filme en tanto historia es el producto de una narración. En este contexto, Gaudreault habla de los distintos agentes narrativos del filme, destacando de manera específica la presencia del «meganarrador», que combina las funciones de los narradores teatral y novelístico. En otro ensayo conjunto, los dos autores hablan de la heterogeneidad del narrador fílmico. Recurriendo a ejemplos como el de *Ciudadano Kane*, distinguen entre el gran creador de imágenes o meganarrador (la instancia «detrás» de las imágenes y los sonidos de la película en su totalidad) y los narradores y subnarradores explícitos. La diversidad de los materiales de expresión posibilita que existan diversas formas de interacción entre estas modalidades de narración (véase Gaudreault y Jost en Miller y Stam, 1999).

Casetti (1999) elabora un útil esquema de las potencialidades y peligros de estas tres distintas ópticas, que podríamos denominar postsemiótica, cognitivista y pragmática. Para la postsemiótica, la representación cinematográfica se sitúa en la dinámica interna del texto, específicamente a través de la enunciación que configura el filme y la narración que genera la historia. Aquí, el riesgo es el propio de todo formalismo: convertir al texto en una entidad autónoma y autosuficiente. Para el cognitivismo, la representación cinematográfica se fundamenta en las actividades mentales del espectador, que emplea esquemas mentales para procesar los datos audiovisuales con el fin de construir un significado narrativo. El peligro aquí es el opuesto, no la cosificación del texto sino su total elisión. El cognitivismo, para Casetti, corre el riesgo de reducir el texto a los estímulos —materiales sonoros y tonos lumínicos— que desencadenan procedimientos cognitivos y actividades mentales, algunos de ellos innatos y otros adquiridos. No *Ciudadano Kane*, sino una construcción mental llamada *Ciudadano Kane*. El enfoque pragmático, finalmente, combina el enfoque «intrínseco» con el «extrínseco». El texto forma parte de un *continuum* social de representaciones. Tanto el texto como el contexto interaccionan mutua y recíprocamente entre sí.

En los últimos años también se han producido fuertes corrientes revisionistas en la teoría psicoanalítica feminista, como ejemplifica la evolución de los trabajos de Teresa de Lauretis, Kaja Silverman o Elizabeth Cowie, entre muchas otras. Simultáneamente, encontramos nuevas inflexiones de la teoría lacaniana en figuras como Joan Copjec y Slavoj Žižek. Aunque se muestran críticos con la teoría del dispositivo, estos teóricos recuperan la teoría psicoanalítica en otros ámbitos. Copjec toma el Seminario XI de Lacan para desarrollar una teoría simbólica de la mirada. El sujeto, desde esta óptica, no puede adquirir nunca el estatus trascendental que le atribuye la teoría del dispositivo, puesto que el sujeto no es nunca visible para sí mismo: «La se-

miótica, y no la óptica, es la ciencia que nos clarifica la estructura del dominio visual» (Copjec, 1989, págs. 53-71).

Slavoj Žižek, por su parte, en una auténtica avalancha de libros (por ejemplo, Žižek 1992; 1993), hace una lectura «sintómatica» del cine más allá de Althusser. Como sugiere el subtítulo de *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Žižek (1991) traza un vínculo mutuamente esclarecedor entre la teoría lacaniana y ciertas películas (*Psicosis* [Psycho, 1960], *Extraños en un tren* [Strangers on a Train, 1951], *Tiburón* [Jaws, 1975], *Juego de lágrimas* [The Crying Game, 1992]). Sin duda, Žižek tiene una visión del cine hasta cierto punto bastante instrumental; emplea el cine para demostrar la validez de las ideas de Lacan. Del mismo modo que para el creyente todo confirma la verdad de las Escrituras, para Žižek todo (o como mínimo los artefactos culturales más sintomáticos) demuestra la verdad de Lacan. En este sentido, Žižek es un brillante exégeta. Pero también es algo más que eso. En primer lugar, demuestra que algunas películas, como *Psicosis*, escenifican e iluminan las ideas de Lacan de un modo que supera al propio Lacan. Y si las anteriores teorías lacanianas tendían a privilegiar lo imaginario y lo simbólico, Žižek recupera «lo real». Lo «real», en lenguaje lacaniano, tiene poco que ver con lo real materialmente existente del positivismo; es más bien lo real psíquico del deseo y la fantasía inconsciente, lo real heterológico e irrecuperable de la psique. Žižek se centra, en concreto, en «el objeto sublime de la ideología» como núcleo de lo real: eso que en la vida o el arte se proyecta precisamente como el atributo dolorosamente perdido del sujeto. Igual que la matemática se estructura alrededor de la nada —el cero— y cierta música polirrítmica africana se estructura precisamente en torno al compás que *no* se oye, la vida psíquica se estructura en torno a un objeto de deseo que se cree en posesión del Otro, una compensación por el vacío en el centro del ser, la carencia irreductible que impide que la subjetividad alcance una identidad plena. A diferencia de la mirada masculina diegetizada y subjetivizada postulada por Mulvey, la mirada de Žižek es una mirada sin anclaje en la subjetividad del personaje o el autor. La mirada lacaniana es «Cosa» impersonal, no humana (*das Ding*):

> Más allá no está el orden simbólico sino un núcleo real, un núcleo traumático. Para designarlo, Lacan emplea un término freudiano: das Ding, la Cosa como encarnación del goce imposible (el término Cosa debe entenderse aquí con toda la connotación que posee en el terreno de la ciencia-ficción: el «alien» de la película del mismo nombre es cosa maternal y presimbólica por excelencia. (Žižek, 1989, pág. 132.)

Remodelando uno de los *topoi* de la crítica de Hitchcock, Žižek sostiene que las películas de Hitchcock se estructuran en torno a «nadas» imposibles o MacGuffins —el encendedor de *Extraños en un tren*, la inicial (O) situada en mitad del nombre de Roger Thornhill en *Con la muerte en los talones* [North by Northwest, 1959]—, que actúan como fragmentos de lo real. El arte moderno, para Žižek (1996), instala esta nada, esta apertura, esta carencia en el orden simbólico, este «abismo más allá de toda identificación» en el centro de su textualidad. Para Žižek, la «lección última» de *Psicosis*

> es que el Más Allá está vacío, desprovisto de todo contenido positivo: no hay profundidad alguna de «alma» en él (la mirada de Norman carece totalmente de alma, como la mirada de los monstruos y de los muertos vivientes). En este sentido, el Más Allá coincide con la propia mirada... un vacío sin profundidad de pura Mirada que no es sino el reverso topológico de la Cosa. (Žižek, 1992, págs. 257-258.)

En otro sentido, Žižek prosigue el diálogo entre el marxismo y el psicoanálisis iniciado por los pensadores de la Escuela de Francfort (Fromm, Reich, Marcuse) —para quienes tanto el productivismo capitalista como el autoritarismo nazi se basaban en la represión sexual— y desarrollado más tarde por Sartre y Fanon de un lado y Althusser del otro (en su ensayo «Freud y Lacan», por ejemplo). Si Foucault sustituye el término «ideología» por «discurso», Žižek mantiene el primero. Pero en vez del antiamericanismo de Lacan, quien veía a Estados Unidos como el país iluso de la «psicología del ego», Žižek incorpora a Hollywood y la cultura popular. Efectivamente, su prosa «dictamina», por así decirlo, la igualación entre alta y baja cultura.

A diferencia de la mayoría de pensadores que abordan el cine desde una perspectiva externa, Žižek presta una extraordinaria atención al significante cinematográfico. En cierto sentido, lo que hace es dar una vuelta de tuerca lacaniana a la famosa «categoría e» de Narboni-Comolli, formada por esas películas del Hollywood mayoritario que abren huecos y fisuras en su ilusionismo. Desde esta perspectiva, Žižek considera a Hitchcock un director «subversivo». Para Žižek, los falsos *happy ends* de Hitchcock enmascaran la «contingencia radical del encadenamiento de la narración, el hecho de que, en todo momento, las cosas podrían haber sido de otra manera» (Žižek, 1991, pág. 69). Žižek pone a esos directores que «perturban» los protocolos de Hollywood por encima de quienes los rechazan categóricamente. Contrapone las estrategias subversivas de Hitchcock, por ejemplo, con las de la vanguardia:

> En vez de romper directamente [las] reglas que garantizan la coherencia de un espacio narrativo (la estrategia habitual de los autores de vanguardia), la subversión llevada a cabo por Hitchcock de esas mismas reglas consiste en disipar el atractivo de su falsa «apertura», haciendo visible la clausura como tal. Finge cumplir al pie de la letra las reglas de la clausura (como en *Psicosis*, por ejemplo)... sin embargo, el efecto estándar de la clausura queda frustrado. (Žižek, 1992, págs. 243-244.)

Las películas de Hitchcock no nos muestran la verdad (algo imposible en términos lacanianos); emplean, en cambio, procedimientos específicamente cinematográficos como el *travelling* subjetivo para demostrar la naturaleza ficticia, de construcción, de esa verdad fílmica en la que el propio Hitchcock nos había hecho creer hasta entonces. (La técnica es epistemológicamente análoga, en ciertos aspectos, a la técnica analizada por Stanley Fish en relación al *Paraíso perdido* de Milton, donde el lector es constantemente «sorprendido en pecado».)

Otros teóricos han prolongado la corriente lingüística de la semiótica, en lugar de la psicoanalítica. Mientras un grupo de cognitivistas (Bordwell, Branigan, Carroll) afirmaba trabajar en contra de la teoría cinematográfica estructuralista y postestructuralista basada en el lenguaje, otro grupo, entre los que se cuentan especialmente Dominique Chateau, Michel Colin y Warren Buckland, trabajaba simultáneamente con la semiótica, la ciencia cognitiva y la pragmática lingüística, aunque en este punto la inspiración podía proceder de Chomsky tanto como de Saussure. En «La Gran Sintagmática revisitada», Michel Colin empleaba categorías chomskianas para redefinir los tipos sintagmáticos de Metz como epifenómenos de algo más importante: procesos generativos fundamentales. En estos movimientos se combinan una serie de corrientes: 1) la gramática generativa de Chomsky y la ciencia cognitiva (en la obra de Michel Colin, 1985, y Dominique Chateau); 2) los trabajos sobre enunciación y narración (por ejemplo, Metz, 1991; Francesco Casetti, 1986; y Gaudreault en Miller y Stam, 1999); y 3) la pragmática (por ejempo, Roger Odin, en Buckland, 1995).

El objetivo de la «semiopragmática», movimiento asociado sobre todo a los nombres de Francesco Casetti y Roger Odin, era estudiar la producción y la lectura de películas en tanto prácticas sociales programadas. La pragmática es la rama de la lingüística interesada por lo que sucede entre una realización verbal o escrita y su recepción, esto es, los modos en que el lenguaje produce significado e influye a sus interlocutores. La semiopragmática prolonga las especulaciones de Metz en *El significante imaginario* acerca del papel activo desempeñado por el espectador, cuya mirada hace que el filme exista, por así decirlo. La semiopragmática se interesa no tanto en el estudio sociolingüístico de los propios espectadores como en la dispo-

sición psíquica del espectador durante la experiencia del filme; no los espectadores tal y como son en la vida real, sino los espectadores tal y como el filme «quiere» que sean. Para Roger Odin, el objetivo de la semiopragmática es mostrar los mecanismos de producción del significado, entender cómo se entiende un filme. Desde esta perspectiva, tanto la producción como la recepción del filme son actos institucionales en los que se dan cita roles configurados por una red de determinaciones generadas por el espacio social en su conjunto.

La semiopragmática continúa el proyecto metziano de estudiar el modo en que se produce el significado fílmico, pero sitúa a esta producción dentro de un «espacio» más social e histórico. Casetti habla de «pacto comunicativo» y «negociación comunicativa», esto es, de interacción y cooperación pragmática que tiene lugar entre textos y espectadores. Para Odin (1983), el «espacio de comunicación» constituido conjuntamente por el productor y el espectador del filme puede ser muy diverso, desde el espacio pedagógico del aula al espacio de ficción y entretenimiento de la cultura de masas, pasando por el espacio familiar de las películas domésticas. A lo largo de su historia, el cine ha intentado perfeccionar la técnica, el lenguaje y las condiciones de recepción para adaptarse a los requisitos de la «ficcionalización». En las sociedades occidentales, y cada vez más en las no occidentales, el espacio de la comunicación ficcional se está convirtiendo en el espacio dominante. Para Odin, la «ficcionalización» es el proceso mediante el cual se consigue que el espectador se haga eco de la ficción, el proceso que nos impulsa y nos lleva a identificarnos, a amar o a odiar a los personajes. Odin divide este proceso en siete operaciones distintas:

1 *Figurativización*, la construcción de signos analógicos audiovisuales.
2 *Diegetización*, la construcción de un mundo de ficción.
3 *Narrativización*, la temporalización de los acontecimientos protagonizados por sujetos antagonistas.
4 *Mostración*, la designación del mundo diegético, sea real o construido, como «real».
5 *Creencia*, el régimen dividido en virtud del cual el espectador es consciente de estar «en el cine» y al mismo tiempo experimenta la película «como si» fuese real.
6 *Mise-en-phase* (literalmente, la «puesta en fase» del espectador), la operación que pone todas las instancias fílmicas al servicio de la narración, movilizando el trabajo rítmico y musical, el juego de miradas y encuadres, para hacer que el espectador vibre al ritmo de los hechos fílmicos.
7 *Fictivización*, la modalidad intencional que caracteriza el estatus y el posicionamiento del espectador, que considera al enunciador del filme

no como un yo originario sino como una ficción. El espectador sabe que está asistiendo a una ficción que no le alcanzará personalmente, una operación cuyo paradójico resultado es permitir que el filme conmueva al espectador en los estratos más profundos de su psique. Las películas de no-ficción, desde esta perspectiva, son aquellas que bloquean en parte o totalmente las operaciones de ficcionalización.

Casetti (1986) explora los modos en que las películas señalan la presencia del espectador y le asignan una posible posición, persuadiéndole para que siga un itinerario. Si la semiótica del cine en sus inicios consideraba que el espectador era, en el mejor de los casos, un decodificador relativamente pasivo de códigos preestablecidos y, en el peor de los casos, un adicto a una aplastante máquina ideológica, Casetti ve en el espectador a un interlocutor e intérprete activo. La película ofrece al espectador una posición y un papel específicos, pero el espectador puede negociar esa posición en función de sus gustos personales, su ideología y su contexto cultural. Odin también habla de una nueva clase de espectador configurado por el entorno posmoderno de las comunicaciones. Tomando como ejemplo la «actualización» efectuada en 1984 por Giorgio Moroder de *Metrópolis* (Metropolis, 1926), de Fritz Lang, Odin incide en procesos como el coloreado, que «desrealizan» el filme, convirtiéndolo en superficie. (El análisis de Odin puede extrapolarse fácilmente al vídeo musical.) En lugar de la típica estructura terciaria de filme, narración y espectador, nos encontramos ante una estructura dual donde la película actúa directamente sobre el espectador, que vibra no ante una ficción sino ante variaciones de ritmo, intensidad y color, lo que Baudrillard denominaría «energías plurales» e «intensidades fragmentarias». Esta mutación del espacio social genera una nueva «economía espectatorial», producto de la crisis de las «grandes narrativas de legitimación» (Lyotard, 1984), el «fin de lo social» (Baudrillard, 1983) y un nuevo espectador menos atento a las «historias» que a la descarga energética del flujo de música e imágenes. La comunicación da paso a la comunión.

Justo a tiempo: el impacto de Deleuze

La teoría del cine ha experimentado en los últimos años el impacto sin duda corrosivo de los textos de Gilles Deleuze, y especialmente de dos ambiciosos libros de los años ochenta: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Deleuze, 1986) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Deleuze, 1989). Antes de escribir específicamente sobre cine, Deleuze, junto a Félix Guattari, ya había influido indirectamente en la teoría del cine a través de su crítica del psicoanálisis en *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (1972), donde los dos autores condenaban el «imperialismo analítico» del complejo de Edipo como forma de «colonialismo perpetrado por distintos medios». En la línea del marxismo freudiano de Wilhelm Reich, Deleuze y Guattari se propusieron destruir los dos pilares fundamentales de la semiótica del cine: Saussure y Lacan. Atacaron al primero porque pasaron del uso de metáforas lingüísticas para tratar la cultura a un vocabulario de flujos, energías y máquinas deseantes. Sus ataques al segundo se basaron en la idea de que la historia de Edipo según Freud ha desempeñado el papel de mecanismo de

represión, centrado en la ausencia y en la falta de acceso a la madre prohibida, un mecanismo útil para el capitalismo patriarcal porque reprime todos esos deseos indisciplinados y polimorfos (y no sólo los deseos *sexuales*) excesivos a ojos de la racionalidad capitalista. A diferencia de la distópica versión lacaniana del sujeto edípico sojuzgado por una ilusión, Deleuze y Guattari propusieron una política decididamente utópica del deseo polivalente, donde la esquizofrenia no se considera una patología sino un desorden subversivo de los procesos burgueses de pensamiento.

Tras años de existencia subterránea, la influencia de Deleuze se está haciendo cada vez más visible en la teoría cinematográfica, como demuestran un número especial de *Iris*, el primer estudio monográfico que se le dedica en inglés (Rodowick, 1997), una monografía inspirada en Deleuze (Shaviro, 1993) y la proliferación de tesis doctorales de influencia deleuziana. Como los cognitivistas, Deleuze ataca a la Gran Teoría, pero desde un ángulo completamente distinto. En palabras de David Rodowick, Deleuze empieza por «criticar y demoler los cimientos saussurianos y lacanianos sobre los que, casualmente, se basa la mayor parte de la teoría cultural y cinematográfica contemporánea» (Rodowick, 1997, pág. xi). Deleuze recurre a la teoría de los signos de Peirce en contra de la filmolingüística metziana y en contra del sistema lacaniano que pretende que el deseo cinematográfico orbita en torno a la «carencia» surgida del vacío entre un significante imaginario y su significado. Para Deleuze, el cine no es ni lengua ni lenguaje a lo Metz, sino una semiótica, a lo Peirce. Metz afirmaba que el cine es un lenguaje pero no un sistema lingüístico; Deleuze, por su parte, sostiene que «el sistema lingüístico sólo existe como reacción frente a una materia no lingüística que aquél transforma» (Deleuze, 1989, pág. 29). Denomina a esta materia no lingüística *enonçable*, «enunciable», una «materia signaléctica» que incluye elementos verbales pero que es también kinésica, intensiva, afectiva, rítmica, una «masa plástica previa al lenguaje, una materia asignificante y asintáctica, una materia que no está lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente» (*ibíd.*, pág. 19).

Aunque para Deleuze la relación entre cine y lenguaje sigue siendo «el problema más acuciante», se muestra crítico respecto a una semiología del cine basada en Sassure, reduccionista y que sólo busca códigos, vaciando el cine de su sustancia vital, del fluido sanguíneo que circula por sus venas: el movimiento en sí. En este sentido, se acerca a las tesis de Bajtin y Volosinov (1928) en su rechazo de los emparejamientos saussurianos (sincronía-diacronía; significante-significado) en favor de una *parole* siempre cambiante. Deleuze pone en primer término, de esta manera, precisamente lo que siempre quedaba excluido del enfoque lingüístico del cine —ese en-

cuentro entre la percepción y la materia que denominamos «movimiento»—, precisamente el aspecto del texto que lo hace «inalcanzable». Siguiendo a Bergson, Deleuze equipara «la serie infinita de todas las imágenes» a los movimientos incesantes de la materia en un «mundo de variación universal, de ondulación universal, de vibración universal» (Deleuze, 1989, pág. 58). Deleuze se siente atraído por Bergson como filósofo del devenir, para quien el ser y la materia nunca son estables. En la bergsoniana concepción de Deleuze, la materia y el movimiento están impregnados de la conciencia en tanto materia en sí y son inseparables de ésta. Para Deleuze, *Materia y memoria* (1896) de Bergson anticipa las temporalidades múltiples y las duraciones superpuestas del propio cine. Lo que interesa a Deleuze no son las imágenes *de* algo que forman una diégesis, sino las imágenes captadas en un heraclitiano flujo de tiempo: el cine como acontecimiento y no como representación. Se interesa por las formas en que el cine puede transmitir «capas de tiempo» múltiples y contradictorias. En *Ciudadano Kane*, por ejemplo, somos «arrastrados por las ondulaciones de una gran ola, el tiempo se sale de sus cauces y entramos en la temporalidad como estado de crisis permanente» (Deleuze, 1989, pág. 112).

Deleuze desarrolló sus ideas en una suerte de montaje paralelo entre dos disciplinas: la teoría del cine y la filosofía. En Deleuze, los conceptos procedentes de los dos campos se fecundan entre sí, transformándose en el proceso. Eludiendo la trillada cuestión del «arte cinematográfico», Deleuze considera que el cine es en sí un instrumento filosófico, un generador de conceptos y un productor de textos que representa el pensamiento en términos audiovisuales, no mediante el lenguaje sino en bloques de movimiento y duración. Tanto el cine como la filosofía expresan, por ejemplo, una concepción del tiempo, pero el cine no emplea para ello la abstracción discursiva sino la luz y el movimiento. Una teoría del cine, para Deleuze, no ha de tratar «de cine» sino del concepto desencadenado por el propio cine, de las formas en que genera nuevos vínculos entre terrenos y disciplinas. Deleuze no se limita a teorizar el cine de manera innovadora: cinematiza la filosofía. Metz estaba interesado en las analogías y discrepancias entre cine y lenguaje, o entre cine y sueño; Deleuze, en cambio, se interesará por las afinidades entre la historia de la filosofía y la historia del cine, los movimientos conceptuales que vinculan a Eisenstein con Hegel, por ejemplo, o al cine moderno con Nietzsche o Bergson. Al mismo tiempo, el desconcertante estilo de Deleuze mezcla la especulación filosófica con las incursiones en la literatura, junto a breves e incisivos análisis de películas y cineastas específicos: el «intervalo» en Vertov, el estilo libre indirecto en Pasolini, la lentitud de las imágenes de Ozu.

Para elaborar su máquina conceptual, Deleuze adopta algunas nociones de filósofos como Bergson y Peirce, novelistas como Balzac y Proust, cineas-

tas como Godard y Bresson y teóricos del cine como Bazin y Metz. Deleuze retoma algunos de los temas eternos de la teoría cinematográfica —realismo, modernidad, evolución del lenguaje cinematográfico— pero los revitaliza en una nueva relectura. El realismo, por ejemplo, ya no remite a una adecuación mimética y analógica entre signo y referente, sino al sentimiento del tiempo, la intuición de la duración vivida, esos paneles corredizos de la *durée* bergsoniana. El cine no representa lo real, sino que lo restituye. El encuadre, para Deleuze, es inestable, puede disolverse en el flujo del tiempo; el tiempo gotea a través de los límites del encuadre.

Cuando leemos a Deleuze percibimos con frecuencia ecos de otros teóricos —Bazin sobre el neorrealismo, Kracauer sobre la contingencia, Brecht sobre las escenas autónomas, Bordwell sobre el cine clásico, Pasolini sobre el discurso libre indirecto—, filtrados en este caso por una sensibilidad filosófica y refundidos en un lenguaje neologístico. Jon Beasley-Murray señala las numerosas afinidades de Deleuze con Bazin: una predilección común por el plano-secuencia, el interés por la mímesis y la ontología, y la idea de que «la especificidad del cine sigue radicando en que despliega la imagen en el tiempo real, que se convierte en el tiempo vivido del pensamiento y del cuerpo». Deleuze también hereda una versión heroica de la teoría del autor: privilegia el papel de los cineastas, algo sin duda sorprendente en un filósofo que siempre se mantuvo a distancia de toda concepción de un «sujeto» empírico o trascendente. En *La imagen-movimiento* contrapone las «obras maestras» del panteón de grandes directores modernos —«comparables no sólo a pintores, arquitectos y músicos sino también a pensadores»— con la «enorme proporción de basura presente en la producción cinematográfica» (Deleuze, 1986, pág. xiv).

La actitud de Deleuze es, como él mismo proclama, taxonómica en tanto pretende clasificar las imágenes y los sonidos, pero su análisis no es estático al modo de las taxonomías estructuralistas. Teoriza la transición del cine clásico («imagen-movimiento») al cine moderno («imagen-tiempo»). Sin duda, la ruptura entre ambos volúmenes escenifica, por así decirlo, el movimiento que va de una modalidad a la otra, una ruptura que Deleuze asocia con los primeros años de la posguerra, que en última instancia dieron pie tanto al neorrealismo italiano como a las Nuevas Olas de todo el mundo:

> El hecho es que, en Europa, el período de posguerra ha aumentado el número de situaciones ante las que ya no sabemos cómo reaccionar, espacios que ya no sabemos cómo describir... [Estas] situaciones pueden ser extremas o, por el contrario, de una banalidad cotidiana, o ambas cosas a la vez: lo que tiende a derrumbarse es el esquema sensoriomotor que constituía la imagen-acción del cine anterior. Y gracias a esta disolución... es el tiempo, «un poco de tiempo en estado puro», lo que emerge a la superficie de la pantalla. El

> tiempo deja de depender del movimiento, se manifiesta por sí mismo. (Deleuze, 1989, pág. xi.)

La transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo es multidimensional, a la vez narratológica, filosófica y estilística. Mientras que la imagen-movimiento tal y como la emplea el cine convencional de Hollywood presenta un mundo diegético unificado que se expresa a través de la coherencia espacio-temporal y de un montaje racional de causa-efecto —el equivalente cinematográfico del impulso teleológico hacia la síntesis que tanto repugna a Deleuze en Hegel—, la imagen-tiempo se basa en la discontinuidad tal y como la plantean las rupturas en Godard o la elegancia desencajada del *faux raccord* en Resnais. En lugar del vínculo de Kulechov, por lo tanto, tenemos una des-vinculación sistemática. La imagen-movimiento se asocia al cine clásico (sea soviético o norteamericano, Eisenstein o Griffith), con su exposición diáfana de una situación que establece un conflicto fundamental que deberá resolver la progresión narrativa. La imagen-movimiento, y en especial su forma más representativa, la «imagen-acción», se basa en causas y efectos, en vínculos orgánicos y en un desarrollo teleológico, donde los protagonistas «surcan» el espacio narrativo con un propósito determinado. (Nos encontramos cerca del énfasis de Bordwell-Thompson-Staiger en los proyectos de los personajes y las cadenas de causalidad.) La imagen-tiempo asociada al cine moderno, por el contrario, se interesa menos por la lógica lineal de causa y efecto. Si la imagen-movimiento implica la exploración del espacio físico, la imagen-tiempo expresa los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario. La imagen-acción configurada por la narrativa da paso a un cine de lo disperso y lo aleatorio, un cine de «situaciones ópticas-sonoras». Una idea fundamental en la concepción de Deleuze es que el plano se orienta en dos direcciones: hacia partes situadas en el interior del encuadre y hacia un todo más amplio que se desarrolla en el exterior del encuadre. El cine, como la conciencia, aísla fenómenos perceptivos y los redistribuye para formar nuevas totalidades provisionales. En este sentido, si la imagen-movimiento clásica relaciona la parte con el todo en un conjunto orgánico, la imagen-tiempo engendra planos autónomos cuya causalidad es incierta o está ausente, en un proceso no totalizado donde se rompen los puentes de la continuidad; así sucede en films como *India Song* (India Song, 1975), de Marguerite Duras.

La imagen-tiempo, según Deleuze, puede presentarse en cuatro tipos de montaje (orgánico, dialéctico, cuantitativo e intensivo-extensivo), cada uno de ellos asociado a una tradición nacional distinta (la norteamericana, la rusa, la francesa y la expresionista alemana, respectivamente). Este cine produce *mnemosignes* (imágenes-memoria) y *onirosignes* (imágenes-sueño).

La «imagen-cristal» presenta las operaciones fundamentales del tiempo como efímera e inasible frontera entre el pasado inmediato que ya no es y el futuro inmediato que aún no ha llegado a ser. (Esta idea remite al *sketch* del cómico Sid Caesar donde éste pretendía aferrar físicamente el presente, pero que en cuanto lo cogía «ya se había ido».) Con la imagen-tiempo, el cine del agente se transforma en el «cine del vidente», movimiento que a nuestro juicio recoge ecos de las descripciones de la crítica literaria respecto a la transición de las descripciones ontologizadas y estáticas de un Balzac a la mirada móvil de un Flaubert. Para Deleuze, las tecnologías digitales aumentan las posibilidades de un cine «nómada». La organización panorámica del espacio pierde empuje en favor de una pantalla entendida como palimpsesto de la memoria.

Numerosos críticos han cuestionado la originalidad de Deleuze o discutido sus conclusiones. Los analistas han señalado las deudas que Deleuze mantiene con anteriores teorías, historias y análisis del cine (en justicia, cabe reconocer que el propio Deleuze admite la mayoría de esas deudas). La caracterización de la imagen-movimiento de Deleuze toma elementos de las obras de Bazin, Heath, Bordwell y Burch sobre el cine clásico. Bordwell señala que Deleuze construye su propia versión de la historia del cine basándose en suposiciones erróneas tomadas de las versiones ortodoxas de la historiografía de los estilos, y que la distinción fundamental deleuziana entre cine clásico (imagen-movimiento) y moderno (imagen-tiempo) se remonta a Bazin (Bordwell, 1997, págs. 116-117). Paisley Livingston califica el enfoque general deleuziano de ejemplo de «interdisciplinariedad irracional» y discute algunos de sus análisis en concreto. Para Livingston, Deleuze exagera la causalidad dispersa y fracturada de los clásicos neorrealistas. Películas como *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948) y *Los inútiles* (I vitelloni, 1953) no llevan a cabo lo que Deleuze afirma que llevan a cabo. Tienen sus propios agentes reconocibles, sus actividades con sus propósitos específicos y sus cadenas de vínculos. A juicio de Livingston, afirmar, como hace Deleuze, que ciertos aspectos de esas películas «destruyen» la narración «sería como decir que las pausas dramáticas "destruyen" las melodías de la Novena Sinfonía de Beethoven». En última instancia, puede reconocerse la brillantez de los análisis de Deleuze, y puede dialogarse con Deleuze, o intentar filosofar como Deleuze, o hacer con otros filósofos lo que Deleuze hizo con Bergson; más problemático resulta, al parecer, «aplicar» a Deleuze o, simplemente, «traducir» el análisis a un lenguaje deleuziano.

La teoría homosexual sale del armario

La teoría feminista en los años ochenta se vio dividida y estimulada a un tiempo por tensiones relacionadas con la raza, la clase social y la orientación sexual. Las «feministas radicales» se centraban en la desigualdad entre géneros, mientras que las «feministas culturales» se centraban en las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, si bien en este caso a favor de las mujeres, consideradas innatamente tiernas, dialogantes, ecológicas y enriquecedoras. También había tensiones entre el feminismo heterosexual y el lésbico; muchas aplaudían la proclama lanzada por Ti-Grace Atkinson en los años setenta: «El feminismo es la teoría, el lesbianismo la práctica». Si en los ochenta se descubrió que la teoría del cine había sido siempre normativamente blanca y europea, también se descubrió que había sido normativamente heterosexual. El psicoanálisis había desatendido las cuestiones de clase y el marxismo había hecho lo propio con las razas y los géneros, pero tanto el psicoanálisis como el marxismo habían ignorado la cuestión de la sexualidad. Se dijo que, en su atención exclusiva a la diferencia sexual, la teo-

ría psicoanalítica / feminista hablaba del «otro» pero a su vez «alterizaba» a *gays* y lesbianas. En efecto, la homosexualidad se mostraba retroactivamente como el punto ciego común de casi *todas* las teorías. A partir de los triunfos del activismo *gay* y lésbico tras la rebelión de Stonewall en 1968 —cuando *gays*, lesbianas y travestidos se resistieron al acoso policial a que les sometía regularmente la policía de Nueva York—, numerosos teóricos desarrollaron una óptica *gay* y lésbica para contemplar la cultura en general y el cine en particular. El movimiento se llamó al principio Gay Liberation, a imagen de la Black Liberation y la Women's Liberation. Más tarde, en un espectacular giro léxico, los representantes de la teoría *gay* y lésbica recuperaron el término, antes peyorativo, «*queer*», como término positivo y como orgullosa afirmación de diferencia. Los *maricas* (*queers)* habían dejado de ser una subcultura, para convertirse en una «nación» dotada de orgullo histórico, textos fundacionales y rituales públicos.

El concepto de género vino a sustituir a la idea de una diferencia anatómica binaria por un concepto más plural de «identidad» cultural y socialmente construida. Dentro del debate entre esencialismo y antiesencialismo, los *queer studies* se pusieron generalmente del lado de la facción antiesencialista, destacando que sexualidad y género eran constructos sociales determinadas por la historia y expresadas en una compleja serie de relaciones sociales, institucionales y discursivas. Quizá porque la teoría homosexual tomó como punto de partida un feminismo ya muy teórico y antiesencialista, y porque también absorbió ideas del postestructuralismo y de la posmodernidad, empezó siendo una de las formaciones disciplinarias más «constructivistas» y «antiesencialistas». (Este hecho se complicaría más tarde por el uso político de las afirmaciones de ciertos científicos, según las cuales la homosexualidad era genética y no una cuestión de elección.) Basándose en la foucaultiana versión elaborada por Butler del género no como esencia ni entidad simbólica sino como práctica, los teóricos de esta escuela criticaron el binarismo coercitivo de la diferencia sexual, favoreciendo a su vez las permutaciones híbridas entre *gay* y heterosexual, lésbico y bisexual.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, el terreno de los *gender studies* (estudios del género), surgidos simultáneamente a los *women's studies*, también abrió camino para los estudios *gay* y lésbicos (luego denominados «*queer studies*»). Numerosos teóricos vinculados a esos campos insistían en que las fronteras en la identidad genérica eran sumamente permeables y artificiales. Los teóricos empezaron a afirmar que el género era siempre «actuación» (*performance*): imitación y no esencia. «¿Qué le pasa al sujeto y a la estabilidad de las categorías genéricas», se preguntaba Judith Butler, «cuando el régimen epistémico de la presunta heterosexualidad queda desenmascarado como el agente que produce y cosifica esas su-

puestas categorías de la ontología?» (Butler, 1990, pág. viii). Para Butler, el transformismo es «nuestra forma cotidiana de apropiarnos de los géneros, de teatralizarlos, vestirlos y realizarlos; implica que asumir un género es una especie de imitación y aproximación». Sexualizando la concepción del *simulacrum* de Baudrillard, Butler añade que el género es una imitación «cuyo original no existe; de hecho es un tipo de imitación que produce la noción misma de original como *efecto* y consecuencia de la imitación» (Butler, en Fuss, 1991). Destacando de manera similar el carácter de construcción de las categorías genéricas, Teresa de Lauretis (1989) hablaba de «tecnologías» del «sistema de sexos / géneros». Esta tendencia examinó todas las formaciones de géneros, ya fuesen heterosexuales, homosexuales o lo que Eve Sedgewick denominó «homosociales». Sedgewick (1985) hablaba del «molde homosocial» de un deseo masculino «triangular» modelado a partir del deseo de otro hombre. Sedgewick (1991) observa que «lo que hoy nos impide creer plenamente en "los homosexuales" como categoría libremente diferenciada de personas es la insistencia paranoica con que los no homosexuales, y en especial los heterosexistas, han cargado en este siglo las fronteras que definen a la minoría "homosexual" respecto a la mayoría "heterosexual"». Sedgewick sostuvo que nuestros «burdos ejes de categorización» mutilan y homogeneizan un amplio espectro de identidades sexualizadas y prácticas de identificación.

En el campo de los estudios sobre cine, el poder de la teoría homosexual viene avalado por innumerables conferencias, festivales de cine, números especiales de revistas (*Jump Cut*, por ejemplo), así como por la publicación de innumerables antologías y monografías dedicadas al cine y a la teoría homosexual. Como señala Julia Erhart, las investigaciones en el territorio lésbico y *gay* revitalizaron a la crítica feminista en general, y al feminismo cinematográfico en particular, en un momento en que las feministas heterosexuales empezaban a topar con las restricciones impuestas por la teoría feminista heterosexual.[1] La teoría homosexual del cine, tal y como la practican teóricos como Teresa de Lauretis, Judith Mayne, Alexander Doty, Richard Dyer, Martha Gever, Ruby Rich, Chris Straayer, Jacquie Stacey, Andrea Weiss y Patricia White, entre muchos otros, prolongaba y criticaba a un tiempo la intervención feminista. La teoría homosexual ha recelado casi indefectiblemente de la adscripción del feminismo teórico al psicoanálisis, dado el lamentable récord del movimiento psicoanalítico en estigmatizar las prácticas *gays* y lesbianas como desviaciones. La teoría homosexual señalaba la hete-

1. Véase Julia Erhart, «She Must Be Theorizing Things: Fifteen Years of Lesbian Criticism, 1981-1996», en Gabrielle Griffin y Sonya Andermahr (comp.), *Straight Studies Modified: Lesbian Interventions in the Academy*, Londres, Cassell, 1997.

rosexualidad esencial de la teoría psicoanalítica. Aunque Freud reconocía la bisexualidad, su monismo sexual y la fetichización freudiano-lacaniana de la diferencia sexual no dejaban espacio para las diferencias entre mujeres o para la espectatorialidad *gay* o lésbica.

En este sentido, la teoría cinematográfica de influjo psicoanalítico había participado, según Adrienne Rich, de una «heterosexualidad compulsiva». Jackie Stacey señaló que las oposiciones binarias (masculinidad-feminidad; actividad-pasividad) subyacentes a la teoría psicoanalítica «masculinizaban» a la homosexualidad femenina (Stacey, en Erens, 1990, págs. 365-379). Teresa de Lauretis corrigió a Laura Mulvey al sugerir que la narrativa cinematográfica no sólo estaba sexuada sino «heterosexuada», ya que la narración implica generalmente el movimiento activo del héroe masculino a través de un espacio de género femenino, igual que el héroe imperial labra una «tierra virgen». En cierto sentido, teóricos como de Lauretis «homosexualizaron» la teoría psicoanalítica al revisar sus nociones de fetichismo, castración y el relato edípico e indicar hasta qué punto eran insuficientes dichas categorías desde una óptica *gay* o lésbica.

Partiendo de anteriores logros (en su mayoría preteóricos) de Parker Tyler en *Screening the Sexes* y Vito Russo en *The Celluloid Closet* (1998), los analistas homosexuales delinearon los arquetipos homófobos típicos que pueblan el cine dominante: el mariquita afeminado, el psicópata *gay*, la vampira lesbiana. Como había hecho la teoría feminista del cine, y como hizo después la teoría de la raza, si bien con mucha mayor rapidez, la teoría homosexual pasó del análisis correctivo de estereotipos y distorsiones a modelos de mayor enjundia teórica. En «Stereotyping» (1977), Richard Dyer analizó las formas en que operaban los estereotipos *gay* y lésbico para normativizar la sexualidad masculina heterosexual, marginando al mismo tiempo las formas alternativas hasta hacerlas invisibles. Para Dyer, el objetivo a alcanzar no era simplemente la denuncia de estereotipos o la creación de imágenes positivas: se trataba de conseguir una auto-representación compleja, diversa y matizada.

La teoría homosexual también recuperó y «sacó del armario» a autores *gay* y lésbicos pertenecientes a la cultura popular. Ruby Rich, por ejemplo, analizó *Corrupción en el internado* (Mädchen in Uniform) en términos de las actitudes históricas respecto al género y la sexualidad. Judith Mayne dio nuevo ímpetu a una moribunda teoría del autor al mostrar la dimensión lésbica de la obra de la directora hollywoodiense Dorothy Arzner, analizando las relaciones entre mujeres que presentan sus películas. La teoría homosexual también leyó textos populares como *La gran aventura de Silvia* (Sylvia Scarlet, 1935) y *Los caballeros las prefieren rubias* (Gentlemen Prefer Blondes, 1953) en tanto propuestas a contracorriente del entorno heterosexual. Harry

Benshoff, en *Monsters in the Closet*, exploró la asociación entre monstruosidad y homosexualidad en el cine de terror. La teoría homosexual del cine también ha prolongado y debatido las premisas de la teoría feminista del cine en la línea de Laura Mulvey. Chris Straayer, primero en su ensayo «She / Man» y después en *Deviant Eyes, Deviant Bodies* (1996), destacó el modo en que las figuras que manifiestan rasgos de ambos sexos (los «*She-man*», por ejemplo[2]) desestabilizaban el binarismo biológico-sexual. La coexistencia de partes del cuerpo y elementos en apariencia excluyentes (mujeres con bigote, hombres vestidos de mujer) socava las concepciones tradicionales y dota de poder tanto a los intérpretes como a los espectadores. La *performance* sexual deshace, por así decirlo, la rigidez de la identidad sexual.

Muchos de estos teóricos se centraron en la espectatorialidad homosexual, en el atractivo lésbico de estrellas como Marlene Dietrich y Greta Garbo, en el atractivo homoerótico de Marlon Brando y Tom Cruise, en la atracción que ejercen sobre los *gays* figuras «excesivas» como Carmen Miranda y Judy Garland. Exploraron el subtexto *gay* en películas de Hitchcock como *La soga* (Rope, 1948) o *Extraños en un tren*, y en iconos populares como Batman y Pee Wee Herman (Doty, 1993), detectando también lo que Patricia White denominó «la espectral presencia del lesbianismo». La teoría homosexual del cine también abordó las representaciones de la masculinidad y del cuerpo masculino, las formas en que los hombres, incluso en películas de temática heterosexual, podían ser planteados como objeto erótico. En su ensayo de 1982 sobre el *pin-up* masculino, Richard Dyer demostró que los hombres de carne y hueso también podían ser objeto de la mirada. La teoría homosexual también hizo hincapié en la sensibilidad *gay* subyacente al «camp», en tanto fenómeno popular que crea extrañamiento y relativiza la normalidad de categorías como feminidad y masculinidad.

Las teóricas de orientación lésbica insistieron en ciertas dificultades específicas que comporta el hecho de hacer teoría lésbica. Ruby Rich sostuvo que, mientras los *gays* pueden recuperar materiales *gay* del pasado, las lesbianas se veían obligadas a conjurarlos en lo que ella denomina «*the Great Dyke rewrite*» («reescritura de la Gran Tortillera»). Donde los «chicos son arqueólogos, las chicas tienen que ser alquimistas» (Rich, 1992, pág. 33). Si la teoría homosexual criticaba al psicoanálisis por su homofobia, las teóricas lesbianas señalaron que la teoría psicoanalítica del cine

> no sólo es fundamentalmente hostil a la existencia de las lesbianas, sino completamente incapaz (por definición) de incluir a las «lesbianas» en el pensa-

2. Hombres que recrean en su cuerpo la morfología femenina manteniendo genitales masculinos. *[N. del T.]*

> miento sobre producción, construcción o consumo de discursos / textos sin reproducir implícitamente las doctrinas hegemónicas de homofobia / heterosexismo. (Tamsin Wilton, 1995, pág. 9.)

La teoría homosexual del cine también se vio animada por el diálogo constante con un creciente corpus de largometrajes, documentales y vídeos de temática *gay*, con frecuencia realizados bajo el influjo de la propia teoría homosexual: directores del pasado como Kenneth Anger, Jean Genet, Andy Warhol y Jack Smith y cineastas contemporáneos como Lizzie Borden, Barbara Hammer, Su Freidrich, Cheryl Dunne, Isaac Julien, Rosa von Praunheim, John Greyson, Marlon Riggs, Thomas Allen Harris, Richard Fung, Prathibha Parmar, Tom Kalin, Derek Jarman, Gus van Sant, Gregg Araki, Karim Ainouz, Sergio Bianchi y Nick Deocampo.

Multiculturalismo, raza y representación

Paralelamente al interés mostrado por el feminismo respecto al género, al interés homosexual por la sexualidad y al interés del Tercer Mundo por el colonialismo, el imperio y la nacionalidad, en los años ochenta los teóricos empezaron a abordar el tema de la raza. El lenguaje que empleamos para hablar de raza y racismo deriva de tradiciones discursivas distintas: 1) la tradición de los textos anticolonialistas y antirracistas; 2) los análisis de posguerra del antisemitismo y del nazismo; 3) el existencialismo sartriano y el lenguaje de la autenticidad; y 4) el movimiento de liberación de la mujer (véase Young-Bruehl, 1996, págs. 23-25). ¿Cuál es la relación entre estos distintos ejes de representación social? ¿Alguno de estos ejes es el primordial, la raíz de todos los demás? ¿La clase es el fundamento de todas las opresiones, como sugiere el marxismo canónico? ¿O el patriarcado ostenta, en última instancia, un mayor peso en la opresión social que el clasismo y el racismo, como parecen sugerir algunas versiones del feminismo? ¿Podemos «alegorizar» un tipo de opresión, por ejemplo el racismo, mediante otra for-

ma de opresión, como por ejemplo el sexismo? ¿Existen «estructuras analógicas de sentimiento» que permiten a un grupo oprimido identificarse con otro? ¿Cuáles son las analogías entre el antisemitismo, el racismo contra los negros, el sexismo y la homofobia? Cuidado con los antisemitas, recomendaba Fanon a sus hermanos negros, porque podéis estar seguros de que también os odian. Y a su vez Fanon pasaba totalmente por alto, como se han encargado de señalar las feministas del Tercer Mundo y los teóricos homosexuales, la cuestión del sexismo y la homofobia. (Isaac Julien lo ilustró en su película *Black Skin, White Mask,* 1996.) Sin duda, quienes practican el odio desde sus diversas variantes pueden intentar «coaligar» sus prejuicios, como en el eslogan: «El feminismo es una conspiración de tortilleras judías contra la raza blanca». Tanto la homofobia como el antisemitismo tienen en común su proclividad a conferir a su objeto de odio un poder hipotéticamente enorme: «ellos» lo controlan todo, «ellos» están intentando hacerse con el poder. Pero ¿qué es lo específico y único de cada una de estas formas de opresión? Las personas pueden ser víctimas de la homofobia en su propia familia, por ejemplo, algo bastante menos probable que en el caso del antisemitismo o del racismo antinegro. ¿Hasta qué punto puede un «ismo» formar filas junto a otros ismos? El sexismo, el racismo y el clasismo pueden tener tintes homófobos, por ejemplo. Muchos teóricos sugerirían que lo importante es no separar estos ejes de representación, asumir que la raza tiene clases, el género tiene razas, etcétera.

En la década de los años ochenta, «multiculturalismo» se convirtió en una de las palabras de moda para evocar estos debates. Aunque los neoconservadores caricaturizan al multiculturalismo porque, a su entender, intenta dar la espalda sin miramientos a los clásicos europeos y a «la civilización occidental como área de estudio»[1], el multiculturalismo no arremete contra Europa (entiéndase Europa y sus afiliados en el resto del mundo) sino contra el eurocentrismo, esto es, la imposición procusteana de una perspectiva paradigmática única sobre un mundo culturalmente heterogéneo. Dicha perspectiva ve a Europa como la fuente única de significado, el centro de gravedad del mundo: Europa como realidad ontológica frente a un ensombrecido resto del planeta. Como sustrato ideológico o residuo discursivo común a los discursos colonialistas, imperialistas y racistas, el eurocentrismo es una forma

1. Para Roger Kimball, multiculturalismo es «un ataque a la... idea de que, pese a nuestras múltiples diferencias, tenemos en común un legado intelectual, artístico y moral procedente en gran medida de los griegos y de la Biblia, [que] nos preserva del caos y de la barbarie. Y lo que pretende el multiculturalista es, precisamente, prescindir de ese legado. Véase Roger Kimball, *Tenured Radicals: How Politics has Corrupted Higher Education,* Nueva York, HarperCollins, 1990, epílogo.

de pensamiento cuyos vestigios impregnan y estructuran ciertas prácticas y representaciones contemporáneas aun después de haberse decretado oficialmente el fin del colonialismo. El discurso eurocéntrico es complejo, contradictorio e históricamente inestable. Pero si hiciésemos una especie de retrato robot, veríamos que el eurocentrismo en tanto modalidad de pensamiento engloba a una serie de tendencias u operaciones intelectuales que se refuerzan entre sí. El pensamiento eurocéntrico atribuye a Occidente un sentido casi providencial del destino histórico. Como la perspectiva en la pintura renacentista, contempla al mundo desde un único y privilegiado punto de vista. Divide el mundo entre «Occidente y lo demás» («the West and the Rest»)[2] y organiza el lenguaje cotidiano en jerarquías binarias que favorecen implícitamente a Europa: *nuestras* «naciones», *sus* «tribus»; *nuestras* «religiones», *sus* «supersticiones»; *nuestra* «cultura», *su* «folklore».[3] El discurso eurocéntrico traza una trayectoria histórica lineal que va desde Oriente Medio y Mesopotamia a la Grecia clásica (entendida como «pura», «occidental» y «democrática») y a la Roma imperial, para pasar luego a las capitales metropolitanas de Europa y Estados Unidos. En todos los casos, Europa, en solitario y sin ayuda, aparece como «motor» del progreso histórico: democracia, sociedad de clases, feudalismo, capitalismo, revolución industrial. El eurocentrismo se adueña de la producción cultural y material de los no europeos negando simultáneamente los avances de éstos y el expolio cometido: consolida así su identidad glorificando su propia antropofagia cultural.

El punto de vista multicultural critica la universalización de las normas eurocéntricas, la idea de que una sola raza pueda, en palabras de Aimé Cesaire, «detentar el monopolio de la belleza, la inteligencia y la fuerza». Huelga decir que la crítica del eurocentrismo no se dirige a los europeos en tanto individuos sino a la relación dominante e históricamente opresiva de Europa con sus «otros» externos e internos (judíos, irlandeses, gitanos, hugonotes, campesinos, mujeres). No sugiere, obviamente, que los no europeos sean en modo alguno «mejores» que los europeos, o que el Tercer Mundo y las culturas minoritarias sean inherentemente superiores. Que exista una «cara oculta» de la historia europea no anula el aspecto positivo de sus logros científicos, artísticos y políticos. Y, puesto que el eurocentrismo es un discurso históricamente situado y no una herencia genética, los europeos

2. La frase «the West and the Rest», que nosotros sepamos, se remonta a la obra de Chinweizu *The West and the Rest of Us: White Predators, Black Slaves and the African Elite* (Nueva York, Random House, 1975). También se utiliza en Stuart Hall y Bram Gieben (comp.), *Formations of Modernity* (Cambridge, Polity Press, 1992).

3. Muchas de estas ideas aparecen desarrolladas con mayor profundidad en Shohat y Stam (1994).

pueden ser antieurocéntricos, del mismo modo que los no europeos pueden ser eurocéntricos. Europa siempre ha producido sus propios críticos del imperio: De las Casas, Montaigne, Diderot, Melville.

En cierto sentido, el concepto de multiculturalismo es muy simple; alude a las múltiples culturas del mundo y a las relaciones históricas que mantienen entre sí, incluidas la subordinación y dominación. El *proyecto* multiculturalista (por contraposición al *hecho* multicultural) contempla la historia del mundo y la vida social contemporánea desde una perspectiva de igualdad radical entre los pueblos en cuanto a estatus, inteligencia y derechos. En su versión más banal, puede degenerar fácilmente en un pluralismo estatal o empresarial tipo «United Colors of Benetton» que el poder establecido emplea para promocionar unos «sabores del mes» de regusto étnico con fines comerciales o ideológicos, pero en sus variantes más radicales intenta descolonizar la representación, no sólo en cuanto a artefactos culturales se refiere sino también en términos de relaciones de poder entre comunidades.

La palabra «multiculturalismo» no posee esencia alguna; designa, sencillamente, un espacio de debate. No deben pasarnos por alto sus ambigüedades; aun así, puede conducirse hacia una crítica radical de las relaciones de poder, un grito de unión para un intercomunitarismo sustantivo y recíproco. El multiculturalismo radical o policéntrico reclama una profunda reestructuración y reconceptualización de las relaciones de poder entre las comunidades culturales. Entiende que las cuestiones de multiculturalismo, colonialismo y raza no deben tratarse por separado, sino «en relación». Las comunidades, las sociedades, las naciones e incluso los continentes enteros no existen de manera autónoma, sino en una red densamente tejida de relaciones. En este sentido, esta perspectiva relacional y dialógica es profundamente antisegregacionista. Aunque la segregación pueda imponerse temporalmente como pacto sociopolítico, nunca deberá ser absoluta, especialmente en el ámbito de la cultura.

Puede distinguirse entre un pluralismo liberal y comisionista, contaminado desde su nacimiento por sus orígenes históricos (las desigualdades sistemáticas de la conquista, la esclavitud y la explotación),[4] y un *multiculturalismo policéntrico* más radical. La noción de policentrismo globaliza el multiculturalismo. Su objetivo es reestructurar las relaciones entre comunidades dentro y fuera del Estado-nación, en función de los imperativos internos de las distintas comunidades.[5] En una óptica policéntrica, el mundo cuenta con múltiples escenarios culturales dinámicos, múltiples posiciones

4. Véase Y. N. Bly, *The Anti-Social Contract,* Atlanta, Clarity Press, 1989.

5. Samir Amin emplea términos similares para hablar de policentrismo económico en su obra *Delinking: Towards a Polycentric World* (Londres, Zed Books, 1985).

estratégicas. El policentrismo no pone el énfasis en los puntos de origen sino en los ámbitos de poder, energía y lucha. El prefijo «poli» no hace referencia a una lista finita de centros de poder, sino que introduce un principio sistemático de diferenciación, relación y vinculación. No puede privilegiarse epistemológicamente a ninguna comunidad aislada o parte específica del mundo, sea cual sea el poder económico o político que ostente.

El multiculturalismo policéntrico difiere del pluralismo liberal en los siguientes aspectos: primero, y a diferencia de un discurso pluralista-liberal de universales éticos —libertad, tolerancia, caridad—, el multiculturalismo policéntrico entiende que la historia cultural siempre está relacionada con el poder social. No habla de «sensibilidad», sino de otorgar poder a quienes carecen de él. El multiculturalismo policéntrico aboga por la transformación no sólo de las imágenes sino también de las relaciones de poder. Segundo, el multiculturalismo policéntrico no predica una pseudoigualdad de puntos de vista; sus simpatías se sitúan claramente del lado de los grupos menos representados y de los marginados. Tercero, mientras que el pluralismo sigue un apático esquema aditivo —«incluye» con benevolencia a otras voces dentro de una corriente mayoritaria preexistente—, el multiculturalismo policéntrico celebra el papel activo y generador de las denominadas comunidades minoritarias en el núcleo de una historia compartida y conflictiva. Cuarto, el multiculturalismo policéntrico rechaza un concepto unificado, fijo y esencialista de las identidades (o comunidades) entendidas como conjuntos consolidados de prácticas, significados y experiencias. Considera que las identidades son múltiples, inestables, históricamente determinadas, producto de identificaciones polimorfas y de un proceso continuo de diferenciación.[6] El multiculturalismo policéntrico supera las definiciones restrictivas propias de la política de la identidad, dando paso a una sólida filiación basada en deseos sociales compartidos e identificaciones comunes. Quinto, el multiculturalismo policéntrico es recíproco, dialógico; considera que todo acto de intercambio verbal o cultural tiene lugar no entre individuos o culturas esenciales, diferenciados y limitados sino entre individuos o comunidades permeables y cambiantes (véase Shohat y Stam, 1994).

Varias subcorrientes confluyen en el ancho río de lo que podríamos denominar «estudios multiculturales de los medios de comunicación»: el análisis de la representación de las «minorías»; la crítica a los medios de comunicación imperialistas y orientalistas; los trabajos sobre los discursos colonial y poscolonial; las teorías del «Tercer Mundo» y del «tercer cine»;

6. Para una perspectiva similar, véase Joan Scott, «Multiculturalism and the Politics of Identity», *October* 61 (verano 1992), y Stuart Hall, «Minimal Selves» en *Identity: The Real Me*, Londres, ICA, 1987.

los trabajos sobre los «medios de comunicación indígena»; los trabajos sobre cine «de minorías», cine «de la diáspora» y cine «del exilio»; los estudios sobre la condición blanca (*whiteness studies*); y los trabajos sobre pedagogía antirracista y multicultural en los medios de comunicación.

Lo más sorprendente en la relación que mantiene la teoría cinematográfica «oficial» con la raza y el multiculturalismo es el prolongado y manifiesto silencio teórico respecto al tema. Durante gran parte del siglo, la teoría del cine en Europa y Norteamérica parece haber vivido de la ilusión de ser totalmente ajena a toda raza. Muy pocas son las referencias al racismo en la teoría del cine de la época muda, por ejemplo, pese a que en esos momentos el imperialismo europeo y el racismo científico estaban viviendo su apogeo y existían miles de películas colonialistas como *King of the Cannibals* y *Le Musulman Rigolo* (1897). Cuando los teóricos europeos y norteamericanos del cine mudo hacen mención de la raza, suelen referirse a las nacionalidades europeas. Asimismo, los comentarios de los teóricos sobre películas como *El nacimiento de una nación* tendían a centrarse no en el racismo del filme sino en su estatus de «obra maestra». Eisenstein fue una excepción a la regla, puesto que en su texto «Dickens, Griffith y el cine de hoy» hablaba de la naturaleza «repelente» del «monumento en celuloide al Ku Klux Klan» elaborado por Griffith. También hemos mencionado el número de 1929 de *Close Up* dedicado al tratamiento del «*Negro*» en el cine. Pero casi todas las protestas procedían de la prensa de comunidades racializadas y de organizaciones como el NAACP. Retrospectivamente, es bastante inaudito que los críticos y los teóricos no adquiriesen conciencia de ello hasta 1996, cuando Michael Rogin (1996) señaló que «los cuatro momentos de transformación en la historia del cine americano [*Uncle Tom's Cabin* en 1903, *El nacimiento de una nación* en 1915, *El cantor de jazz* (The Jazz Singer) en 1927 y *Lo que el viento se llevó* (Gone With The Wind) en 1939] —donde se combina el éxito en taquilla con el reconocimiento crítico de la importancia histórica, innovaciones formales y cambios en el modo cinematográfico de producción representados por dichos filmes— girasen en torno al exceso de valor simbólico otorgado a los negros, al poder de conseguir que los afroamericanos representasen algo más además de sí mismos».

En las últimas décadas se han llevado a cabo importantes trabajos sobre los temas de la representación étnica / racial / cultural en el cine de Hollywood. Uno de los primeros textos clave (escrito primero en español pero luego traducido a numerosos idiomas) es *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo* (1975), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart. En él se denuncia el racismo imperialista patente en los dibujos animados de Disney:

> Disney visita... regiones lejanas del mismo modo que los personajes hacen con sus cuerpos; esto es, sin noción alguna de anteriores relaciones históricas censurables, casi como si acabasen de llegar al reparto de tierras y de riquezas... Al igual que Disney saquea todo el folklore, los cuentos de hadas y la literatura del siglo XIX y XX... hace lo propio con la geografía mundial. No se siente obligado a evitar la caricatura, y rebautiza a cada país como si fuese una lata en la despensa, un objeto infinitamente divertido, siempre susceptible de propiciar una broma. Disney empieza por un núcleo claramente identificable (una parte del nombre original o algo que suene parecido, una característica supuestamente típica) y luego le añade ciertas señales o terminaciones norteamericanas: Ateclano, Chiliburgeria, Brutopia, Volcanovia, Inca Blinca, Hondorica y Sana Banandor en Latinoamérica; Kachanooga, el Oasis de Nolssa, Kooko Coco y Foola Zoola en África; las provincias de Jumbostan, Backdore, Footsore y Howdoyustan en la India... un panorama descorazonador de la mayoría de la humanidad tal y como la ve una minoría que, casualmente, ostenta el monopolio en la creación de postales y viajes organizados. (Dorfman, 1983, pág. 24.)

Muchos de los trabajos tratan de las representaciones cinematográficas de las comunidades de color en Estados Unidos. Durante gran parte de la historia de Hollywood, fue prácticamente imposible que los afroamericanos o los nativos norteamericanos se representasen a sí mismos. El racismo estaba inscrito en la normativa oficial (por ejemplo cuando el Código Hayes prohibía las representaciones del mestizaje) y en prácticas no oficiales (la orden de Louis B. Mayer según la cual los negros sólo debían aparecer como limpiabotas o camareros). Críticos pertenecientes al pueblo nativo americano como Vine Deloria, Ralph y Natasha Friar (1972), Ward Churchill (1992), entre otros, discutieron la dicotomía que convertía a los indios en bestias sedientas de sangre o nobles salvajes. Otros estudiosos, entre los que destacan Daniel Leab, Thomas Cripps (1979), Donald Bogle (1989), James Snead (1992), Mark Reid, Clyde Taylor (1998), Ed Guerrero (1993), Jim Pines, Jacquie Jones, Bell Hooks (1992), Michelle Wallace y Pearl Bowser, han explorado los estereotipos antinegros. Bogle (1989) pasa revista a las representaciones de los negros en el cine de Hollywood, destacando en especial la desigual lucha entre los actores negros y los papeles estereotípicos que Hollywood ponía a su alcance. Según Bogle, la historia de la interpretación es, para los negros, una batalla en contra de los tipos y categorías en que se les confinaba, homóloga a la lucha cotidiana de los negros de carne y hueso en contra de las convenciones opresivas de un sistema discriminatorio. Como mucho, el actor negro conseguía debilitar los estereotipos individualizando al tipo o situándose hábilmente por encima de éste. El «autoritarismo exuberante» de McDaniel, el modo en que mira a Scarlett frente a frente, traducía, desde esta perspecti-

va, la hostilidad agresiva hacia un sistema racista. A lo largo de su obra, Bogle destaca la gran imaginación de los actores negros obligados a actuar a contracorriente de guiones y productoras, su capacidad de convertir papeles degradantes en interpretaciones resistentes al revelar una cualidad de voz o una personalidad única a la que el público respondía de inmediato: las «maneras suaves» de Bojangle, la «voz de hormigonera» de Rochester, la «jovialidad» de Louise Beaver o la altivez de Hattie McDaniel (*ibíd.*, pág. 36). La interpretación insinuaba, ya de por sí, posibilidades de liberación.

Además de los trabajos sobre los nativos americanos y los afroamericanos, se han llevado a cabo importantes estudios de los estereotipos de otros grupos «minorizados», como los latinos (véase Pettit, 1980; Woll, 1980; Fregoso, 1993). Woll (1980) destaca el sustrato de violencia masculina común a los estereotipos del hombre latino: el bandido, el miembro de una pandilla, el revolucionario, el torero. Las mujeres latinas, por su parte, se mueven en una salsa encendida y apasionada que evoca los títulos de las películas de Lupe Vélez: *Pimienta y más pimienta* (Hot Pepper, 1933), *Strictly Dinamite* (1934) y *Mexican Spitfire* (1940). Pettit (1980) rastrea el intertexto de este imaginario, que se remonta hasta la «ficción de conquista» anglófona de escritores como Ned Buntline y Zane Grey. Ya en la ficción de conquista, sostiene Pettit, el mejicano se define negativamente, a partir de «cualidades diametralmente opuestas a la del prototipo norteamericano». Los autores de la conquista norteamericana transfirieron a los mejicanos mestizos los prejuicios antes dirigidos a los nativos norteamericanos y los negros. La moralidad, en estas obras, va a juego con el color: cuanto más oscuro, peor es el personaje (*ibíd.*, pág. 24).

El análisis de estereotipos, la disección crítica de las repetidas constelaciones de rasgos negativos de los personajes, fue una contribución indispensable porque 1) reveló *patrones* opresivos de prejuicio en lo que a primera vista podrían parecer fenómenos azarosos e incipientes; 2) destacó la devastación psíquica infligida a los grupos afectados por las representaciones sistemáticamente negativas, tanto a través de la interiorización de los propios estereotipos como a través de los efectos negativos de su divulgación; 3) señaló la *funcionalidad* social de los estereotipos, demostrando que los estereotipos no son un error de percepción sino una forma de control social, encarnada en lo que Alice Walker denomina «prisiones de la imagen» (Alternative Museum, 1989). Asimismo, la reivindicación de una imagen positiva responde a una lógica profunda que únicamente serán incapaces de comprender los privilegiados de la representación. Dado que el cine dominante comercia con héroes y heroínas, las comunidades minoritarias tienen derecho a pedir su parte del pastel por una simple cuestión de igualdad en la representación.

Tras este fundamental trabajo de «estudios sobre la imagen», se plantearon objeciones respecto a sus limitaciones metodológicas y teóricas. Partiendo del psicoanálisis y del estructuralismo, Steve Neale (1979-1980) detectó una serie de problemas en el análisis de estereotipos: excesivo énfasis en los personajes, fe ingenua en la «realidad» e insuficiencias a la hora de denunciar el racismo como práctica social. Algunos de estos trabajos revisionistas aparecieron en *Screen*, empezando por un número especial de 1983 «Colonialism, Racism and Representation», con un ensayo introductorio de Robert Stam y Louise Spence, y artículos de Robert Cruszy, Rosie Thomas, entre otros. En 1985 llegó un número coordinado por Julianne Burton «Other Cinemas, Other Criticisms» y la tendencia culminó en el número irónicamente titulado «El último "Número especial" sobre la raza», coordinado por Isaac Julien y Kobena Mercer en 1988. Los analistas reclamaban un cambio de actitud, similar al de los estudios sobre «imagen de la mujer» en el análisis feminista, en favor de una mayor complejidad analítica en la línea de la semiótica, el psicoanálisis y la deconstrucción. Sin dejar de reconocer la importancia del análisis de estereotipos y distorsiones, estos críticos investigaron metodológicamente las premisas subyacentes a tales enfoques. Los análisis de estereotipos y distorsiones formulaban preguntas legítimas sobre plausibilidad social y fidelidad mimética, sobre estereotipos negativos e imágenes positivas; sin embargo, con frecuencia se mostraban exclusivamente deudores de una estética de la verosimilitud.[7] La obsesión por el realismo se traduce siempre en un vocabulario de «errores» y «distorsiones», como si la «verdad» de una comunidad fuese simple, transparente y fácilmente accesible, y las «mentiras» sobre esa comunidad sencillas de desenmascarar.

El análisis de estereotipos y distorsiones comporta una serie de riesgos desde un punto de vista teórico-metodológico.[8] La preocupación exclusiva por las imágenes, sean éstas positivas o negativas, pueden conducir a un *esencialismo* que tiene lugar cuando los críticos menos sutiles reducen una compleja variedad de representaciones a un conjunto limitado de fórmulas cosificadas. Tales simplificaciones reduccionistas corren el riesgo de recrear el racismo que se proponen combatir. Ese esencialismo acaba generando un cierto *ahistoricismo*; el análisis tiende a ser estático, sin dejar margen para las mutaciones, metamorfosis, cambios de valores, alteraciones en las funciones; pasa por alto la inestabilidad histórica del estereotipo e incluso del lenguaje. El análisis estereotípico, además, es encubiertamente *individualis-*

7. Steve Neale (1979-1980) señala que los estereotipos se juzgan simultáneamente respecto a una «realidad» empírica (fidelidad) y a un «ideal» ideológico (imagen positiva).
8. En Shohat y Stam (1994) estas ideas se desarrollan más ampliamente.

ta, ya que el punto de referencia es el personaje individual y no las categorías sociales más amplias (raza, clase, género, nación, orientación sexual). Se presta mayor atención a la moral individual que a las configuraciones de poder a gran escala. Al centrarse en el personaje individual, también obvia el modo en que pueden caricaturizarse o distorsionarse culturas enteras sin que ningún personaje individual sea estereotipado. La mímesis tergiversada de las numerosas películas de Hollywood que tratan del Tercer Mundo, con sus innumerables gazapos etnográficos, lingüísticos e incluso topográficos —brasileños bailando tangos con sombreros mejicanos, por ejemplo— responde menos a una cuestión de estereotipos *per se* que a una ignorancia tendenciosa propia del discurso colonialista.

Un enfoque moralista e individualista también ignora el carácter contradictorio de los estereotipos. La figura de los negros, en palabras de Toni Morrison, puede llegar a expresar polos opuestos: «Por una parte, expresan benevolencia, una tutela inofensiva y servil, un amor sin límites» y, por otra, «demencia, sexualidad ilícita, caos». Un enfoque moralista también deja de lado el tema de la relatividad moral, eludiendo la pregunta: «¿Positivo para quién?». Ignora el hecho de que los oprimidos no sólo pueden tener una visión *distinta* de la moralidad, sino que ésta puede ser incluso *opuesta*. Lo que para el grupo dominante es positivo, por ejemplo los actos de esos «indios» que espían para los blancos en los *westerns*, podría ser considerado como traición por el grupo dominado. El tabú en Hollywood no eran las imágenes positivas sino las imágenes de igualdad racial, las imágenes de ira y revuelta. Cuando se privilegian las imágenes positivas también se dejan a un lado las diferencias patentes, la heteroglosia social y moral, características de todo grupo social. Un cine de imágenes artificiosamente positivas deja entrever una falta de confianza en el grupo retratado, que normalmente tampoco se suele hacer ilusiones acerca de su propia perfección. No existe, por otra parte, una conexión automática entre el control sobre la representación y la producción de imágenes positivas. Muchas películas africanas como *Laafi* (1991) y *Finzan* (1990) no ofrecen imágenes positivas de la sociedad africana; presentan, en cambio, puntos de vista *africanos* sobre la sociedad africana (lo cual es mucho más importante). Las «imágenes positivas», en este sentido, pueden ser un signo de inseguridad. Al fin y al cabo, Hollywood nunca ha tenido problemas a la hora de proyectar en todo el mundo películas que mostraban a Estados Unidos como una tierra de gángsteres, violadores y asesinos.

Cuando se privilegia el análisis social de las representaciones, las tramas y los personajes, se suelen acabar obviando las dimensiones específicamente cinematográficas de las películas; en muchos casos, los análisis resultantes podrían serlo de novelas u obras de teatro. Un análisis riguroso

debe prestar atención a las «mediaciones»: estructura narrativa, convenciones de género, estilo cinematográfico. El discurso eurocéntrico del cine puede emanar no de los personajes o la trama sino de la iluminación, el encuadre, la puesta en escena, la música. El cine traduce las correlaciones de poder social mediante recursos como el emplazamiento de los personajes dentro del plano, el campo y el fuera de campo, los diálogos y los silencios. Para hablar de la «imagen» de un grupo social debemos formular preguntas precisas sobre las imágenes: ¿Cuánto espacio ocupan en el plano los representantes de los distintos grupos sociales? ¿Se les ve en primeros planos o sólo en planos largos de conjunto? ¿Con qué frecuencia aparecen en comparación con los personajes europeos o norteamericanos y cuánto duran sus apariciones? ¿Se les permite relacionarse entre sí, o requieren siempre la «mediación» de la mayoría? ¿Son personajes activos, movidos por sus propios deseos, o elementos decorativos? ¿Los *raccords* de mirada nos identifican con una mirada y no con otra? ¿Qué miradas son correspondidas y cuáles no? ¿De qué modo expresan las posiciones de los personajes la distancia social o las diferencias de estatus? ¿El lenguaje corporal, la postura y la expresión facial comunican jerarquías sociales, arrogancia, servilismo, resentimiento u orgullo? ¿Hay una segregación estética que ensalza a un grupo y denigra al otro? ¿Qué homologías configuran la representación artística y étnica / política?

Para la crítica de los estereotipos, es deseable que los personajes sean tridimensionales, «redondos», en el seno de una estética dramática realista. Dado que el cine se ha mostrado a lo largo de su historia proclive a los retratos unidimensionales, es totalmente comprensible que se esperen representaciones más complejas y «realistas», pero ello no debe excluir alternativas más experimentales y antiilusionistas. Las representaciones realistas positivas no son la única forma de combatir el racismo o de proponer una perspectiva liberadora. En una estética brechtiana, por ejemplo, los estereotipos (no raciales) pueden servir para generalizar el significado y desmitificar el poder establecido, en una situación en la que los personajes se presentan no como modelos de comportamiento sino como lugares de contradicción. La parodia entendida en sentido bajtiniano apuesta, igualmente, por imágenes decididamente negativas, que rozan lo grotesco, para transmitir una crítica profunda de las estructuras sociales. Las películas satíricas o paródicas pueden estar menos interesadas en construir imágenes positivas que en poner en jaque las expectativas estereotípicas existentes entre el público. Por otra parte, lo que podríamos denominar defensa genérica en contra de las acusaciones de racismo —«¡Sólo es una comedia!» «¡También satirizan a los blancos!» «¡Todos los personajes son caricaturas!»— resulta muy ambigua, puesto que todo depende de las modalidades y los objetos de la sátira,

de quién es el blanco de la broma. (Para más información sobre la crítica de las imágenes positivas, véase Friedman, 1982; Shohat y Stam, 1994; Diawara, 1993; Wiegman, 1995; Taylor, 1998.)

Si por una parte el cine es mímesis, representación, por otra también es un enunciado, un acto de interlocución contextualizada entre productores y receptores socialmente situados. No basta con decir que el arte es una construcción. Debemos preguntarnos: ¿Para quién se construye, y en conjunción con qué ideologías y discursos? En este sentido, el arte es una representación no tanto en un sentido mimético como político, como delegación de la voz.[9] Desde esta óptica, tiene más sentido decir que *Acorralado* (First Blood/ Rambo, 1983) no «distorsiona» la realidad, sino que representa «realmente» un discurso de derechas diseñado para exaltar y alimentar las fantasías masculinistas de omnipotencia características de un imperio en crisis. Una alternativa metodológica a la crítica de estereotipos y distorsiones de la mímesis sería no hablar de imágenes sino de voces y discursos. La expresión «estudios de la imagen» elude sintomáticamente la oralidad y el concepto de voz. Una discusión más matizada sobre la raza en el cine no incidiría tanto en la adecuación mimética individualizada respecto a la verdad sociológica o histórica como en la interacción de voces, discursos y perspectivas, incluyendo los que operan dentro de la propia imagen. La tarea del crítico sería llamar la atención respecto al juego de voces culturales, no sólo las que se escuchan en un «primer plano» auditivo sino también las que el propio texto distorsiona o sofoca. La cuestión no es el pluralismo sino la multivocalidad, un enfoque cuyo objetivo sea cultivar e incluso incrementar las diferencias culturales, aboliendo, de paso, las desigualdades de origen social.

En los años ochenta y noventa se ha intentado traspasar la frontera de los estudios sobre grupos aislados —nativos americanos, afroamericanos, latinos— en favor de un enfoque relacional y contrapuntístico (véase Freidman, 1991; Shohat y Stam, 1994). También se produjo durante este período el surgimiento de los estudios de la condición blanca (*whiteness studies*). Este movimiento responde a las demandas por parte de los estudiosos de color de un análisis del impacto del racismo no sólo en sus víctimas sino también en sus perpetradores. Los estudiosos de la condición blanca cuestionaron la normatividad discreta pero aplastante de lo blanco, el proceso mediante el cual se atribuyó una «raza» a los demás mientras que los blancos se situaban tácitamente como norma exenta de marcas. Aunque la condición de ser blanco (como la de ser negro) no fuese en un cierto plano más que una mera

9. Mercer y Julien (1988), en una línea similar, distinguen entre «representación como práctica de descripción» y «representación como práctica de delegación».

ficción cultural sin base científica, también constituía un hecho social de graves consecuencias en cuanto a distribución de riqueza, prestigio y oportunidades (Lipsitz, 1988, pág. vii). Tras los estudios históricos realizados por Theodor Allen y Noel Ignatiev sobre el modo en que las distintas «etnias» (los irlandeses, por ejemplo) se convirtieron en «blancos», los estudios sobre la condición blanca revelaron que los blancos no eran más que otra etnia, aunque en este caso la etnia gozase históricamente de unos privilegios desmesurados. Puede esperarse que este movimiento señale el fin del «sujeto blanco inocente», y el fin de la vieja estrategia de racializar unilateralmente al Tercer Mundo o a los «otros» minoritarios, dejando a los blancos como «exentos de raza».

Toni Morrison, Bell Hooks, Coco Fusco, George Lipsitz y Richard Dyer se cuentan entre los muchos estudiosos que han problematizado las nociones normativas de la condición blanca. Dyer (1997) se centra en la representación de los blancos en la cultura occidental. Dyer señala que el término «gente de color» como designación para los «no blancos» lleva implícita la idea de que los blancos no tienen color y son, por lo tanto, normativos: «Los otros tienen raza; nosotros somos gente, simplemente» (*ibíd.*, pág. 1). Hasta las tecnologías de iluminación y el modo específico de iluminación en el cine, señala Dyer, poseen implicaciones raciales, y la suposición de que el rostro «normal» es el rostro blanco discurre por la mayoría de manuales sobre dirección de fotografía en el cine.

Los *whiteness studies*, en sus mejores ejemplos, desnaturalizan la condición normativa exenta de marcas de los blancos, poniendo de relieve los privilegios de que han gozado desde siempre (por ejemplo, no ser objeto de estereotipos en los medios de comunicación). En sus versiones más radicales, reivindican una «traición de raza» en la tradición de John Brown, el abandono de los privilegios concedidos a los blancos. Al mismo tiempo, los estudios sobre la condición blanca corren el riesgo de devolver el protagonismo al narcisismo blanco, de regresar a los temas de siempre en lo que sería una versión racial de la vieja máxima del mundo del espectáculo: «Hablad mal de mí, pero seguid hablando de mí». Los estudios sobre la condición blanca también deben entenderse dentro de un contexto global en el que negro y blanco no son siempre las categorías operativas; también lo son la casta o la religión. Lo importante es mantener una idea de relación y de coimplicación social de las comunidades, poder ver lo negro de lo blanco y lo blanco de lo negro, sin caer en discursos fáciles sobre síntesis acomodaticias. Y quizá ya es hora, en un mundo globalizado, de pensar en términos de multiculturalismo *comparativo*, de estudios relacionales que no siempre pasen por un supuesto «centro». ¿Cuáles son las relaciones entre el cine indio y el egipcio, o entre el cine chino y el japonés? ¿Cómo se formu-

lan los temas de raza y casta en otros contextos nacionales? ¿A qué discursos se recurre? Los estudios de este tipo deberán recorrer un largo camino antes de llegar a desterritorializar una discusión que con demasiada frecuencia se ha centrado exclusivamente en lo norteamericano y la representación hollywoodiense.

Revisión del Tercer Cine

Durante un largo período de tiempo, las historias estándar del cine y la teoría eurocéntrica del cine ignoraron a los países del «Tercer Mundo» y las distintas variantes del «Tercer Cine» (que, en conjunto, suman la mayoría del cine mundial). El cine del Tercer Mundo recibía, en todo caso, un tratamiento condescendiente, como si no fuese más que la sombra subalterna del auténtico cine (el de Norteamérica y Europa). En los años ochenta y noventa, sin embargo, tuvo lugar un verdadero *boom* teórico e intelectual en el cine del Tercer Mundo, que se tradujo en una avalancha de textos publicados en inglés sobre el tema: el pionero *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (1982), de Teshome Gabriel, *Third World Filmmaking and the West* (1987), de Roy Armes, *African Cinema* (1992), de Manthia Diawara y *Black African Cinema* (1994), de Frank Ukadike; monografías sobre cine cubano, cine mejicano (Mora, 1988), cine argentino, cine brasileño (Xavier, 1998), cine israelí (Shohat, 1989) y cine indio; valiosas recopilaciones obra de Jim Pines y Paul Willemen (1989), John Dow-

ning (1987), Michael Chanan (1983), Julianne Burton (1985; 1990), Mbye Cham y Claire Andrade-Watkins (1988), Michael Martin (1993; 1997); asimismo, hay que apuntar a la contribución de publicaciones periódicas que incluyen textos sobre cine del Tercer Mundo (en especial, *Cineaste, Jump Cut, Film Quarterly, Framework, Screen, The Independent, Black Film Review, Quarterly Review of Film Studies, Cinemaya, East-West Film Journal, Cinemais, Imagems,* entre muchas otras).

Pero si el tercermundismo cinematográfico vive un período de florecimiento, el tercermundismo político está en crisis. La «euforia tercermundista» de los revolucionarios años sesenta hace tiempo que ha dado paso al desencanto provocado por la caída del comunismo, la frustración en torno a la esperada «revolución tricontinental», la conciencia de que los «condenados de la tierra» no son unánimemente revolucionarios (ni están necesariamente aliados entre sí) y el reconocimiento de que la geopolítica internacional y el sistema económico global han obligado incluso a los regímenes socialistas a hacer las paces con el capitalismo transnacional. (Uno de los artífices brasileños de la radical «teoría de la dependencia», Fernando Henrique Cardoso, es ahora el presidente neoliberal de Brasil.)

Este desencanto ha traído consigo el replanteamiento de las posibilidades políticas, culturales y estéticas. La retórica de la revolución empezó a ser recibida con cierto escepticismo. Como resultado de las presiones externas y del autocuestionamiento interno, el cine también se hizo eco de estas mutaciones, pasando del impulso anticolonial de las películas anteriores a una diversificación temática. Los cineastas que habían denunciado la hegemonía de Hollywood empezaron a buscar tratos con la Warner en HBO (Home Box Office). La crítica cultural y política adoptó una nueva configuración «postercermundista» al asumir como un hecho consumado la legitimidad fundamental del movimiento anticolonialista, explorando al mismo tiempo las fisuras sociales e ideológicas de las naciones del Tercer Mundo.[1] En términos de industria cinematográfica, los cineastas-teóricos adquirieron mayor conciencia de la necesidad de teorizar los medios de comunicación sin maniqueísmos y de crear un cine que no sólo engendrase conciencia política e innovación estética sino también el tipo de placer espectatorial que posibilita el florecimiento de una industria cinematográfica viable.

Este mismo período también vivió una crisis terminológica en torno al término «Tercer Mundo», que pasó a considerarse una reliquia poco prácti-

1. Para más información acerca del «postercermundismo», véase Shohat y Stam (1994) y Ella Shohat, «Post-Third Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema», en Jacquie Alexander y Chandra Mohanty (comp.), *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures,* Londres, Routledge, 1996.

ca de una época de mayor militancia. Desde una perspectiva marxista, Aijaz Ahmad sostiene que la teoría del Tercer Mundo es una «interpelación ideológica abierta» que encubre la opresión de clases presente en los tres mundos, limitando el socialismo a un «Segundo Mundo» que ya no existe (véase Ahmad, 1987; Burton, 1985). Ahmad señala que Jameson definía el Primer Mundo, capitalista, y el Segundo, socialista, de forma activa, en términos de sus sistemas de producción; en cambio, el Tercer Mundo queda definido pasivamente, por las «experiencias» que ha tenido, por haber «sufrido» y haber estado «sometido» al colonialismo. La teoría de los tres mundos no sólo uniformiza heterogeneidades, enmascara contradicciones y suprime diferencias: también oculta las semejanzas. En cuanto a los medios de comunicación, el concepto de Tercer Mundo, tal y como señala Geoffrey Reeves, homogeneiza «historias nacionales claramente distintas, experiencias varias del colonialismo europeo así como los distintos grados de adopción de la producción capitalista y las relaciones de intercambio, los niveles y la diversidad de industrialización y desarrollo económico... y las diferencias étnicas, raciales, lingüísticas, religiosas y de clase» (Reeves, 1993, pág. 10). El término crea una alianza artificiosa —y en muchos casos puramente teórica— entre industrias de elevada productividad (India, México), industrias intermitentemente productivas (Brasil) y países con una muy baja producción de películas (Zimbabwe, Madagascar, Costa Rica).

El tercermundismo podría incluso llegar a suponer un obstáculo para las posibilidades del cine del Tercer Mundo en todo el planeta. Tal y como apunta Anthony Guneratne, las generalizaciones críticas formuladas acerca del «cine del Tercer Mundo» serían impensables para el «cine del Primer Mundo». Estas generalizaciones se inscriben, además, en una situación de condescendiente falta de reciprocidad que repercute negativamente en el cine del Tercer Mundo: «Ignorando al público de las sociedades del "Tercer Mundo", [los estudiosos que trabajan en países desarrollados] tienden a proyectar sus propias agendas políticas como requisito moral de las películas del "Tercer Mundo", sin pedirle nunca nada parecido al cine del Primer Mundo».[2] De este modo, se supone que los cineastas del Tercer Mundo (y de las «minorías») deben ser la voz de los oprimidos; nadie le pide algo así a Tarantino o Scorsese. El concepto de cine del Tercer Mundo ha desembocado, pues, en una especie de presión didáctica ejercida sobre las películas de Asia, África y Latinoamérica para que cumplan los requisitos del tercer cine. Esta especie de exotismo miserabilista entiende que las películas del Tercer Mundo sobre la clase media en Irán, por ejemplo, «en realidad» no

2. De la propuesta de un libro de Anthony Guneratne titulado *Rethinking Third World Cinema* (el autor me la facilitó personalmente).

son del Tercer Mundo. La ideología del cine tercermundista también corre el riesgo de instaurar una fórmula para un cine correcto, ignorando, sin embargo, las condiciones, necesidades y tradiciones concretas de los distintos países.

El concepto de Tercer Mundo ignora, asimismo, la presencia de un «Cuarto Mundo» en todos los mundos restantes, que incluye a esos pueblos que solemos llamar «indígenas», «tribales» o «primeras naciones»; supervivientes, en suma, de los habitantes originales de territorios que posteriormente fueron objeto de ocupación o acotación en un proceso de conquista o asentamiento extranjero. Según ciertos cálculos, hasta 3.000 naciones nativas, unos 250 millones de personas, residen en el interior de los 2.000 Estados que ejercen su soberanía sobre ellas.

Los pueblos del Cuarto Mundo suelen protagonizar «películas etnográficas», que en los últimos años han intentado despojarse de todo vestigio de actitud colonial. En las películas etnográficas del pasado, la voz en *off* de los locutores, «científica» y segura de sí misma, ofrecía la «verdad» sobre unos pueblos sin capacidad de réplica (incitando, en ocasiones, a los «nativos» a realizar prácticas abandonadas mucho tiempo atrás); ahora, en cambio, los cineastas etnográficos teorizan sobre su propia actividad cuestionándose su autoridad, a la búsqueda de una «creación cinematográfica compartida», una «creación participativa», una «antropología dialógica», una «distancia reflexiva» y una «creación interactiva», en un saludable ejercicio de escepticismo artístico respecto a la hipotética capacidad que uno tiene de hablar «en nombre» de otro.[3] Esta nueva modestia por parte de los cineastas refleja el impacto de la teoría anticolonialista y antiorientalista, mientras cineastas y teóricos se liberan del elitismo encubierto del modelo pedagógico o etnográfico en favor de una aquiescencia respecto a lo relativo, lo plural y lo contingente. (La antropología, como señala una popular *boutade* del inglés, se ha convertido en *Anthro-Apology*[4].) El ideal sería que ya no se tratase de cómo representa uno al otro, sino de cómo colabora el uno con el otro. El objetivo, raramente alcanzado, es garantizar la participación efectiva del «otro» en todas las fases de producción, incluyendo la producción *teórica*.

Los pueblos indígenas han emprendido, entretanto, la tarea de representarse a sí mismos, con poca o ninguna mediación. Actualmente, tenemos el primer largometraje independiente de ficción escrito, producido, dirigido e interpretado por indios norteamericanos: *Smoke Signals* (1998). Adaptado

3. Véase, por ejemplo, David McDougall, «Beyond Observational Cinema», en Paul Hockings (comp.), *Principles of Visual Anthropology*, La Haya, 1975.

4. Recuérdese que en inglés, «Apology» no remite a la idea de «apología» sino de «disculpa», «arrepentimiento». *Anthro-Apology*, pues, como «disculpa». *[N. del T.]*

de una obra de Sherman Alexie (spokane) titulada *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*, y dirigido por Chris Eyre (cheyene), su historia iniciática de dos jóvenes *Coeur d'Alene* ironiza con frecuencia sobre los medios de comunicación. («Si hay algo más patético que contemplar a los indios en la televisión», dice uno de los dos protagonistas, «es *contemplar* a los indios que contemplan a los indios en la televisión.») En Nueva Zelanda, *Guerreros de Antaño* (Once Were Warriors, 1994), de Lee Tamahori, fue el primer largometraje maorí que obtuvo un éxito internacional. La novedad más destacable de los últimos tiempos ha sido el surgimiento de los «medios de comunicación indígena» (*indigenous media*), esto es, el uso de la tecnología audiovisual (cámaras de vídeo, magnetoscopios) con fines culturales y políticos por parte de los pueblos indígenas. La frase «medios de comunicación indígena», como señala Faye Ginsburg, es un oxímoron al evocar la autorreflexión de los grupos aborígenes junto a las vastas estructuras institucionales de la TV y el cine.[5] Desde esta óptica, los productores son también los receptores, junto con las comunidades más próximas y, ocasionalmente, instituciones culturales o festivales de otros lugares como los festivales de cine nativo americano celebrados en Nueva York y San Francisco. (Los tres grupos más activos de producción de *indigenous media* son los nativos del norte de América (inuit, yup'ik), los indios de la cuenca del Amazonas (nambiquara, kayapo) y los aborígenes australianos (warlpiri, pitjanjajari). En sus mejores ejemplos, los medios de comunicación indígena se convierten en un vehículo de poder para comunidades que luchan contra el desplazamiento geográfico, el deterioro ecológico y económico y la aniquilación cultural.[6]

La cuestión de los medios de comunicación indígena suscita una serie de complejos aspectos teóricos. Los directores indígenas de cine y vídeo se enfrentan a lo que Ginsburg llama un «dilema fáustico»: por una parte, emplean nuevas tecnologías para afirmar su cultura, por la otra propagan una tecnología que podría, en última instancia, propiciar su desintegración. Los principales analistas de los medios de comunicación indígena, como Ginsburg y Terence Turner, no consideran que tales trabajos estén encerrados en un mundo tradicional: más bien «ejercen un papel mediador transfronterizo que va más allá de las rupturas del tiempo y de la historia», potenciando el

5. Faye Ginsburg, «Aboriginal Media and the Australian Imaginary», *Public Culture*, vol. 5, nº 3 (primavera 1993).

6. Los medios de comunicación indígena han permanecido inaccesibles durante años para el público del Primer Mundo, salvo en festivales ocasionales (por ejemplo, los festivales de cine y vídeo nativos americanos que se celebran regularmente en San Francisco y en la ciudad de Nueva York, o el festival de cine latinoamericano de pueblos indígenas celebrado en Ciudad de México y en Río de Janeiro.

proceso de construcción de la identidad al establecer «sólidas relaciones con la tierra, el mito y el ritual».[7] En ocasiones el trabajo va más allá de la mera afirmación de una identidad existente para convertirse en «un medio de invención cultural que refracta y combina elementos de las sociedades dominante y minoritaria».[8] Como señala Faye Ginsburg, no nos encontramos ante una simple adaptación de la cultura visual occidental, sino ante «una nueva forma de autoproducción colectiva» (Ginsburg, en Miller y Stam, 1999). Con todo, no debemos ver en los medios de comunicación indígena la panacea mágica para los problemas de los pueblos indígenas o para las aporías de la antropología. Trabajos de este tipo pueden provocar la división en facciones de las comunidades indígenas, y los medios internacionales podrían acabar asumiendo el control, en lo que sería un ejemplo de fácil ironía posmoderna.[9]

Pese a la imbricación del «Primer», «Tercer» y «Cuarto» mundos en la era de la globalización, la distribución internacional del poder continúa otorgando a los países del Primer Mundo (ahora, «el Norte») el papel de transmisores culturales, reduciendo a la mayoría de países del Tercer Mundo (ahora, «el Sur») al estatus de receptores. Consecuencia de esta situación es que minorías del Primer Mundo como los afroamericanos tienen el poder de proyectar sus producciones culturales en todo el globo. (Las películas *beur* realizadas por los norteafricanos en Francia, por ejemplo, revelan una profunda influencia de la cultura *hiphop* negra.) El cine hereda en parte las estructuras establecidas por la infraestructura de comunicaciones del imperio, las redes de telégrafos, las líneas telefónicas y los dispositivos de información que literalmente mantenían sujetos a los territorios coloniales respecto a la metrópoli, posibilitando que los países imperialistas monitorizasen las comunicaciones globales y manipulasen la imagen de los acontecimientos mundiales. El mundo en general está inundado de películas, series televisivas, música popular e informativos de Estados Unidos; por su parte, el Primer Mundo recibe muy poco de la vasta producción cultural del Tercer Mundo, y lo que recibe suele estar mediatizado por las grandes empresas

7. Faye Ginsburg, «Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?», *Cultural Anthropology,* vol. 6, nº 1 (1991), pág. 94.

8. *Ibíd.*

9. Para una visión crítica del proyecto kayapo, véase Rachel Moore, «Marketing Alterity», *Visual Anthropology Review*, vol. 8, nº 2 (otoño de 1992); y James C. Faris, «Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics», en Peter Ian Crawford y David Turton (comp.), *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, 1992). Para la réplica de Turner a Faris, véase «Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video», Forman Lecture, RAI Festival of Film and Video en Manchester, 1992, de próxima publicación en *Anthropology Today*.

transnacionales. Estos procesos no siempre son negativos, por supuesto. Las mismas multinacionales que divulgan inanes éxitos de taquilla y *sitcoms* producidas en cadena también divulgan música de la diáspora africana como el *reggae* y el *rap* por todo el mundo. El problema no radica en el intercambio, sino en la desigualdad que preside dicho intercambio.

Al mismo tiempo, las tesis sobre el «imperialismo de los medios de comunicación» requieren, como sostiene, entre otros, Tomlinson (1991), replantearse drásticamente sus instrumentos en la era de la globalización. Al dar por sentada la omnipotencia occidental, las tesis sobre el imperialismo de los medios de comunicación reproducen esa misma perspectiva eurocéntrica objeto de sus críticas. En primer lugar, como señala Tomlinson, resulta simplista imaginar a un Primer Mundo activo que se limita a inocular sus productos a unas víctimas del Tercer Mundo confiadas y pasivas. Segundo, la cultura de masas global no sustituye a la cultura local sino que coexiste con ella, facilitando una lingua franca cultural con acento «local». Tercero, se producen poderosas corrientes contrarias a las establecidas cuando ciertos países del Tercer Mundo (México, Brasil, India, Egipto) pasan a dominar sus mercados, convirtiéndose incluso en exportadores culturales. El cine indio se exporta a todo el sur de Asia y buena parte de África. La versión india del *Mahabharata* para televisión alcanzó un 90 por ciento de audiencia en los hogares indios durante los tres años de su emisión, y la productora Rede Globo de Brasil exporta sus telenovelas a más de 100 países de todo el mundo. Cuarto, estas cuestiones son específicas de cada medio; una nación puede mostrarse muy resistente respecto a un medio pero estar dominada por otro. La música popular y la televisión de Brasil, por ejemplo, dominan el mercado doméstico; sólo en el cine el imperialismo mediático es la norma.

Finalmente, debemos distinguir entre propiedad y control de los medios —una cuestión de economía política— y la cuestión, específicamente cultural, de las consecuencias de esta dominación para los pueblos que la padecen. El modelo de la aguja hipodérmica es tan inadecuado para el Tercer Mundo como para el primero: en todas partes los espectadores se implican activamente en los textos, y las comunidades específicas incorporan las influencias extranjeras transformándolas por el camino. Para Appadurai, la situación cultural global es ahora más interactiva; Estados Unidos ha dejado de ser quien mueve los hilos de un sistema mundial de imágenes para convertirse en una modalidad más dentro de una compleja construcción transnacional de «paisajes imaginarios». En esta nueva coyuntura, sostiene el autor, la invención de una tradición, etnia y otras marcas de identidad «pierde fiabilidad, puesto que la búsqueda de certidumbres se ve periódicamente frustrada por la fluidez de la comunicación transnacional». Appadurai postula cinco dimensiones o paisajes en estos flujos culturales globales: 1) *ethnos*-

capes (el paisaje de las personas que constituyen el mundo cambiante en el que vivimos); 2) *technoscapes* (la configuración global de las tecnologías moviéndose a gran velocidad a través de fronteras antes infranqueables); 3) *financescapes* (la red global de especulación de divisas y transferencias de capital); 4) *mediascapes* (la distribución de las capacidades de producir y difundir información, así como el vasto y complejo repertorio de imágenes y narraciones generados por dichas capacidades; y 5) *ideoscapes* (ideologías de estados y movimientos contraideológicos, a cuyo alrededor organizan los Estados-nación sus culturas políticas).[10] Hoy día, el principal problema es la tensión entre homogeneización y heterogeneización cultural, donde las tendencias hegemónicas, bien documentadas por analistas marxistas como Mattelart y Schiller, se «indigenizan» simultáneamente en una economía cultural global compleja y disyuntiva. Al mismo tiempo, la metáfora de «flujos» planteada por Appadurai corre el riesgo de naturalizar las fuerzas de estratificación; se siguen detectando patrones de dominación que canalizan los flujos mundiales, aunque el mundo sea ahora multipolar. Esa hegemonía que unifica al mundo mediante redes globales de circulación de mercancías e información también las distribuye con arreglo a estructuras jerárquicas de poder, aunque ahora esas hegemonías sean menos palpables y estén más dispersas.

Otra expresión habitual en esta discusión es la «alegoría nacional». Para Fredric Jameson, todos los textos del Tercer Mundo son «necesariamente alegóricos», por cuanto incluso los que están revestidos de una dinámica aparentemente privada o libidinal «proyectan una dimensión política en forma de alegoría nacional: la historia del destino personal del individuo es siempre una alegoría de la problemática situación de la cultura y la sociedad del Tercer Mundo».[11] Resulta difícil suscribir por completo la visión de Jameson, hasta cierto punto precipitada y totalizadora, de *todos* los textos del Tercer Mundo. La alegoría, además, tiene pareja validez en las producciones culturales de todo el mundo. En su ensayo «Allegory and Nation», Ismail Xavier vincula la alegoría a momentos históricos de «choque cultural, esclavismo, represión y violencia», señalando películas tan distintas como *El nacimiento de una nación* (Birth of a Nation, 1916), de Griffith, *Octubre* (Oktiabr, 1927) de Eisenstein, *Metrópolis* (Metropolis, 1927), de Fritz Lang, *Napoleón* (Napoléon, 1928) de Gance, *La Marsellesa* (La Marsellaise, 1936), de Renoir y *Danton* (Danton, 1982), de Wajda como ejemplos de dimensión alegórica-nacional (Xavier, en Miller y Stam, 1999). Pese a estas

10. Appadurai (1990).

11. Jameson (1986). Una excelente crítica del ensayo de Jameson es la de Ahmad (1987).

objeciones, el concepto de alegoría nacional, concebido aquí en sentido amplio como todo enunciado oblicuo o sinecdótico susceptible de completarse o descifrarse hermenéuticamente, constituye una categoría fructífera a la hora de tratar las películas del Tercer Mundo. Con todo, no puede decirse que la alegoría sea un fenómeno nuevo en el cine del Tercer Mundo. En la India de los años treinta y cuarenta, la estrella «Nadia la intrépida» rescataba a los pueblos de la opresión de los tiranos extranjeros, de modo que en su tiempo tales acciones se leyeron como alegorías antibritánicas.[12] Pero en el cine del Tercer Mundo de las últimas décadas pueden detectarse como mínimo tres corrientes alegóricas. En primer lugar, tenemos las alegorías nacionalistas teleológicas y de influencia marxista de una primera época (*Dios y el diablo en la tierra del sol* [Deus e o diabo na terra do sol, 1964]), analizadas por Xavier, donde la historia se manifiesta como el progresivo despliegue de un diseño histórico inmanente. En segundo lugar, tenemos las alegorías modernas autodeconstructivas propias de un período posterior (*Red Light Bandit*, por ejemplo), que ya no se interesan exclusivamente en el significado «figural» del progreso histórico sino en el carácter fragmentario del propio discurso: la alegoría se despliega aquí como ejemplo privilegiado de conciencia lingüística en un contexto de pérdida de objetivos históricos a gran escala.

Una tercera variante de la alegoría, indistintamente teleológica o moderna, se encuentra en ciertas películas (como *Os inconfidentes* [1972], de Andrade) en las que la alegoría actúa como camuflaje protector contra los regímenes censores: aquí, el cine emplea el pasado para hablar del presente, o trata un microcosmos de poder (por ejemplo, las novatadas de las asociaciones estudiantiles en *Batch '81* [1982], de Mike de Leon) para evocar una estructura macrocósmica (las Filipinas bajo el régimen de Marcos). La tendencia alegórica, recurso de todo arte, se incrementa en el caso de los cineastas intelectuales marcados por el discurso nacionalista, que se sienten obligados a hablar en nombre de toda la nación y sobre los temas que acucian a ésta. Esta tendencia se incrementa aún más en los regímenes represivos.

En sus inicios, la teoría del cine tercermundista con frecuencia se basaba en el nacionalismo, asumiendo que el término «nación» no planteaba mayores dificultades. En tanto productos de industrias nacionales que emplean lenguas nacionales, describen situaciones nacionales y reciclan intertextos nacionales (literaturas, folklores), todas las películas son nacionales, del mismo modo que *todas* las películas (ya sean sobre mitología hindú, melodramas mejicanos o epopeyas tercermundistas) proyectan imaginarios na-

12. Lo indican Behroze Gandhy y Rosie Thomas en su ensayo «Three Indian Film Stars», en Gledhill (1991).

cionales. Los cineastas del Primer Mundo parecen flotar «por encima» de mezquinos intereses nacionalistas, pero ello es sólo porque cuentan con la proyección de un poder nacional que facilita la creación y divulgación de sus películas. Los cineastas del Tercer Mundo, por su parte, no cuentan con un sustrato de poder nacional. En realidad, su impotencia relativa genera una lucha constante por crear una fugaz «autenticidad» que debe reconstruirse a cada generación.

Los cineastas tercermundistas se veían a sí mismos como parte de un proyecto nacional, pero su contradictorio concepto de lo nacional estaba discursivamente sobredeterminado. El axioma de las primeras discusiones sobre nacionalismo en el Tercer Mundo era la expulsión de lo extranjero para recuperar lo nacional, como si la nación fuese una especie de «corazón de la alcachofa» que aparecería después de pelar las hojas externas, o como si, por decirlo con otra metáfora, la nación fuese la forma ideal escondida en el bloque de piedra aún por tallar. Schwarz (1987) denomina a esta perspectiva «nacional por sustracción», esto es, la suposición de que la mera eliminación de toda influencia extranjera permitirá automáticamente el surgimiento de la cultura nacional en su esplendor nativo. Esta noción no está exenta de problemas. Primero, el *topos* de una nación unitaria suele encubrir y camuflar la existencia de naciones indígenas en su interior. Algunos Estados-nación deberían llamarse «Estados multi-nación» (Kymlycha). Segundo, la exaltación de lo nacional no ofrece criterios para distinguir exactamente qué es lo que merece la pena retener de la tradición nacional. No parece demasiado progresista defender sentimentalmente a las instituciones sociales patriarcales por el mero hecho de que sean «nuestras». Tercero, todos los países, incluidos los del Tercer Mundo, son heterogéneos, a la vez urbanos y rurales, masculinos y femeninos, religiosos y seculares, nativos e inmigrantes, etcétera. La nación unitaria sofoca la polifonía de voces sociales y étnicas dentro de las culturas heteroglotas. Las feministas del Tercer Mundo advirtieron que el sujeto de la revolución nacionalista del Tercer Mundo era un sujeto soterradamente masculino. Cuarto, la verdadera naturaleza de la «esencia» nacional a recuperar es esquiva y quimérica. Algunos la sitúan en el pasado precolonial, en las zonas rurales del interior del país (los pueblos africanos, por ejemplo), en un estadio anterior de desarrollo (preindustrial) o en una etnia no europea (por ejemplo, los estratos indígenas o africanos en los Estados-nación de las Américas). Pero suele pasar que hasta los símbolos nacionales más apreciados llevan la huella indeleble de lo extranjero. Quinto, los estudiosos han señalado el modo en que la identidad nacional se ve mediada, textualizada, construida, «imaginada»; igualmente, las tradiciones ensalzadas por el nacionalismo son «inventadas». La nación es como una película: una «imagen proyectada» de carácter parcialmente

fantasmático. Toda definición de un nacionalismo cinematográfico debe, por consiguiente, considerar que la nacionalidad es en parte discursiva e intertextual, debe tener en cuenta las clases y los géneros, debe abrir espacio para las diferencias raciales y la heterogeneidad cultural, y debe ser dinámica, entendiendo que «la nación» es una construcción imaginaria y diferencial en continua evolución y no una esencia original.

Las fuerzas centrífugas de globalización y el alcance global de los medios de comunicación prácticamente obligan al teórico de los medios contemporáneos a dejar atrás el restrictivo esquema del Estado-nación. El cine, por ejemplo, es ahora —posiblemente, lo ha sido siempre— un medio totalmente globalizado. En cuanto a recursos humanos, sólo hay que pensar en el papel de los emigrantes alemanes en Hollywood, de los italianos en el Vera Cruz brasileño o de los chinos en el cine indonesio. La globalización también ha sido estética. En la India, «Bollywood» toma prestadas tramas de Hollywood y les añade sabor propio, mientras que las comedias brasileñas parodian los grandes éxitos de taquilla norteamericanos; *Tiburón* se convierte en *Bacalhau* («bacalao»). Además, Hollywood ya ha sido interiorizado como lingua franca internacional en el seno de casi todas las cinematografías, aunque sea como eterna tentación u «otro» demonizado. Pero Hollywood no es el único en ejercer influencia internacional. En los años cuarenta, el neorrealismo fue una fuente de inspiración en la India (Ray), Egipto (Chahine) y en toda Latinoamérica (dos Santos, Birri). La Nouvelle Vague francesa y el *cinéma verité* dejaron su impronta en los países del África francófona. Las influencias tampoco son unidireccionales. Herzog, Coppola y Scorsese expresan su admiración por el Cinema Novo de Brasil; Quentin Tarantino acusa el impacto de las películas de acción de Hong Kong. Cineastas que antes sólo trabajaban en el Tercer Mundo ya no se ven limitados a trabajar exclusivamente allí. Directores mejicanos como Alfonso Arau y Guillermo del Toro, por ejemplo, trabajan en Estados Unidos, mientras que el chileno Raúl Ruiz se asentó en Francia pero trabaja en todas partes.

Mientras no se les considere entidades preconstituidas y «esenciales», sino proyectos que deben forjarse colectivamente y que un día deberán «disolverse», tanto el «Cine del Tercer Mundo» como el «tercer cine» aún poseen vigencia táctica y polémica para una práctica cultural politizada. También resulta útil distinguir entre el Tercer Mundo como espacio geopolítico y el término «tercermundista» referido al discurso y a la orientación ideológica (véase Shohat y Stam, 1994).

Si la expresión «cine del Tercer Mundo» no deja de ser un anacronismo, como mínimo tiene la virtud de recordarnos que lo que antes denominábamos Tercer Mundo, en sentido amplio, dista de ser un apéndice marginal del

cine del Primer Mundo: en realidad, produce *la mayoría* de largometrajes realizados en el mundo. El cine del Tercer Mundo comprende las grandes industrias tradicionales del cine en países como la India, Egipto, México, Brasil, Argentina y China, así como las industrias posteriores a la independencia o la revolución en países como Cuba, Argelia, Senegal, Indonesia, entre otros. El cine del Tercer Mundo y el cine poscolonial no son, por consiguiente, los parientes pobres de Hollywood; son parte integrante del cine mundial, un hecho que la teoría cinematográfica debe tomar plenamente en consideración.

Cine y discurso poscolonial

La antes denominada teoría del Tercer Mundo se ha visto absorbida en gran medida por el campo del discurso poscolonial. La teoría del discurso poscolonial abarca un terreno interdisciplinario (historia, economía, literatura, cine) que explora los archivos coloniales y la identidad poscolonial, vehiculado en muchos casos en obras fuertemente teóricas influidas por el postestructuralismo de Lacan, Foucault y Derrida. Gauri Viswanathan define los estudios poscoloniales como el «estudio de la interacción cultural entre los poderes colonizadores y las sociedades colonizadas por éstos, y los rastros que esta interacción ha dejado en la literatura, las artes y las ciencias humanas de ambas sociedades» (Bahri y Vasudeva, 1996, págs. 137-138).

La teoría poscolonial es una compleja amalgama donde confluyen varias corrientes contradictorias: estudios del nacionalismo (por ejemplo, *Imagined Communities,* de Benedict Anderson), la literatura de la «alegoría del Tercer Mundo» (Xavier, Jameson, Ahmad), los trabajos del «Subaltern Studies Group» (Guha, Chatterjee) y la obra de los poscoloniales *per se* (Edward

Said, Homi Bhabha y Gayatri Spivak). La teoría poscolonial partió de la teoría anticolonial anterior (Cesaire, Fanon, Memmi, Cabral, Dorfman y Mattelart) y de la teoría de la dependencia (Gunder-Frank, Amin, Wallerstein). Aunque Fanon nunca habló de discurso orientalista *per se*, por ejemplo, sus críticas del imaginario colonialista de los años cincuenta y principios de los sesenta ofrecían ejemplos prolépticos de crítica antiorientalista. Empleando términos que podrían describir un sinnúmero de películas colonialistas, Fanon denuncia en *Los condenados de la tierra* la existencia de un binarismo colonial mediante el cual «el colonizador hace la historia; su vida es un hito, una Odisea» mientras frente a él, «unas criaturas aletargadas, devoradas por la fiebre, sumidas en costumbres ancestrales, constituyen un telón de fondo casi inorgánico para el dinamismo innovador del mercantilismo colonial».

La teoría poscolonial combinó las ideas de Fanon con el postestructuralismo derridiano. En el ámbito académico, el texto fundacional de la teoría poscolonial fue *Orientalism* (1978), de Edward Said, donde el autor emplea conceptos foucaultianos como el discurso y el nexo poder-discurso para examinar el modo en que el poder y el discurso imperial occidental recrearon un «Oriente» estereotípico. Las representaciones de Occidente y Oriente son para Said mutuamente constitutivas: están encerradas en unas asimétricas relaciones de poder. La producción ideológica de «racionalidad» europea iba de la mano de la producción de una «irracionalidad» oriental. (Analistas posteriores criticaron a Said por homogeneizar tanto a Oriente como a Occidente, y por ignorar las distintas formas de resistencia a la dominación occidental, una crítica «contestada» por Said en su siguiente obra, *Culture and Imperialism*.)

Foucault, en parte a través de Said, ejerció una influencia sustancial en la teoría poscolonial. Foucault sustituyó el concepto de ideología por el de «discurso», que consideraba más complejo y penetrante, y menos ligado a nociones marxistas de clase y producción. El discurso es algo más que un conjunto de sentencias: para Foucault, es una entidad material socialmente eficaz y está siempre imbricado con el poder. Para Foucault, el poder es como Dios: está en todas partes y en ninguna. El poder no emana hacia el exterior a partir de un centro jerárquico, sino que «está en todas partes; no porque lo abarque todo sino porque viene de todas partes». Stuart Hall ha criticado la vaguedad de la concepción focaultiana del poder, afirmando que Foucault reivindica el contenido político de sus tesis mediante su insistencia en el poder, pero en realidad no elabora *política* alguna al eludir la cuestión de las «relaciones de fuerza» (Hall, en Morley y Kuan-Hsing, 1996, pág. 136). Otros críticos han señalado el omnipresente eurocentrismo de la obra de Foucault, no sólo en cuanto a su centro de interés —la modernidad europea— sino también en su incapacidad de distinguir las relaciones entre la

modernidad vivida en Europa y la modernidad en el mundo colonizado. La «individuación del sujeto que tuvo lugar en Europa, por ejemplo, le fue negada a los colonizados». En las colonias, los europeos ejercían un brutal poder coercitivo muy distinto al ejercicio de poder eufemísticamente «productivo» típico de la metrópolis (véase Loomba, 1998, pág. 52).

Homi Bhabha también ha ejercido una notable influencia en los estudios poscoloniales, y algunos de sus términos clave («ambivalencia», «hibridismo», «tercer espacio de negociación») circulan ampliamente por los estudios poscoloniales. En una serie de ensayos, Bhabha tomó elementos de las teorías semióticas del lenguaje y de las teorías lacanianas de la subjetividad para poner de manifiesto la naturaleza ambigua e híbrida del intercambio colonial. Lo que a primera vista parece servilismo («mimetismo») colonial, examinado de cerca se descubre como subrepticia forma de resistencia. (El «mimetismo» del propio estilo de Bhabha respecto a Derrida y Lacan, desde esta perspectiva, podría entenderse como una subrepticia forma de subversión, si bien innecesaria en la era poscolonial.) Recurriendo a un vocabulario de «deslizamientos» y «fluidez», Bhabha desequilibró eficazmente la teoría al centrarse en la incapacidad del colonialismo de producir identidades fijas. Los críticos, sin embargo, no tardaron en indicar que Bhabha, en su apego por los deslizamientos y descentramientos del «comportamiento subrepticio», había despolitizado en ciertos aspectos el ideario anticolonial de Cesaire y Fanon, para quienes el maniqueísmo colonialista no estaba decretado por naturaleza sino por la estructura binaria del poder colonial. Las astucias subversivas, en este sentido, pueden entenderse como un triste premio de consolación para los oprimidos, como si se dijese: «Es verdad que habéis perdido vuestra tierra, vuestra religión y que os torturan, pero sed optimistas: ¡sois híbridos!». También se apuntó que, tiempo atrás, la modernidad literaria en Latinoamérica y el Caribe ya había dotado al «hibridismo» de connotaciones positivas.

La popularización en los años ochenta del término «poscolonial» para designar las obras que tratan cuestiones surgidas de las relaciones coloniales y sus secuelas coincidió claramente con el eclipse del antiguo paradigma del «Tercer Mundo». El prefijo «post» sugiere, como señala Ella Shohat, una etapa posterior a la desaparición del colonialismo, y por consiguiente adopta una espaciotemporalidad ambigua. «Poscolonial» tiende a asociarse a los países del Tercer Mundo que adquirieron independencia tras la Segunda Guerra Mundial, aunque también se refiere a la presencia de la diáspora del Tercer Mundo en las metrópolis del Primer Mundo. El término «poscolonial» no deja claro a qué perspectiva se refiere. (Ex)colonizador y (ex) colonizado comparten, si bien de modo asimétrico, la experiencia colonial: entonces, ¿el prefijo «post» indica la perspectiva del excolonizado (el arge-

lino, por ejemplo), del excolonizador (el francés, en este caso), del excolono asentado (*pied noir*) o del híbrido desplazado a la metrópolis (el argelino en Francia)? Como la mayoría del mundo vive ahora «después» del nacionalismo, el «post» neutraliza las significativas diferencias existentes entre Francia y Argelia, Gran Bretaña e Irak, Estados Unidos y Brasil. Al proclamar el fin del colonialismo, además, el término «poscolonial» corre el riesgo de ocultar las huellas deformantes de la resaca colonial en el presente, deslegitimando al mismo tiempo la investigación del pasado precolonial (véase Shohat, 1992).

Si el discurso nacionalista de los años sesenta trazó fronteras claras entre el Primer Mundo y el Tercero, entre opresor y oprimido, el discurso poscolonial sustituye dichos dualismos por un matizado espectro de diferencias sutiles, en un nuevo régimen global donde el Primer Mundo y el Tercer Mundo están mutuamente imbricados. Las nociones de identidad ontológicamente referenciales se transforman en un juego coyuntural de identificaciones. La pureza da paso a la contaminación. Los paradigmas rígidos se desmoronan y de sus ruinas surgen metonimias cambiantes. Las rígidas actitudes militantes dan paso a una orgía de posicionalidades. Límites antes sólidos son ahora porosos; una iconografía de fronteras y alambradas se ve sustituida por imágenes de fluidez e interpenetración. La retórica de la integridad inmaculada da paso a gramáticas del mestizaje y metáforas de la mezcla. Las metáforas coloniales irreconciliablemente duales dan paso a identidades y subjetividades complejas formadas por múltiples capas, que dan como resultado la proliferación de términos relacionados con distintas formas de mezcla cultural: mezcla religiosa (sincretismo), biológica (hibridismo), lingüística (criollización) y genética humana (mestizaje).

Black Skin, White Masks (1996), el documental postercermundista sobre Frantz Fanon realizado por Isaac Julien, se erige en sofisticado portavoz teórico de estas mutaciones discursivas. Si bien acepta el impulso anticolonialista básico del discurso tercermundista, el filme también enjuicia los límites y las tensiones en el seno del discurso, especialmente en cuanto a las diferencias infranacionales relativas a la raza, el género, la sexualidad e incluso la religión.

Aunque la teoría poscolonial absorbe y desarrolla las tesis del postestructuralismo, en ciertos aspectos se mantiene en una actitud opuesta a la posmodernidad, constituyéndose hasta cierto punto en el reverso de ésta. Si la posmodernidad es eurocéntrica, narcisista y alardea de su novedad, el poscolonialismo sostiene que los modelos occidentales no pueden generalizarse, que Oriente está en Occidente y viceversa, que «estamos aquí porque estábais ahí». El énfasis en la «mezcla» propio de los textos poscoloniales llama la atención sobre la existencia de identidades múltiples, pre-

sentes ya bajo el colonialismo pero que ahora adquieren mayor complejidad por los desplazamientos geográficos característicos de la era de la postindependencia, y presupone un marco teórico, influido por el postestructuralismo antiesencialista, que se niega a tutelar las identidades en función de criterios puristas. Pero aunque reacciona en contra de las fobias colonialistas y del fetiche de la pureza racial, la teoría contemporánea del hibridismo también se contrapone a los perfiles excesivamente rígidos de la identidad trazados por el discurso tercermundista. La celebración del hibridismo (mediante la inversión de valores de unos términos que antes poseían connotaciones negativas) expresa, en la era de la globalización, el nuevo momento histórico de desplazamientos posteriores a la independencia, generador de identidades duales e incluso múltiples (franco-argelino, indo-canadiense, palestino-libanés-británico, indo-ugandés-americano, egipcio-libanés-brasileño).

Con frecuencia los desplazamientos son acumulativos. Algunas películas poscoloniales recientes —*Sammy y Rosie se lo montan* (Sammy and Rosie Get Laid, 1989), de Stephen Frears, *Bhaji on the Beach* (1994), de Gurinder Chada, *La radio pirata* (Young Soul Rebels, 1991)— atestiguan el tenso hibridismo poscolonial de los antiguos colonizados que ahora crecen en lo que había sido su «madre patria». En el barrio multicultural de *Sammy y Rosie se lo montan*, los habitantes «reproducen», por así decirlo, las zonas antes colonizadas del globo. Muchos filmes «híbridos poscoloniales» se centran en las diásporas en el Primer Mundo: la diáspora india en Canadá (*Masala*, 1991) y Estados Unidos (*Mississippi Masala* [Mississipi Masala, 1991]); la diáspora iraní en Nueva York (*The Mission* [1985], *The Suitors* [1988]); los guineanos en Gran Bretaña (*Testament*, 1988); los turcos en Alemania (*Abschied vom falschen Paradies*, 1988); los norteafricanos en Francia (*El té del harem de Arquímedes* [Le The au Harem d' Archimede, 1985]); los chinos en Estados Unidos (*Full Moon over New York*, 1990). Estas películas también reflejan una situación real donde los «inmigrantes» mexicanos y pakistaníes en Estados Unidos, por ejemplo, mantienen estrechos vínculos con sus comunidades de origen gracias a vuelos baratos y tecnologías como los magnetoscopios de vídeo (para ver películas de su tierra), el e-mail, la televisión por satélite, los faxes y, por supuesto, las cadenas locales de televisión por cable con programación en español o urdu. El viejo concepto de asimilación ha dado paso al mantenimiento activo de múltiples lealtades, identidades y filiaciones.

La teoría poscolonial maneja con gran eficacia las contradicciones y sincretismos de índole cultural que genera la circulación global de pueblos y mercancías culturales en un mundo interconectado de comunicaciones masivas, cuyo resultado es una suerte de sincretismo mercantilizado o multi-

mediatizado. Las metáforas culinarias típicas del discurso poscolonial suelen simbolizar el gusto por este tipo de *mélange*. Significativamente, los cineastas indios hablan de la mezcla de *masalas* —literalmente, «especias» en hindi, pero también evocación metafórica de «algo nuevo a partir de ingredientes viejos»— como clave de su receta para hacer películas (véase Thomas, 1985). Efectivamente, la palabra *masala* forma parte de los títulos de dos filmes de la diáspora india, uno de ellos indo-canadiense (*Masala* [1991]) y el otro indo-americano (*Mississippi Masala* [Mississippi Masala, 1991]). En el primero, el dios Krishna, caracterizado como un obeso hedonista, se aparece a una nostálgica abuela india gracias a un magnetoscopio interactivo. El estilo de la película parodia el multiculturalismo oficial del Canadá, sirviendo al mismo tiempo una especie de *masala* donde el lenguaje de la «mitología» hindú se entremezcla con el lenguaje de la MTV y de los medios de comunicación.

La crítica poscolonial también toca temas de género. Elaborada por hombres en su mayoría, la teoría tercermundista no se interesaba en general por la crítica feminista del discurso nacionalista. Las contradicciones en cuanto a géneros estaban subordinadas a la lucha anticolonial: se entendía que las mujeres debían «esperar su turno». El discurso poscolonial de los años ochenta y noventa, en cambio, no incide tanto en el rechazo de la nación como en el cuestionamiento de sus represiones y límites. Por consiguiente, las feministas de color reclaman una «interseccionalidad» (Kimberly Crenshaw) de los ejes de análisis. Algunas películas influidas por la teoría, como *Measures of Distance* (1988), de Mona Hatoum, *Nice Coloured Girls* (1987), de Tracey Moffatt, *Bhaji on the Beach* (1994), de Gurinder Chada y *Black Skin, White Masks* (1987), de Isaac Julien, sugieren que un discurso puramente nacionalista no puede captar las múltiples identidades disonantes del poscolonialismo o la diáspora. La teoría «postercermundista» de los años ochenta y noventa manifiesta un cierto escepticismo respecto a los metadiscursos de liberación, pero no por ello abandona la idea de que vale la pena luchar por la emancipación. En lugar de soslayar las contradicciones, sin embargo, emplaza la duda y la crisis en el corazón de la teoría.

La teoría poscolonial ha sido criticada por 1) obviar las clases sociales (no debe sorprendernos, dado el origen y el estatus de élite de muchos de los teóricos de la tendencia); 2) su psicologismo (la tendencia a reducir las luchas políticas a gran escala, convirtiéndolas en tensiones intrapsíquicas); 3) la omisión de cuestiones de economía política en un momento en que el neoliberalismo económico es la fuerza motriz de los cambios culturales globalizados que la teoría poscolonial registra; 4) su ahistoricidad (la tendencia a hablar en abstracto, sin especificar períodos históricos o emplazamientos geográficos); 5) su negación del pasado precolonial de las sociedades no

europeas; 6) su ambigua relación con los estudios étnicos en el terreno académico, donde la teoría poscolonial se tiene por un modo de pensamiento sofisticado (y benigno) mientras que los estudios étnicos se consideran agresivos y militantes (véase Shohat, 1999); y 7) su ambigua relación con los pueblos indígenas. El pensamiento poscolonial pone el énfasis en la desterritorialización y en el carácter artificial y calculado del nacionalismo y las fronteras nacionales, así como en la obsolescencia del discurso anticolonialista; por su parte, los pueblos indígenas del Cuarto Mundo defienden un discurso de reivindicación territorial, de vinculación simbiótica con la naturaleza y de resistencia activa frente a las incursiones coloniales.

Poética y política de la posmodernidad

El fenómeno que denominamos posmodernidad culmina, en cierto modo, el declive del radicalismo de los años sesenta en el Primer y el Tercer Mundo, que en la década de los ochenta y noventa fue dando paso a un retorno a la «normalidad» económica y al conformismo respecto a los valores capitalistas de mercado. La idea de que el marxismo era el único horizonte teórico legítimo pronto fue sustituida por una serie de espectaculares virajes en las actitudes políticas y sorprendentes cambios de chaqueta ideológica. En Francia, como señaló un crítico, «los miembros del ala izquierda han cambiado de rumbo como peces en el mar» (véase Guillebauden, en Ory y Sirinelli, 1986, pág. 231). *Cahiers du cinéma*, tras una época de intrincados análisis marxistas (como el de *El joven Lincoln*, por ejemplo), volvió en gran medida a la política de los autores anterior a 1968. Las denuncias de un aparato opresivo y de la alienación hollywoodiense dieron paso en los años ochenta a la celebración extrañamente melancólica oficiada por Baudrillard de una posmodernidad cuyo mejor ejemplo fue la hasta entonces denostada

cultura de masas norteamericana. Los teóricos de *Tel Quel*, que en los años setenta aclamaban a la vanguardia europea en plena algarabía moderna (y seudomaoísta), pasaron a la muy posmoderna celebración del liberalismo a la americana. (Deleuze y Guattari se cuentan entre los pocos intelectuales franceses que no negaron el legado de mayo del 68.) Una actitud común a muchas de estas corrientes fue un impulso antisistémico, una predilección por lo plural, lo múltiple, una revaluación de todo lo que había sido suprimido por la sistematicidad anterior, todo lo que se había dejado a un lado o relegado a los márgenes. Todo lo que sugiriese maestría artística o metanarrativa se vio como sospechoso, potencialmente totalizador e incluso totalitario.

La globalización y el declive de las esperanzas utópicas revolucionarias de las últimas décadas han conducido a un replanteamiento de las posibilidades políticas y culturales, a una reducción del horizonte de esperanzas políticas. Desde los años ochenta, se hace presente una distancia autorreflexiva e irónica respecto a la retórica revolucionaria y nacionalista. La derecha proclama el «fin de la historia» y el acceso universal al capitalismo y la democracia, que, desde su punto de vista, son compañeros inevitables. En la izquierda, mientras tanto, el lenguaje de la revolución se ha visto eclipsado por un dialecto de la resistencia, indicativo de una crisis en los discursos totalizadores y de un cambio de perspectiva en los proyectos de emancipación. Sustantivos como «revolución» y «liberación» se transmutan en una oposición en gran medida adjetiva: «contrahegemónico», «subversivo», «confrontacional». En lugar de una macronarrativa de la revolución, nos encontramos ahora ante una multiplicidad descentrada de luchas «micropolíticas» localizadas. Sin desaparecer totalmente del mapa, la clase y la nación pierden su posición privilegiada, al verse complementadas y cuestionadas por resistencias contrahegemónicas basadas en categorías tales como la raza, el género y la sexualidad. El objetivo implícito ya no es la revolución socialista: ahora es, cada vez más, la consecución de un capitalismo de rostro humano.

La teoría contemporánea del cine debe afrontar necesariamente los fenómenos que engloba ese término resbaladizo y polisémico de «posmodernidad», vocablo que sugiere la ubicuidad global de la cultura de mercado, la llegada de una nueva era del capitalismo cuyos campos de batalla son la cultura y la información. El término «posmodernidad» tiene, ya de por sí, una larga prehistoria en los estudios de la pintura (John Watkins Chapman habló, en 1870, de pintura posmoderna), los estudios literarios (Irving Howe habló, en 1959, de ficción posmoderna) y la arquitectura (Charles Jencks). La posmodernidad fue anticipada (sin emplear el término) en *La sociedad del espectáculo* (1967), de Guy Debord, donde el situacionista francés sos-

tenía que todo lo que hasta entonces se vivía directamente se había transformado, en el mundo contemporáneo, en una representación. Al alejar el punto de mira de la economía política *per se* y situarlo en la economía del signo y la espectacularización de la vida cotidiana, Debord se anticipó claramente a las tesis postuladas años más tarde por Jean Baudrillard.

En ciertos aspectos, la posmodernidad no es un hecho sino un discurso, una coordenada conceptual que actualmente se ha visto forzada hasta casi alcanzar su punto de ruptura. Como señala Dick Hebdige (1988), la posmodernidad ha demostrado una capacidad proteica de cambiar de significado según los distintos contextos nacionales y disciplinarios en que se emplee: puede designar un enjambre de fenómenos heterogéneos, que van desde los detalles en la decoración arquitectónica a los cambios generalizados en la sensibilidad social o histórica. Hebdige distingue tres «negaciones fundacionales» dentro de la posmodernidad: 1) la negación de la totalización, esto es, un antagonismo frente a los discursos que abordan temas trascendentales, que definen la esencia de la naturaleza humana o prescriben objetivos colectivos de la humanidad; 2) la negación de la teleología (tanto en la forma de propósitos personales como de destino histórico); y 3) la negación de la utopía, esto es, el escepticismo respecto a lo que Lyotard denomina las grandes narrativas (*grands récits*) de Occidente, la fe en el progreso, la ciencia o la lucha de clases. (Una *boutade* resume esta actitud: «Dios ha muerto, Marx también y yo mismo no me encuentro muy bien».) A la vacía secuencialidad del prefijo «pos» le corresponde una preferencia por términos que empiecen con los prefijos *de* o *des* —*des*centramiento, *des*plazamiento— y que sugieren la desmistificación de los paradigmas anteriores. La posmodernidad tiene preferencia por los vocablos que connotan apertura, multiplicidad, pluralidad, heterodoxia, contingencia e hibridismo.

En la paradójica formulación de Jameson, la posmodernidad es «una teoría unificada de la diferenciación», que se debate entre el impulso de unificar sus campos mediante afirmaciones totalizadoras y el impulso contrario de hacer proliferar las diferencias (Jameson, 1998, pág. 37). En general, la posmodernidad pone de manifiesto el carácter fragmentario y heterogéneo de la identidad socialmente constituida en el mundo contemporáneo, donde la subjetividad se hace «nómada» (Deleuze) y «esquizofrénica» (Jameson). Otros motivos recurrentes en los textos posmodernos (compartidos en ciertos casos con el postestructuralismo) son 1) la desreferencialización de lo real, mediante la cual se pone entre paréntesis el referente lingüístico (Saussure), se sustituye la historia psicoanalítica real del paciente por una historia imaginaria (Lacan), donde «no existe el "fuera-de-texto"» (Derrida) y donde no existe historia alguna sin «textualización previa» (Jameson) o «entramado» (*emplotment*) retórico (Hayden White); 2) la desustancialización del

sujeto: la transmutación del ego estable anterior en una construcción fracturada y discursiva modelada por los medios de comunicación y los discursos sociales; 3) la desmaterialización de la economía: el paso de la producción de objetos (metalurgia) a la producción de signos e información (semiurgia); 4) el fin de la distinción entre arte elevado y arte vulgar (Huyssens) evidenciado en la convivencia entre una modernidad elevada y «la conquista surrealista de la sensibilidad pop» (Sontag), como por ejemplo los anuncios de perfumes de tonos dalinianos; 5) la atrofia del sentido histórico (la «ausencia de profundidad» y el «declive del interés» postulados por Jameson); y 6) la divergencia en lugar del consenso, en una eterna negociación de las diferencias entre comunidades distintas.

Nuestra comprensión de la posmodernidad y de su relación con la teoría del cine dependen en gran medida de la acepción elegida para abordarla: esto es, si la entendemos como 1) *una coordenada discursiva/conceptual*; 2) *un corpus de textos* (tanto los que teorizan la posmodernidad —Jameson, Lyotard, etc.— como los que nacen bajo el influjo de la teoría, como *Blade Runner* [Blade Runner, 1982], por ejemplo); 3) *un estilo o estética* (caracterizados por el tono alusivo y autoconsciente, la inestabilidad narrativa, el reciclaje nostálgico y el pastiche); 4) *una época* (en términos generales, la era de la información postindustrial y transnacional); 5) *una sensibilidad predominante* (la subjetividad nómada, la amnesia histórica); o 6) *un cambio en los paradigmas*: el fin de las metanarrativas ilustradas del Progreso y la Revolución. (Algunos teóricos, como Fredric Jameson, adoptan una perspectiva multidimensional que aborda la posmodernidad *simultáneamente* como estilo, discurso y época.) Los sentimientos *políticos* que nos puedan provocar estas definiciones dependen en parte de quién consideremos que es blanco de la broma posmoderna: ¿la élite moderna que mira por encima del hombro a la cultura popular? ¿Los pesimistas culturales de la Escuela de Francfort? ¿Los vanguardistas nostálgicos? ¿Los activistas políticos?

El término «posmodernidad» se ha venido empleando en contextos políticos virtualmente opuestos. Este fenómeno remodela la «crítica de las ideologías» de manera acorde a los nuevos tiempos, permitiendo la desmistificación crítica de los textos de los medios de comunicación. Hay quien piensa que la posmodernidad decreta la muerte de las alternativas utópicas, aunque emplee un lenguaje utópico para describir «el capitalismo ya existente». Para otros, la posmodernidad es el fin de la era de Acuario, un síntoma de la fatiga de la vieja izquierda, una señal de la obsolescencia de la política de izquierda, neurótica y puritana. Como ahora todos participan del sistema, el sistema ha dejado de ser visible como tal. Hal Foster (1983) distingue tendencias políticas contradictorias dentro del discurso posmoderno, en concreto entre una posmodernidad neoconservadora, una posmodernidad

antimoderna y una posmodernidad crítica, y finalmente aboga por una «cultura de la resistencia» posmoderna como «práctica contraria no sólo a la cultura oficial de la modernidad sino también a la «falsa narratividad« de la posmodernidad reaccionaria» (*ibíd.*, pág. xii).

Un texto fundacional (y en muchos sentidos problemático) de la teoría de la posmodernidad fue *La condición posmoderna*, de François Lyotard (publicado en francés en 1979 y en inglés en 1984). El punto de partida del libro de Lyotard era la epistemología de las ciencias naturales en el ámbito académico, tema sobre el cual Lyotard confesaba tener escasos conocimientos. El libro tuvo una desproporcionada influencia a causa de su título y del oportunismo de su fecha de publicación. Para Lyotard, la posmodernidad representaba una crisis del conocimiento y la legitimación que desembocaría en un escepticismo condicionado por lo histórico respecto a los *grands récits*, o, lo que es lo mismo, las metanarrativas ilustradas sobre progreso científico y liberación política. Recuperando la idea de la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz postulada por Adorno, Lyotard cuestionaba si podía existir un pensamiento que pudiese «encajar Auschwitz en un proceso general hacia la emancipación universal» (Lyotard, 1984, pág. 6).

Aunque muchos posmodernos como Baudrillard y Lyotard eran ex-radicales que habían dejado atrás su pasado, Fredric Jameson teorizó la posmodernidad partiendo de un esquema decididamente neomarxista. Como indica el título de su ensayo, «Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism», la posmodernidad es para Jameson un concepto de periodización. Basándose en la descripción de las tres fases del capitalismo según Ernest Mandel (de mercado, de monopolio y transnacional), y tomando algunos términos de los formalistas rusos, Jameson planteó la posmodernidad como «dominante cultural» del capitalismo tardío. Para Jameson, adoptar una actitud respecto a la posmodernidad significa posicionarse de manera específica respecto al capitalismo transnacional. Aunque muchos críticos posmodernos se centran en la estética, Jameson revela las conexiones inextricables entre economía y estética en una era en la que los espectros de un capital que circula libremente se enfrentan entre sí, «en una vasta e incorpórea fantasmagoría» donde las transferencias electrónicas de capital suponen la abolición del espacio y el tiempo y el capital alcanza su desmaterialización total en un ciberespacio globalizado (Jameson, 1998, págs. 142, 154).

En la era posmoderna, la fusión de lo económico con lo cultural desemboca en la «estetización de la vida cotidiana» (*ibíd.*, pág. 73). El arte posmoderno tiende a ser reflexivo, irónico. Podríamos hablar, en este sentido, de la reflexividad posmoderna de la televisión comercial, que con frecuencia se muestra reflexiva y autorreferencial, pero cuya reflexividad sólo llega

a ser, en el mejor de los casos, políticamente ambigua. Películas como *Pulp Fiction* (Pulp Fiction, 1994) o programas de televisión como *The David Letterman Show* y *Beavis and Butthead* son tenazmente reflexivos, pero casi siempre con una actitud decididamente irónica que contempla aburrida y con fastidio toda posibilidad de ubicación política. Los medios de comunicación de masas parecen haber canibalizado, por lo tanto, la teoría reflexiva para sus propios fines «culinarios». Muchos de los procedimientos de distanciación que en las películas de Godard eran signos reflexivos ahora tipifican innumerables programas de televisión: la designación del dispositivo (cámaras, monitores, interruptores), la «ruptura» del flujo narrativo (a través de la publicidad); la yuxtaposición de géneros y discursos heterogéneos; la mezcla de ficción y documental. Y sin embargo, la televisión, más que provocar efectos de alienación, lo que suele hacer es alienar. La autorreferencialidad de la publicidad televisiva que se deconstruye a sí misma o parodia otros anuncios sólo sirve para indicar al espectador que no debe tomarse en serio el anuncio, y este relajamiento en el estado de expectación provoca que el espectador sea más permeable al mensaje comercial. Efectivamente, los anunciantes tienen tanta fe en esta autoparodia lucrativa que la cadena ABC se dedicó a denunciar su propia programación como perjudicial para el espectador: «Sólo le pedimos 8 horas al día», dice un cartel, y el siguiente: «No se preocupe, tiene usted billones de neuronas».

La expresión estética más típica de la posmodernidad no es la parodia sino el *pastiche*, un ejercicio de mimetismo inofensivo y neutral, sin pretensiones satíricas ni propuestas alternativas, ni, desde luego, mística alguna de «originalidad» tras la orquestación irónica de estilos ya desaparecidos: de ahí el papel fundamental de la intertextualidad y lo que Jameson denomina «canibalización azarosa de todos los estilos del pasado». Programas de televisión como *The Daily Show*, donde todas las noticias del día —el hambre en Sudán, las masacres de Bosnia, Bill Clinton y Monica Lewinsky— se convierten en trampolín para elaborar un humor cómplice, demuestran contundentemente las afirmaciones de Jameson. Aquí, la ironía no sólo es inocua: es también autotélica, una autocomplaciente respuesta («bah, todo es lo mismo») a la historia.

La posmodernidad como coordenada estilístico-discursiva ha enriquecido la teoría y el análisis del cine al llamar la atención respecto a un viraje estilístico hacia un cine con conciencia de medio, un cine de múltiples estilos y reciclaje irónico. La mayoría de trabajos sobre posmodernidad en el cine postulan la existencia de una estética posmoderna ejemplificada en filmes tan influyentes como *Terciopelo azul* (Blue Velvet, 1982), *Blade Runner* (1987) y *Pulp Fiction*. Jameson detecta en el nuevo cine negro como *Fuego en el cuerpo* una «nostalgia por el presente». Películas como *American*

Graffiti (American Graffiti, 1973) para los norteamericanos, *Indochina* (Indochine, 1991) para los franceses, y las películas de «nostalgia Raj» como *Oriente y Occidente* (Heat and Dust, 1982), *Pasaje a la India* (A Passage to India, 1984) para los ingleses expresan un melancólico sentido de pérdida respecto a lo que se supone eran tiempos más grandes y mejores. Para este cine posmoderno estilísticamente híbrido, tanto las formas modernas y vanguardistas de análisis —con el cine como instigador de avances epistemológicos— como las formas de análisis desarrolladas para el cine clásico han dejado de «funcionar». En su lugar, la intensidad libidinal compensa el debilitamiento del *tempo* narrativo: las tramas anteriores se ven sustituidas por una «incesante sucesión de pretextos narrativos que sólo sirven a las experiencias estrictamente momentáneas del espectador» (Jameson, 1998, pág. 129).

Las estrategias de alusión son uno de los núcleos de la cultura popular posmoderna. En palabras de Gilbert Adair, «el posmoderno siempre llama dos veces». Así pues, los anuncios de Diet Coke presentan a actores de Hollywood fallecidos años atrás, actualizando y comercializando los experimentos de Kulechov sobre el montaje. El vídeo musical de *Material Girl*, de Madonna, codifica *Los caballeros las prefieren rubias* (Gentlemen Prefer Blondes, 1953), aunque quizá no todos los seguidores contemporáneos de Madonna sean conscientes de ello. Lo que Noël Carroll denomina «cine de alusión», por su parte, opera con espectadores que se supone tienen conocimientos de historia del cine. Se trata de combinar referencias a las fuentes más heterogéneas en un juego lúdico con el espectador, cuyo narcisismo se ve alimentado no a través de una identificación secundaria con los personajes a la vieja usanza sino mediante el despliegue del capital cultural, un despliegue posibilitado por el reconocimiento de las referencias. Por ello, los filmes posmodernos rinden homenaje ya desde sus títulos a esta estrategia de reciclaje (*Pulp Fiction, True Romance*[1]). Nos hallamos ante un cine de combinación, un cine replicante, donde el fin de la originalidad acompaña al declive de las utopías. En una era de *remakes*, secuelas y reciclajes, nos sumergimos en el reino de lo que ya se ha dicho, ya se ha leído y ya se ha visto; yo he estado allí, yo ya hice eso.

La obra de Jean Baudrillard prolonga y revisa la semiótica y la teoría marxista, al tiempo que incorpora las provocaciones de los situacionistas y las teorías antropológicas de Marcel Mauss y Georges Bataille. Baudrillard sostiene que el mundo contemporáneo de la mercantilización de los medios de comunicación comporta una nueva economía del signo, y el consiguiente cambio de actitud respecto a la representación. (Baudrillard [1975] ya se había enfrentado a la lógica productivista del marxismo, con su tendencia a

1. Estrenada en España con el título *Amor a quemarropa*. *[N. del T.]*

valorar a la economía *per se* ignorando a su vez las economías más sutiles del signo.) Para Baudrillard, la nueva era se caracteriza por la semiurgia, esto es, el proceso mediante el cual la producción de objetos como motor de la vida social ha dado paso a la producción y proliferación de signos en los medios de comunicación. Baudrillard (1983) postuló la existencia de cuatro etapas por las que había pasado la representación antes de convertirse en simulación absoluta: una primera etapa en la que el signo «refleja» una realidad básica; una segunda etapa en la que el signo «enmascara» o «distorsiona» la realidad; una tercera etapa en la que el signo enmascara la *ausencia* de realidad; y una cuarta etapa en la que el signo se convierte en mero simulacro, pura simulación sin relación alguna con la realidad. La hiperrealidad provoca que el signo se haga más real que la realidad misma. La desaparición del referente e incluso del significado no deja tras de sí sino un interminable desfile de significantes vacíos. Los Ángeles se convierte en una mala imitación de Disneyworld, que se nos presenta como si fuese imaginario para convencernos de que el resto es real. La foto es más bonita que el niño. John Hinkley recapitula la fantasía de rescate de Travis Bickle en *Taxi Driver*; entretanto, Reagan confunde su vida real con su vida en la pantalla. Las masas, en la era de la muerte de lo social, se convierten en una fuerza implosiva en nombre de la cual ya no se puede hablar, una fuerza a la que no se puede dar expresión o representar.

Los críticos de Baudrillard, como Douglas Kellner y Christopher Norris, le acusan de un falso radicalismo que no corre ningún riesgo, de un nihilismo displicente y de un «fetichismo del signo». Para Kellner, Baudrillard es un «idealista semiológico» que abstrae los signos de sus bases materiales, mientras que Norris (1990) afirma que el proyecto de Baudrillard desemboca en «un platonismo invertido», un discurso que promueve sistemáticamente lo que para Platón eran términos negativos (retórica, apariencia) por encima de sus contrapartidas positivas. El hecho de que vivamos la mayoría del tiempo en un mundo irreal de manipulación de los medios de comunicación y política hiperrealista (evidenciado en la Guerra del Golfo y en la parodia de ésta en la película *Tormenta de humo* [Wag the Dog, 1997]), no significa que no existan alternativas. Uno no puede pasar tan fácilmente de describir las condiciones contemporáneas a rechazar de plano toda pretensión de verdad y acción política. Lo único que ha hecho Baudrillard es ofrecer una metanarrativa inversa, una teleología negativa del progresivo vaciado de lo social.

A otro nivel, la obra de Baudrillard es síntoma del provincianismo parisino, la presunción de que cuando París estornuda el mundo entero se resfría. Los críticos del Tercer Mundo han afirmado que la posmodernidad en general no es sino otra modalidad occidental de presentar su propia imagen,

una manera de hacer pasar sus preocupaciones provincianas por condiciones universales. «Para los africanos», escribe Denis Epko, «la celebrada condición posmoderna no es más que el llanto hipócrita y autocomplaciente de unos niños sobrealimentados y malcriados» (Epko, 1995, pág. 122). Los intelectuales latinoamericanos, por su parte, han señalado que la cultura latinoamericana neologista (por ejemplo, la modernidad brasileña y el *mestizaje* mejicano en los años veinte) había sido, en su precoz asunción del hibridismo y del sincretismo, posmoderna *avant la lettre*. Esta sincronicidad global pasó inadvertida incluso a los ojos de un observador cultural habitualmente tan agudo como Fredric Jameson, quien en sus momentos de descuido parece fusionar los términos de política económica (proyectando al Tercer Mundo en un marco menos desarrollado y menos moderno) y los de periodización cultural y estética (proyectándolo en un pasado «premoderno» o de «premodernidad»). El economismo residual o «etapismo» desemboca aquí en la ecuación tardocapitalista / posmoderno y precapitalista / premoderno, como cuando Jameson habla de la «tardía aparición de la modernidad cultural en un Tercer Mundo en vías de modernización económica, cuando los denominados países avanzados ya se están precipitando plenamente en la posmodernidad» (Jameson, 1992, pág. 1). De este modo, el Tercer Mundo parece ir siempre a la zaga, no sólo económica sino también culturalmente, como si estuviese perpetuamente condenado a intentar ponerse al día repitiendo, en otro registro, la historia del mundo «avanzado».

Nuestra concepción estética de la posmodernidad dependerá de cómo entendamos su relación con la modernidad histórica (el movimiento de superación de las estructuras feudales provocado por la interacción del colonialismo y el capitalismo en el siglo quince y más tarde por el industrialismo y el imperialismo) y con la modernidad cultural (el movimiento de superación de la representación mimética convencional en las artes); todo ello varía en función del arte o medio que estemos debatiendo, del contexto nacional de que se trate y de la disciplina elegida. El cine dominante, por ejemplo, pese a sus alardes tecnológicos, su modernidad en sentido material, adoptó en gran medida una estética culturalmente premoderna (véase Stam, 1985; Friedberg, 1993). Las tecnologías de la televisión, el vídeo y los ordenadores, en cambio, son medios posmodernos por excelencia y a la vez son la auténtica vanguardia estética. Pero cuando un programa de TV como *Pee-Wee's Playhouse* «cumple tan fielmente los ideales aberrantes de la vanguardia radical, merece la pena examinar por qué tales espacios televisivos son incapaces de amenazar o perturbar a la cultura dominante» (Caldwell, 1995, pág. 205).

La contribución fundamental de la posmodernidad es la idea de que casi todas las luchas políticas actuales se libran en el campo de batalla simbólico de los medios de comunicación. En lugar del eslogan de los años sesenta:

«La revolución no será televisada», en los noventa parece que *la única* revolución posible será televisiva (o cibernética). La lucha por la representación en el dominio de los simulacros es homóloga a la que tiene lugar en la esfera política, donde las cuestiones de representación pasan a ser cuestiones de delegación y voz. El aspecto más negativo de la posmodernidad es que reduzca la política a un deporte de espectadores pasivos donde lo máximo que podemos hacer es reaccionar frente a seudoacontecimientos (que sin embargo repercuten en el mundo real) como el «show de Bill y Monica» por medio de votaciones o informativos sensacionalistas con participación telefónica de los telespectadores. El aspecto más positivo de la posmodernidad es su advertencia de que nuevos tiempos requieren nuevas estrategias.

El valor social de la cultura de masas

El tema de la posmodernidad también debe contemplarse en el contexto de los eternos debates sobre el valor político de la cultura popular y mediática. En algunos discursos marxistas y tercermundistas, «cultura popular» significa cultura del «pueblo» como signo proléptico de transformación social, mientras que «cultura mediática» evoca el consumismo capitalista y la máquina de mercantilización que ve al «pueblo» como mero objeto de manipulación. El término «cultura de masas» remite al pesimismo cultural de la Escuela de Francfort y evoca la idea de un público atomizado de mónadas narcotizadas, mientras que «cultura popular» remite al optimismo de los *cultural studies* y a las energías insurgentes del carnaval postulado por Bajtin. Pero tanto «cultura popular» como «cultura de masas» distan de ser espacios unitarios. El primero corre el riesgo de idealización populista; el segundo, de condescendencia elitista. ¿De dónde procede ese «popular», del punto de consumo, es decir, de la taquilla y del sentido que le otorga Nielsen de «cultura consumida por el pueblo»? ¿O ese «popular» remite a su

punto de producción, a la cultura producida por y para el pueblo? El propio término «cultura», como advierte Raymond Williams (1985), posee también un doble fondo. ¿Lo empleamos en el sentido honorable de monumentos y obras maestras o en el sentido antropológico del modo en que el pueblo vive su vida?

La cultura política de izquierdas ha demostrado a lo largo de la historia una actitud esquizofrénica respecto a la cultura de masas. En tanto «hija de Marx y de la Coca-Cola» —por citar al Godard de *Masculin, Féminin*—, la izquierda participa en una cultura de masas a la que con frecuencia condena desde el punto de vista teórico. Pero incluso más allá de toda división entre gustos personales y actitudes políticas, la izquierda siempre ha mostrado ambivalencia teórica respecto al papel político de los medios de comunicación de masas. Por una parte, una cierta izquierda con raíces en la escuela de Francfort (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Louis Baudry, Armand Mattelart) y en el mayo del 68 (Jean-Louis Baudry, Louis Althusser) desacredita a los medios de comunicación de masas como voz irredenta de la hegemonía burguesa e instrumento de cosificación capitalista. En esta fase más pesimista, la izquierda deplora la manipulación llevada a cabo por los medios de comunicación de las «falsas necesidades» y «falsos deseos» y practica, como corolario didáctico / teórico, una suerte de pedagogía de la repugnancia respecto a los medios de comunicación, entregando de este modo un territorio crucial al enemigo. Existe otra izquierda, en cambio, que celebra el impacto revolucionario de las modernas técnicas de reproducción (Benjamin) o la subversión de los tradicionales privilegios clasistas de la élite literaria llevada a cabo por los medios de comunicación (Enzensberger): una izquierda que detecta un potencial progresista en los productos culturales de los medios de comunicación, que encuentra en los placeres negociados del entretenimiento mediático una posibilidad de dotar de poder a las masas.

Así pues, la izquierda ha oscilado entre melancolía y euforia, adoptando alternativamente los papeles de «incordio» o eterna optimista. Meeghan Morris caracteriza, en «Banality in Cultural Studies», las actitudes opuestas de quienes parecen, según los casos, *cheerleaders* o agoreros. Por fortuna, algunos analistas han intentado ir más allá de esta manía ideológico-depresiva destacando las contradicciones que se agitan bajo la superficie aparentemente inmóvil de los medios de comunicación de masas. Numerosos teóricos han amplificado una tendencia ya presente en ciertos pensadores más o menos afines a la llamada Teoría Crítica (especialmente Kracauer, Benjamin, Ernst Bloch e incluso Adorno), esto es, un enfoque dialéctico que reconoce una corriente utópica en la cultura de masas, la idea de que los medios de comunicación contienen el antídoto de su propio veneno. Partiendo

de esta tradición, Enzensberger (1974) dijo que los medios «eran vulnerables», y que, aun estando bajo el control de las corporaciones, recibían la presión de los deseos populares y dependían de un talento creativo «políticamente poco fiable» para satisfacer su apetito inagotable de programación. Y, lo que aún es más importante, Enzensberger rechazó la teoría de la manipulación que contempla a los medios de comunicación como formas masivas de engaño; para él, apuntan a lo que Jameson denomina «el poder elemental de las necesidades sociales profundas». Siguiendo la tradición de la Teoría Critica, el cineasta y teórico Alexander Kluge insistió en la idea de una «esfera pública opositora» caracterizada por la apertura democrática, la libertad de acceso, la reflexividad política y la reciprocidad comunicativa.[1]

El espacio social de los medios de comunicación dista de ser retrógrado y alienante: podríamos decir que es políticamente ambivalente. Como hemos visto, las teorías del aparato y del cine dominante desarrolladas por vez primera en los años setenta fueron justamente criticadas por ser monolíticas, paranoicas incluso, por su incapacidad de aceptar la reutilización progresista del aparato, la textualidad subversiva o las «lecturas aberrantes». El término «aparato» evocaba ya de por sí una maquinaria cinematográfica aplastante, imaginada como operación o engranaje monstruoso que ni siquiera permitía al espectador el uso de subterfugios chaplinescos al estilo de *Tiempos modernos* (Modern Times, 1935). Ciertas películas, como *Thelma y Louise* (Thelma and Louise, 1991), *Haz lo que debas* (Do the Right Thing, 1989) o *Bulworth*, catalizan el *Zeitgeist*, activan las fallas geológicas que lo recorren, provocando reacciones sísmicas de debate, elogio, resentimiento, intransigencia, etcétera.

Por otra parte, ni siquiera las películas más convencionales de Hollywood son totalmente reaccionarias. Los estudios de mercado de Hollywood, al fin y al cabo, no dejan de ser un intento de captar los distintos deseos del público. Como afirman Jameson, Enzensberger, Richard Dyer y Jane Feuer, para poder explicar la atracción del público por un texto o un medio debemos buscar no sólo el «efecto ideológico» que manipula a la gente en complicidad con las relaciones sociales existentes, sino también el núcleo de fantasía utópica que se encuentra más allá de estas relaciones, en virtud del cual el medio se constituye como realización proyectada de lo que se desea y está ausente del *statu quo*. Es sintomático que incluso los héroes imperialistas como Indiana Jones y Rambo no se presenten como opresores sino como li-

1. Kluge desarrolla estas ideas en *Die Patriotin* (Francfort, Zweitausendeins, 1979). Hansen (1991) ahonda en las implicaciones de las ideas de Kluge. Véanse, asimismo, los números especiales de *October*, nº 46, otoño de 1988 y *New German Critique*, nº 49, invierno de 1990.

bertadores de grupos oprimidos. Richard Dyer afirma que la comedia musical no supone la abolición de las estructuras opresivas de la vida cotidiana pero sí su estilización: se convierten en una coreografía que queda trascendida en un plano mítico. Mediante una «inversión de signos» artística, lo negativo de la existencia social se transforma en lo positivo de la transmutación artística (Dyer, en Altman, 1981). Las películas pueden alimentar sueños de ascenso o estimular la lucha por conseguir transformaciones sociales. La alteración del contexto (por ejemplo, la proyección de películas alternativas en centros estudiantiles o sociales) genera lecturas alteradas. La confrontación no es únicamente entre un espectador individual y un determinado autor / película —una formulación que resume la metáfora del individuo contra la sociedad—, sino que tiene lugar entre comunidades diversas que contemplan películas distintas en diferentes contextos y de distintas maneras.

Los medios de comunicación de masas forman una compleja red de signos ideológicos situados en múltiples entornos —el entorno de los medios de comunicación, el entorno de la ideología a gran escala, el entorno socioeconómico—, cada uno de ellos con sus propias especificidades. La televisión, en este sentido, constituye un microcosmos electrónico que refleja y transmite, distorsiona y amplifica, la heteroglosia ambiental.[2] Naturalmente, la heteroglosia de la televisión se ve en ciertos aspectos gravemente comprometida, truncada; hay muchas voces sociales que nunca se dejan oír allí o lo hacen de forma gravemente distorsionada. Pero como matriz en la que entran en conflicto distintos discursos centrípetos-dominantes y centrífugos-opositores, los medios de comunicación no pueden reducir nunca del todo el diálogo antagónico de las voces de las clases a lo que Jameson denomina «el murmullo tranquilizador de la hegemonía burguesa». Existen patrones determinados por los propietarios de los medios, y también tendencias ideológicas claras, pero la dominación nunca es absoluta, porque la televisión no está formada únicamente por sus propietarios y directivos industriales: la televisión también la constituyen sus participantes creativos, sus trabajadores y un público que puede resistirse, presionar y decodificar.

2. Horace M. Newcombe emplea un esquema bajtiniano para hablar del «entorno heteróglota» y del «carácter dialógico del medio [televisivo]», sosteniendo que la televisión es, en muchos aspectos, más «novelística» que la novela. «Desde el proceso de escritura en colaboración propio del cine y de la televisión, hasta la negociación entre escritor y productor, productor y cadena, cadena y censor interno, el diálogo es el elemento que define la creación del contenido televisivo.» Véase Horace M. Newcombe, «On the Dialogic Aspects of Mass Communication» (1984), y Horace M. Newcombe y Paul M. Hirsch, «Television as a Cultural Forum: Implications for Research», *Quarterly Review of Film Studies* (verano 1983).

La noción de «tacto discursivo» propuesta por Bajtin y Medvedev puede resultar de utilidad en este contexto. Ambos definen el «tacto discursivo» como el «conjunto de códigos que rigen la interacción discursiva»; dicho tacto «está determinado por el conjunto de relaciones sociales de los hablantes, sus horizontes ideológicos y, finalmente, la situación concreta de la conversación» (Bajtin y Medvedev, 1985, pág. 95). La noción de «tacto» resulta en extremo sugestiva para la teoría y el análisis cinematográfico, puesto que alude literalmente a las relaciones de poder implícitas en los intercambios verbales dentro de la diégesis, y figurativamente al diálogo de géneros y discursos dentro del texto, así como el diálogo entre el filme como «enunciado» históricamente situado y el espectador como receptor históricamente situado.[3]

Desde esta perspectiva no existe ni texto unitario ni productor unitario ni espectador unitario, sino una heteroglosia conflictiva presente en el productor, el texto, el contexto y en el lector / espectador. Todas las categorías se ven atravesadas por fuerzas centrípetas y centrífugas, tendencias hegemónicas y opositoras. La proporción puede variar en cada categoría. En la televisión norteamericana contemporánea, la categoría del propietario-productor tenderá probablemente a la hegemonía, aunque incluso aquí el proceso es conflictivo, ya que comporta la orquestación de las distintas «voces» responsables de la construcción del texto, un proceso que deja rastros y discordancias en éste. De este modo, la naturaleza conflictiva del proceso creativo y las necesidades de origen social de los espectadores determinarán que los textos producidos incluyan probablemente una cierta cantidad de mensajes resistentes o, como mínimo, posibiliten lecturas resistentes. El papel de una hermenéutica crítica de los medios de comunicación sería el de concienciación respecto a todas las voces presentes en los medios de comunicación, tanto las hegemónicas, que permanecen «fuera de campo», como las que se ven apagadas o suprimidas. El objetivo sería detectar las resonancias utópicas de fondo, con frecuencia distorsionadas, de los medios de comunicación, señalando también los obstáculos estructurales reales que hacen menos realizable la utopía y en ocasiones incluso menos imaginable. Se trata de poner de relieve las voces apagadas en el texto, como cuando un técnico de sonido reelabora una grabación en el estudio para hacer sonar los bajos, clarificar los agudos o amplificar la instrumentación.

Por lo tanto, en lugar de la esquizofrenia consistente en escorarnos alternativamente entre optimismo y desesperación podemos adoptar una actitud compleja respecto a los medios de comunicación, que comprenda un amplio espectro de emociones, actitudes y estrategias. Desde este punto de

3. Desarrollo más detalladamente estas ideas en Stam (1989).

vista, el «tacto» de la televisión norteamericana podría analizarse como producto de las relaciones entre todos los interlocutores (dentro y fuera de la pantalla), de la situación concreta de la conversación y del conjunto de relaciones sociales y horizontes ideológicos que conforman el discurso. Pensemos, por ejemplo, en los *talk shows* televisivos. El núcleo de estos programas es la interacción dialógica de sujetos que hablan, personas en diálogo literal o metafórico. Mientras tanto, en los márgenes permanecen aquellos participantes cuya voz no se oye en el diálogo: los directivos de la cadena y las empresas que patrocinan el programa, quienes únicamente «hablan» a través de los mensajes comerciales. Y, frente a las celebridades que ocupan físicamente el espacio del estudio, el público de carne y hueso que ejerce de sustituto en el plató, versión participativa ideal del público invisible que mira el programa desde su hogar y con quienes también dialogan el presentador y el invitado, un público que, a su vez, es una muestra representativa de una población sumida en contradicciones de clase, género, raza, edad y política.

En el mundo del *talk show*, los patrocinadores son quienes ejercen, en última instancia, el poder discursivo; tienen derecho a suspender o incluso dar por acabada la conversación. Una fría red económica y un filtro ideológico comprometen seriamente, así pues, lo que en apariencia es el cálido intercambio de una «situación ideal del habla» (Habermas) basada en un «contacto libre y familiar» (Bajtin). El «chiste» de *El rey de la comedia* (The King of Comedy, 1983), de Martin Scorsese, consiste en hacer que el protagonista intente «ganarse» esa promesa implícita de «calidez» televisiva; Rupert Pupkin cree, literalmente, que el presentador del *talk-show*, Jerry Langford (personaje creado a imagen de Johnny Carson) es su «amigo». La utopía comunicativa se ve comprometida, asimismo, no sólo por los ingresos y gastos corporativos sino también por la obsesión por los índices de audiencia, por la búsqueda de víctimas cada vez más sensacionales o de absurdidades cada vez más embrutecedoras, por la periferialización de los discursos verdaderamente alternativos, y por la insistente metáfora del éxito subyacente a los *shows*, que provoca una identificación indirecta con los efímeros triunfos de las «estrellas». El discurso se ve aún más deformado por otras motivaciones, visibles u ocultas, relacionadas con la promoción de libros, películas y espectáculos. La conversación, en suma, ni es libre ni es desinteresada; el discurso limita con las innumerables restricciones del «tacto» empresarial y social.

La cultura de masas y la popular se pueden diferenciar conceptualmente pero también están mutuamente imbricadas; la tensa y activa dinámica existente entre ambas define el momento contemporáneo. La atracción que ejercen los medios de comunicación de masas deriva, en parte, de su capa-

cidad de mercantilizar la memoria popular y la esperanza de una futura *communitas* igualitaria. Los medios de comunicación intentan, de este modo, sustituir las carcajadas profundas del carnaval por unos aplausos enlatados en celebraciones simuladas, que sólo mantienen unos pocos rasgos inocuos de la energía subversiva original del carnaval. Sea cual fuere su orientación política, la cultura popular actualmente está totalmente imbricada en la tecnocultura globalizada y transnacional. Parece razonable, por lo tanto, considerarla como una entidad plural, como un acto de negociación entre comunidades diversas inscritas en un proceso conflictivo de producción y consumo.

Los medios de comunicación de masas contemporáneos ofrecen el simulacro de una festividad de aires carnavalescos. La televisión suele prometer implícitamente la posibilidad de un estrellato mundial estilo Andy Warhol, actualización del proceso mediante el cual el carnaval borraba la línea entre espectador y espectáculo. Este tipo de participación adopta innumerables formas. El espectador puede recibir la llamada del presentador de un *talk-show*, ser objeto de agradecimiento por su aportación en un programa benéfico, ser entrevistado en *Eyewitness News*, hacer preguntas en el *Oprah Show*, ser objeto de burla mediante un título superpuesto en el *Saturday Night Live*, aparecer en *People's Court* o en el *Jerry Springer Show*. En todos estos casos, como señala Elayne Rapping, la gente «hace de sí misma un espectáculo», aboliendo, como en un carnaval, la barrera entre intérprete y público. Se entiende, en este sentido, el atractivo ejercido por numerosos productos mediáticos, ya que expresan, de forma pactada, la lejana memoria cultural y el imaginario del carnaval. En Norteamérica, los medios de comunicación de masas recurren continuamente a formas descafeinadas o truncadas del carnaval, que capitalizan el frustrado deseo general de alcanzar una sociedad verdaderamente igualitaria sirviendo versiones distorsionadas de la promesa utópica del carnaval: comercializados fastos del Cuatro de Julio, coros de cantos patrióticos, autoritarios conciertos de rock, festivos anuncios de refrescos. Este análisis descubre situaciones profundamente mixtas, que combinan los más flagrantes ejemplos de manipulación con llamamientos subliminalmente utópicos y gestos moderadamente progresistas. (Necesitamos, sin duda alguna, categorías analíticas como las de Bajtin, que subviertan las evaluaciones maniqueas y nos permitan entender que un determinado enunciado o discurso puede ser progresista y retrógrado *al mismo tiempo*.)

Como ya se ha sugerido, la teoría de izquierdas ha tendido a mostrarse esquizofrénica, defendiendo en ocasiones al entretenimiento de manera acrítica y en otros casos lamentando el placer que las masas buscan en espectáculos alienados. La izquierda puritana, como dice el refrán, ha tirado

demasiadas veces la fruta fresca del placer junto a los frutos podridos de la ideología. Este rechazo del placer ha llegado a crear un inmenso vacío entre la crítica cultural y aquellos a quienes se supone está destinada. Las consecuencias políticas del puritanismo de izquierdas han sido enormes. Una izquierda austera y ensimismada que se dirige a su público en términos moralistas, mientras la publicidad y la cultura de masas apelan a los deseos y las fantasías más profundas del espectador, tiene por fuerza que ver disminuido el alcance teórico y pragmático de su discurso. El hecho es que tanto la industria de la conciencia como el capitalismo son incapaces, en última instancia, de satisfacer las necesidades reales que ellos mismos explotan. Las lecturas «de anticipación», en este sentido, pueden demostrar que los textos de los medios de comunicación de masas predicen de manera involuntaria formas alternativas de vida social.

Post-cine: la teoría digital y los nuevos medios

Se diría que, en la actualidad, la corriente del cine y su tan debatida especificidad están desapareciendo en el caudal más amplio de los medios audiovisuales, sean éstos fotográficos, electrónicos o cibernéticos. El cine, que está perdiendo ese estatus privilegiado de «rey» de las artes populares que tanto le costó conseguir, debe competir hoy día con la televisión, los videojuegos, los ordenadores y la realidad virtual. En la actualidad, el cine ocupa únicamente una franja relativamente estrecha en un amplio espectro de dispositivos de simulación, y es abordado en un *continuum* junto a la televisión: ha dejado de ser la antítesis de ésta, por lo tanto, y existe una elevada dosis de fertilización cruzada entre ambos medios (recursos humanos, financiación, estética incluso).

Se han producido una serie de respuestas teóricas a esta nueva situación en la que tanto las disciplinas como los medios parecen estar perdiendo su «lugar» establecido. Una respuesta procede del emergente campo teórico de la «cultura visual», formación interdisciplinaria fronteriza entre disciplinas

tan distintas como la historia del arte, la iconología y los estudios de los medio de comunicación. Por cultura visual entendemos un heterogéneo campo de intereses cuyo epicentro es la visión y la importancia de lo visual a la hora de producir significado, de canalizar las relaciones de poder y de configurar las fantasías de un mundo contemporáneo en el que la cultura visual «no es simplemente parte de nuestra vida cotidiana, sino que *es* nuestra vida cotidiana» (Mirzoeff, 1998, pág. 3). Siguiendo el camino explorado por la teoría fílmica, la cultura visual indaga en las asimetrías de la mirada, formulando preguntas del tipo: ¿cómo se dota de género y sexualidad a la visión? (Waugh, en Gever y Greyson, 1993); ¿qué códigos visuales determinan que a algunos les esté permitido mirar, otros sólo puedan aventurarse a echar un vistazo y a algunos ni tan siquiera se les permita mirar lo más mínimo? (Rogoff, en Mirzoeff, 1998, pág. 16). Incluso la guerra puede afectar al campo de visión. En libros como *War and Cinema* (1989) y *The Vision Machine* (1994), Paul Virilio sostiene que la guerra ha sido un importante motor de cambio no sólo en las tecnologías visuales sino también en nuestras concepciones de lo visual, al «quedar limitado el campo visual a la línea de fuego» (Virilio, 1994, págs. 16-17). En *Screening the Body,* Lisa Cartwright traza otro vínculo, esta vez entre el cine y la «larga historia del análisis y de la vigilancia del cuerpo en la medicina y la ciencia» (Cartwright, 1995). En cierto sentido, por supuesto, la importancia de la cultura visual no es novedad para la teoría del cine, puesto que casi todos los teóricos cinematográficos del pasado privilegiaban lo visual; lo difícil era evitar su hegemonía, recordar que el lenguaje y el sonido también desempeñan un papel sustancial en el cine.

Los teóricos de lo visual también han adoptado la noción foucaultiana del régimen panóptico, esto es, un régimen de visibilidad sinóptica cuyo objetivo es facilitar una visión panorámica «disciplinaria» de la población penitenciaria: su mejor ejemplo sería el de las «cárceles panópticas» de Bentham, donde unos anillos de celdas permanentemente iluminadas rodean a una torre central de observación. Dado que el *panopticon* instaura una mirada unidireccional —el científico o el guardián pueden ver a los reclusos pero no a la inversa—, se ha parangonado con frecuencia a la situación voyeurística del espectador cinematográfico. L. B. Jeffries, protagonista de *La ventana indiscreta*, supervisa el mundo desde una posición protegida sometiendo a sus vecinos a una mirada de control; se convierte así en el guardián-espectador, por así decirlo, de un *panopticon* privado, donde observa las salas («pequeñas sombras cautivas en las células de la periferia») de una prisión imaginaria. La descripción que hace Foucault de las celdas del *panopticon* —«multitud de jaulas, multitud de pequeños teatros, donde cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible»— describe en ciertos aspectos la escena expuesta a la mirada de Jeffries.

Dan Armstrong (1989) emplea un esquema foucaultiano para mostrar cómo el documentalista Frederick Wiseman explora en su obra un *continuum* de instituciones sociales que van de la prisión a la sociedad en general, demostrando «la racionalidad y la economía de poder siempre operantes a la hora de modelar, normalizar y cosificar al sujeto con fines de control y utilidad social». Las obras de Wiseman investigan la dinámica de la mirada panóptica en las distintas instituciones que constituyen el «archipiélago carcelario»: confinamiento y castigo en *Titicut Follies* (1967) y *Juvenile Court* (1973); la asistencia social en *Hospital* (1970) y *Welfare* (1975); y las disciplinas «productivas» de la escuela, el ejército, la religión y el trabajo en *High School* (1969), *Basic Training* (1971), *Essene* (1972) y *Meat* (1976).

Una actitud implícita a la noción de cultura visual desarrollada por figuras como W. J. T. Mitchell, Irit Rogoff, Nick Mirzoeff, Anne Frielberg y Jonathon Crary es el rechazo del esteticismo de la historia del arte convencional (incluyendo la historia del arte moderno), con su énfasis en obras maestras y genios y su concomitante incapacidad de situar al arte en relación con otras prácticas e instituciones. Crary sugiere en *Technique of the Observer* (1995) que la visión siempre está vinculada a cuestiones de poder social. La cultura visual también intenta rescatar lo visual del oprobio al que se ha visto sometido por parte de críticos como Neil Postman, para quienes el imaginario de los medios de comunicación corroe de forma inherente el pensamiento y la racionalidad. Algunos teóricos también sitúan a la teoría del aparato en un intertexto «ocularfóbico». Para Martin Jay (1994), la teoría del aparato forma parte de una larga historia de «denigración de la visión» en el pensamiento occidental. La Ilustración la tenía por el más noble de los sentidos; en cambio, el siglo XX se mostró hostil a la visión, tanto en la visión paranoica de Sartre de *le regard d'autrui* [la mirada del otro] como en la demonización de la «sociedad del espectáculo» formulada por Guy Debord, o en la «crítica antiocular de la ideología» de Althusser, en el ataque de Comolli a la «ideología de lo visible» o en la crítica de Foucault al panopticon.

Como señala John Caldwell, los estudios culturales se han mostrado fascinados por las «tecnologías» en sentido metafórico, es decir foucaultiano («tecnologías» del género, de la vigilancia y del cuerpo), dejando a un lado la tecnología en su sentido más específico de innovación tecnológica. La obra de Caldwell se centra en el impacto de las nuevas tecnologías en la estética y la producción televisiva (el uso de la videoasistencia, el montaje electrónico no lineal, los efectos digitales, las emulsiones de grano T y el Rank-Cintel). Caldwell demuestra en el ámbito técnico eso que otros críticos denominan el desdibujamiento de los límites entre convencionalismo y vanguardia, hasta el punto de que en los años ochenta la auténtica vanguardia se encontraba en la producción publicitaria televisiva para las franjas de máxima

audiencia, siendo los anuncios televisivos «uno de los espacios más dinámicos para la experimentación visual» (*ibíd.*, pág. 93).

Todo análisis contemporáneo de los procesos de espectatorialidad debe tomar en consideración, asimismo, no sólo los nuevos espacios de visionado (pases de películas en aviones, aeropuertos, bares, etc.) sino también el hecho de que las nuevas tecnologías audiovisuales han generado un nuevo cine y también un nuevo espectador. El nuevo cine de *blockbusters*, posibilitado por enormes presupuestos, innovaciones en el sonido y tecnologías digitales, ha favorecido un cine de la sensación, un «espectáculo de sonido y luces». Lo que Laurent Julier denomina «películas concierto» fomenta un montaje fluido y eufórico de imágenes y sonidos que no remite tanto al Hollywood clásico como a los videojuegos, vídeos musicales y a la embriaguez de un parque de atracciones. (George Lucas hizo explícita esta comparación en una entrevista para *Time* en 1981.) Este cine se hace «inmersivo», en expresión de Biocca; el espectador está «dentro» de la imagen en lugar de estar frente a ella. La sensación predomina sobre la narración, el sonido sobre la imagen, y la verosimilitud ha dejado de ser el objetivo; en su lugar tenemos la producción tecnológica de un delirio vertiginoso y protésico. El espectador ya no es ese supuesto amo de la imagen: ahora es el habitante de la imagen.

En cierto sentido, las últimas innovaciones del cine comercial relativizan *tanto* el enfoque cognitivo como el de la semiótica clásica, demostrando que su aplicabilidad se reduce a las formas clásicas del cine. En el cine reciente se observa un debilitamiento del tiempo narrativo, una especie de encadenamiento picaresco y posmoderno de no-acontecimientos narrativos. Ante tal situación, es irrelevante intentar hacer una crítica de la linealidad narrativa, de la dimensión explotadora del espectáculo y de la mirada dominante. Se diría que el nuevo cine deja obsoletas las tesis semiótico-psicoanalíticas basadas en la identificación, la sutura y la mirada, así como los enfoques cognitivos basados en las inferencias causa-efecto y la «verificación de hipótesis».[1] En el cine posmoderno «alusionista» (Carroll) de un Taranti-

1. En un reciente ensayo publicado en *Cinema Journal*, Robert Baird explica el porqué del éxito de filmes como *Parque Jurásico* (Jurassic Park, 1993) en función de su «calculada anticipación de la cognición y las emociones humanas, y la universalidad cognitiva de su narrativa de escenas amenazadoras». Aunque Baird reconoce el papel desempeñado por las «ingentes sumas de dinero» invertidas, destaca el hecho de que el filme apela a esquemas cognitivos universales integrados en la mente del ser humano. Sin duda sugestiva, esta perspectiva tiene el inconveniente de naturalizar el dominio de Hollywood en el cine mundial. Aunque es indudable que se requiere infinitamente más talento para producir un *Parque Jurásico* que para hacer una hamburguesa, hablar de esquemas universales equivale a decir, en otro nivel, que el «Big Mac se corresponde con esquemas culinarios integrados en la mente».

no, tanto la causalidad como la motivación están trivializadas; aquí, los personajes no matan siguiendo «proyecto» alguno sino más bien por accidente (*Pulp Fiction*) o debido a un impulso pasajero o una irritación momentánea (*Jackie Brown* [Jackie Brown, 1998]). Ninguno de los dos ejemplos encaja del todo en los esquemas puros de la teoría semiótica *o* la cognitiva.

En una actualización cibernética del ensayo fundacional de Walter Benjamin, Henry Jenkins, en «The Work of Theory in the Age of Digital Transformation» (1999) aborda el corpus naciente de la «teoría digital»:

> La teoría digital puede abordarlo todo, desde el papel de los efectos especiales de imágenes generadas por ordenador en los grandes éxitos de Hollywood a los nuevos sistemas de comunicación (la Red), los nuevos géneros de entretenimiento (juegos de ordenador), los nuevos estilos de música (tecno) o los nuevos sistemas de representación (la fotografía digital o la realidad virtual). (Jenkins, en Miller y Stam, 1999.)

Aunque muchas voces hablan apocalípticamente del fin del cine, la situación actual recuerda extrañamente a los inicios del cine como medio. El «pre-cine» y el «post-cine» han llegado a parecerse entre sí. Entonces, como ahora, todo parecía posible. Entonces, como ahora, el cine «lindaba» con un amplio espectro de dispositivos de simulación. Y ahora, como entonces, el lugar preeminente del cine entre las artes mediáticas no parecía inevitable ni claro. Así como el cine en sus inicios colindaba con los experimentos científicos, el género burlesco y las barracas de feria, las nuevas formas de post-cine limitan con la compra desde el hogar, los videojuegos y los CD-ROM.

Las cambiantes tecnologías audiovisuales repercuten con virulencia en todas las eternas cuestiones de la teoría cinematográfica: la especificidad, el papel del autor, la teoría del aparato, la espectatorialidad, el realismo, la estética. Umberto Eco sugería, en *El péndulo de Foucault*, que la literatura se vería transformada por la existencia de los procesadores de textos; puede decirse, paralelamente, que el cine y la teoría del cine se verán irrevocablemente transformados por los nuevos medios de comunicación. En palabras de Jenkins,

> El correo electrónico suscita preguntas sobre la comunidad virtual; la fotografía digital sobre la autenticidad y fiabilidad de la documentación visual; la realidad virtual sobre la personificación y sus funciones epistemológicas; el

---

No explica por qué la clase media de Oriente Medio paga más por los Big Macs cuando en su casa tiene kebabs delicadamente sazonados. La noción de «universales contingentes», a esta escala, reproduce la vieja noción de Europa (en sentido amplio) como «universal» y el «resto del mundo» como «regional».

> hipertexto sobre el lector y la autoridad del autor; los juegos de ordenador sobre la narrativa espacial; los MUD sobre la formación de la identidad; las webcams sobre el voyeurismo y el exhibicionismo. (Jenkins, en Miller y Stam, 1999.)

Los nuevos medios de comunicación diluyen la especificidad de los medios; dado que los medios digitales incorporan potencialmente a todos los medios anteriores, ya no tiene sentido pensar los medios en términos de su especificidad. Por lo que respecta a la autoría, la creación puramente individual se hace aún menos probable en una situación donde los artistas multimedia dependen de una red extremadamente diversificada de productores y expertos técnicos.

La imagen digital también implica una desontologización de la imagen baziniana. Con el predominio de la producción de imágenes digitales, que hace posible prácticamente cualquier imagen, «la conexión de las imágenes con la sustancia sólida se ha vuelto tenue... las imágenes ya no son garantía de verdad visual» (Mitchell, 1992, pág. 57). El artista ya no necesita buscar un modelo profílmico en el mundo real; podemos otorgar forma visible a ideas abstractas y sueños improbables. (Peter Greenaway [1998] prefiere hablar de *irrealidad* virtual, en lugar de realidad virtual.) La imagen ha dejado de ser una copia para adquirir vida y dinamismo propios dentro de un circuito interactivo, liberado de las contingencias del rodaje en escenarios reales, de las condiciones climatológicas, etcétera. Pero esa ventaja en el simulacro es también una desventaja; como sabemos que las imágenes pueden crearse por medios electrónicos, somos más escépticos acerca de los valores de verdad de la imagen.

En cuanto al estilo, las nuevas tecnologías ofrecen nuevas posibilidades tanto para el realismo como para el *irrealismo*. Por un lado, facilitan formas más deslumbrantes, persuasivas y «envolventes» de «cine total», como los espectáculos IMAX. Con la realidad virtual, en la que los usuarios se ponen cascos para interactuar con entornos tridimensionales generados por ordenador, la impresión de realidad alcanza proporciones vertiginosas. En el paraespacio cibernético de la realidad virtual, el cuerpo de carne y hueso permanece en el mundo real mientras la tecnología del ordenador proyecta al cibersujeto en un mundo terminal de simulaciones. Para los entusiastas de lo cibernético, la realidad virtual amplía exponencialmente el efecto de realidad al hacer pasar al sujeto de una situación pasiva a una interactiva. Una vez dentro de esta situación interactiva, puede implantarse, teóricamente, un cuerpo con raza, género y mirada virtual, convirtiéndose en una plataforma para el juego de identidades. Medios de este tipo nos transforman en lo que Walter Mitchell (1992) denomina «*cyborgs* del *morphing* capaces de reconfigurarnos en un suspiro».

Estas posibilidades han desembocado en un discurso eufórico de la novedad, que en ciertos aspectos remite al que celebró la llegada del cine un siglo antes. Las nuevas tecnologías reciben una enorme carga ideológica. Se dice que los nuevos medios estimulan de forma inherente el comportamiento colaborativo y suprimen los efectos de estratificación condicionados por nuestra identidad física: género, edad, raza, etcétera. Pero la idea de que los nuevos medios puedan tener una tal trascendencia social ignora la inercia histórica de esas mismas estratificaciones sociales. El poder desproporcionado, además, sigue estando del lado de quienes crean, divulgan y comercializan estos nuevos aparatos. Internet, por ejemplo, privilegia el inglés en detrimento de otras lenguas. Tampoco puede decirse que los nuevos aparatos sean epistemológicamente subversivos. Para Sally Pryor y Jill Scott, la realidad virtual se fundamenta en «unas bases tácitas de convenciones como el espacio cartesiano, el realismo objetivo y la perspectiva lineal» (Pryor y Scott, en Hayward y Wollen, 1993, pág. 168). La película *Días extraños* (Strange Days, 1995) ofrece una extrapolación distópica de las posibilidades futuras de estos medios, mostrando un mundo en el que los participantes se «conectan» mediante un casco de realidad virtual enchufado directamente al córtex cerebral: pueden conectarse a las vidas de otras personas, vampirizándolas para su propio entretenimiento. Traficantes cibernéticos ponen a la venta los mundos vitales de los demás, por ejemplo las víctimas de violaciones, para que se puedan vivir de nuevo.

Las nuevas tecnologías repercuten claramente en la espectatorialidad, haciendo que la teoría del dispositivo parezca aún más obsoleta. Mientras que la situación clásica de visionado presuponía una sala cinematográfica a oscuras donde todos los ojos se situaban en dirección a la pantalla, los nuevos medios suelen implicar pequeñas pantallas en situaciones de fuerte luz ambiente. Ya no es la caverna platónica donde permanecía cautivo el espectador, sino la superautopista de la información por la que el espectador viaja, presumiblemente, en dirección a la libertad. En «Archeology of the Computer Screen», Lev Manovich (1994) sostiene que la pantalla clásica del cine (el espacio de perspectiva tridimensional sobre una superficie plana) está siendo remplazada por «la pantalla dinámica», donde múltiples imágenes que se relativizan entre sí van evolucionando a lo largo del tiempo. Mientras que el cine clásico era una afinada maquinaria de producción de emociones, una máquina que obligaba al espectador a seguir una estructura lineal que provocaba una serie secuenciada de emociones, los nuevos medios interactivos permiten al participante —la palabra «espectador» se antoja demasiado pasiva— forjar una temporalidad propia y moldear una emoción más personal. La pantalla se convierte en un «centro de actividad», un cibercronótopo donde se transforman tanto el espacio como el tiempo. Si

aún tiene sentido preguntar cuánto dura una película, ya no lo tiene preguntar lo mismo respecto a una narración interactiva, a un juego o a un CD-ROM. El participante decide la duración, la secuencia, la trayectoria. CD-ROMs como *Myst* y *Riven* emplean imágenes de alta definición y sonido estéreo para introducir al participante en un mundo diegético semejante al del cine pero con múltiples caminos, salidas y finales. La palabra clave es hoy día «interactividad», y no pasividad forzosa: de ahí lo obsoleto del análisis de la espectatorialidad al estilo Baudry-Metz. En lugar del efecto-sujeto de teoría de la sutura, el participante interactivo es «reconocido» por el ordenador, que es informado por aquél acerca de su situación en el espacio material y social. Simultáneamente, esta «libertad» es reversible, puesto que el ciberparticipante se hace vulnerable a la vigilancia, gracias a los rastros en forma de datos que dejan las transacciones a crédito, los registros del impuesto sobre la renta o el registro de páginas visitadas en la World Wide Web (Morse, 1998, pág. 7).

Las nuevas tecnologías también tienen evidentes repercusiones en la producción y en la estética. La introducción de los medios digitales ha llevado al uso de animación por ordenador en *Toy Story* (Toy Story, 1995) y de efectos especiales digitales en *Parque Jurásico*. El *morphing* se emplea para cuestionar las diferencias raciales esencialistas (por ejemplo, en el vídeo *Black or White* de Michael Jackson), en una estética que pone de relieve las semejanzas que perviven en la diferencia en lugar de los conflictos gráficos del montaje eisensteniano (Sobchack, 1997). La película suiza de siete minutos de duración *Rendezvous à Montreal* (1987), generada totalmente por ordenador, escenifica un romance liminar entre Marilyn Monroe y Humphrey Bogart. En el cine comercial, las secuencias generadas por ordenador aparecieron en *Star Trek II* (Star Trek II, 1983), mientras que *Terminator II* (Terminator II, 1991) marcó la llegada de los personajes generados por ordenador. La revista ciberfetichista *Wired* hablaba en 1997 de «Hollywood 2.0», comparando implícitamente la transformación de la industria cinematográfica con la frenética producción de obsolescencia implícita en las actualizaciones del *software* para ordenador.

Al mismo tiempo, las cámaras digitales y el montaje digital (AVID) no sólo abren nuevas posibilidades para el montaje sino que también facilitan la creación cinematográfica de bajo presupuesto. Y, por lo que respecta a la distribución, Internet posibilita que una comunidad de extraños intercambie textos, imágenes y secuencias de vídeo, habilitando una nueva especie de comunicación internacional que se espera sea más recíproca y multicéntrica que el antiguo sistema internacional dominado por Hollywood. Gracias a la fibra óptica podemos esperar la llegada de un «*dial-up cinema*», esto es, la capacidad de ver o descargar en nuestro ordenador un vasto archivo de pelí-

culas y materiales audiovisuales. El paso a lo digital permite la reproductibilidad infinita sin pérdida de calidad, puesto que las imágenes se almacenan en píxeles sin que exista «original» alguno. Se nos promete, también, la llegada de actores generados por ordenador, equipos domésticos que podrán producir largometrajes, colaboraciones creativas entre lugares geográficamente dispersos.

También podemos detectar una sorprendente afinidad entre los nuevos medios y lo que antes se consideraban prácticas de vanguardia. Las tecnologías contemporáneas del vídeo y los ordenadores facilitan el entrecruzamiento de medios y el reciclaje de los detritus mediáticos como «objetos encontrados». En lugar de la «estética del hambre» de los años sesenta, los videoastas de bajo presupuesto pueden desplegar una suerte de minimalismo cibernético, alcanzando la máxima belleza y los máximos efectos con el mínimo gasto. Los dispositivos de vídeo permiten dividir la pantalla horizontal o verticalmente, con barridos e insertos. Las claves, los cromas, *mattes* y fundidos, junto con los gráficos digitales, multiplican las posibilidades audiovisuales de fractura, ruptura y polifonía. Este mosaico de retales electrónicos puede entretejer sonidos e imágenes hasta romper la narración lineal centrada en un personaje. Todas las normas del cine dominante —*raccord* de miradas, *raccord* de oposición, regla de los 30 grados, insertos de montaje— se ven desbancados por una proliferación polisémica. La perspectiva central heredada del humanismo del Renacimiento se relativiza al desplegarse una multiplicidad de perspectivas que dificultan la identificación con una perspectiva concreta. Los espectadores deben decidir qué es lo que tienen las imágenes en común, o en qué aspectos entran en conflicto; tienen que llevar a cabo la síntesis latente en el material audiovisual.

Es indiscutible que el cine convencional ha optado en gran medida por una estética lineal y homogeneizante, donde las diversas pistas se prestan mutuo apoyo en el seno de una totalidad wagneriana; ello no oculta, sin embargo, la verdad asimismo indiscutible de que el cine (como los nuevos medios) es infinitamente rico en posibilidades polifónicas. El cine siempre ha sido capaz de escenificar contradicciones entre las distintas pistas, que pueden anularse, entrar en conflicto, desautorizarse, influirse y relativizarse entre sí. Jean-Luc Godard anticipaba estas posibilidades con sus vídeos experimentales de los años setenta como *Numéro Deux* (1975) e *Ici et Ailleurs* (1976), y Peter Greenaway les dio nuevos rumbos en películas como *Prospero's Books* (Prospero's Books, 1991) y *The Pillow Book* (1996), donde las múltiples imágenes moldean una «narrativa» acronológica con múltiples entradas. Los nuevos medios pueden combinar imágenes sintetizadas con imágenes captadas a la manera tradicional. La industria de la cultura digitalizada puede ahora fomentar nuevos «encuentros liminares» entre Elton John y

Louis Armstrong, o permitir que Natalie Cole cante con su padre, fallecido décadas atrás. Son capaces de camaleónicas combinaciones estilo *Zelig* e insertos digitales estilo *Forrest Gump* (Forrest Gump, 1994). El palimpsesto de imágenes y sonidos que posibilitan la electrónica y la cibernética abre las puertas a una estética renovada de canales múltiples. El significado se puede generar no a través del impulso de un deseo individual condensado en una narrativa lineal, sino a través de un entretejido de capas de sonido, imagen y lenguaje que se relativizan entre sí. Los nuevos medios, menos sujetos a tradiciones canónicas institucionales y estéticas, posibilitan lo que Arlindo Machado (1997) denomina «hibridación de alternativas».

La teoría contemporánea debe tomar en consideración a las nuevas tecnologías audiovisuales e informáticas, no sólo porque los nuevos medios van a generar inevitablemente nuevas formas de intertextualidad audiovisual, sino porque algunos teóricos han postulado una especie de «correspondencia» entre la teoría contemporánea en sí y las nuevas tecnologías mediáticas e informáticas. En cuanto al primer punto, la textualidad electrónica o virtual es necesariamente distinta de la textualidad del material impreso o del celuloide. Cuando leemos a Moulthrop describiendo el hipertexto «no como un artefacto definible al estilo de un volumen encuadernado» sino como «recopilación dinámica y ampliable de escritos», oímos ecos de Barthes hablando de la distinción entre «obra» y «texto». Los «hipermedios» combinan el sonido, los gráficos, el material impreso y el vídeo, permitiendo combinaciones nuevas y sorprendentes. No es casual que algunas películas vengan acompañadas hoy día por textos digitales paralelos. El CD-ROM que acompaña el documental de Isaac Julien sobre Fanon, *Black Skin, White Masks*, por ejemplo, ofrece una versión digital del paratexto del filme, con materiales de archivo sobre Fanon, Argelia, el psicoanálisis, etcétera. Los fragmentos de entrevistas no incluidos en la película pueden ahora verse en su totalidad en el CD-ROM. En segundo lugar, los teóricos señalan que el discurso hipertextual y multimedia sobre enlaces, redes y entretejidos comparte contenidos con la semiótica de Barthes, la dialógica de Bajtin y la deconstrucción derridiana. Para teóricos del hipertexto como Landow y Lanham, esta conexión entre las nuevas tecnologías y la teoría literaria reciente nació de la insatisfacción por «los fenómenos interrelacionados del libro impreso y del pensamiento jerárquico» (Landow, 1994, pág. 1). Landow sostiene que los diseñadores de *software* informático se reconocen a sí mismos en la escritura dividida de Derrida, quien, al hablar de un nuevo tipo de escritura, no se daba cuenta de que estaba hablando de la *écriture* cibernética. El hipertexto, para Landow, sirve un texto de fronteras abiertas, como el espacio virtual de escritura postulado por Barthes. El carácter interactivo de los ordenadores convierte a los usuarios en productores-*bricoleurs*. Nada impide que los creado-

res más avanzados de hipertextos puedan tomar un día una novela célebre como *Madame Bovary* y conviertan su texto en hipertexto, añadiéndole música y gráficos y creando de este modo una especie de adaptación híbrida, un cuasi-filme. Como señala Gregory Ulmer, la cultura electrónica permite la coexistencia interactiva de formatos culturales distintos —oral, escrito y electrónico—, lo que facilitaría la consecución tecnológica del sueño formulado por Walter Benjamin de un libro compuesto totalmente por citas.[2]

El paso de la tríada autor-obra-tradición a la tríada texto-discurso-cultura, así como la apertura de los teóricos digitales a los modos mixtos y el mestizaje de tecnologías, nos recuerdan al dialogismo bajtiniano. La descentralización de la cultura del libro que promueve el hipertexto parece apoyar la crítica de la jerarquía alfabetismo-oralidad, mientras que el énfasis en la multiplicidad de autores subvierte el individualismo romántico de la teoría del autor. La sustitución de textos lineales con una sola entrada por textos fluidos con múltiples puntos de entrada, así como la apertura del hipertexto a temporalidades y perspectivas múltiples, también implica consecuencias positivas para una visión policéntrica y policrónica del cine, que sustituya la lógica exclusivista de la «última palabra» por una imagen de corredores y senderos infinitos. Y ya que, por otra parte, el hipertexto trata en última instancia de «enlaces» en un mundo donde todo está potencialmente «al lado de» todo, los nuevos medios pueden contribuir a crear conexiones relacionales a través del espacio y del tiempo: 1) enlaces temporales entre distintos períodos; 2) enlaces espaciales entre distintas regiones; 3) enlaces disciplinarios entre ámbitos habitualmente compartimentados; y 4) enlaces intertextuales discursivos entre distintos medios y discursos.

Toda discusión acerca de los nuevos medios tiene que hablar de sus usos y potencialidades en tiempos y espacios específicos, sugiriendo tanto sus ventajas como sus limitaciones. Incluso lo que se cataloga como nuevo o como alta tecnología es relativo; en Estados Unidos o Europa podría ser el IMAX o la World Wide Web; en el Amazonas podrían ser las cámaras de vídeo, los magnetoscopios y las antenas de televisión por satélite. Pese al desafío a las leyes de la gravedad que supone el ciberdiscurso, la situación física aún tiene importancia. Navegar por Internet desde el Tercer Mundo, por ejemplo, suele ser más lento por causa de la inadecuación de los sistemas telefónicos.[3] Existen diferencias, asimismo, en el potencial progresista de los

2. G. L. Ulmer, «Grammatology (in the Stacks) of Hypermedia», en Truman (comp.), *Literary Online*, págs. 139-164.

3. Para una excelente crítica del etnocentrismo del ciberdiscurso, véase la tesis doctoral de Gerald Lombardi, *Computer Networks, Social Networks and the Future of Brazil*, Dept. of Anthropology, NYU (mayo de 1999).

nuevos medios. Por un lado, tenemos espectaculares medios de carácter inmersivo como el IMAX, donde todo el discurso tecnológico empleado para publicitarlo se vuelca en un proyecto ilusionista bastante añejo. Y pese a toda la palabrería sobre democratización e interactividad, el discurso tecnofuturista suele echar mano de metáforas con connotaciones sexualizadas o de dominación colonial o conquista: «abrir caminos», «colonización de la frontera electrónica», «grandes espacios abiertos», «filosofía de pioneros / colonos». El tema de portada de una edición de *Newsweek* en 1993 sobre tecnologías interactivas hablaba de un «territorio virgen» que, literalmente, «está esperando a que lo tomemos». Pero las visiones simplistas de democratización, como advierte Stuart Moulthrop, «no exoneran [a los nuevos medios] de su complicidad en la cultura militar / de entretenimiento / de información». El peligro consiste en que la democratización multimediática se vea limitada a una reducida esfera de privilegiados, que la democracia cibernética se asemeje a otras democracias parciales, como las democracias esclavistas de la antigua Atenas y de la revolución americana. Habida cuenta de cuestiones de «política real» como la economía política y el acceso diferencial, los usos progresistas de los nuevos medios podrían seguir relegados a quienes gocen de acceso privilegiado a la *Infobahn*. Las islas de información-afluencia podrían darse junto a lo que Mitchell denomina «Jakartas electrónicas» para los «desfavorecidos en amplitud de banda». Todas estas complejidades inducen al teórico a adoptar una posición matizada; por así decirlo, mi actitud sería —parafraseando a Gramsci— «pesimismo respecto al *hardware*; optimismo respecto al *software*».

Pese a las ambigüedades sociales de las nuevas tecnologías, sin duda abren fascinantes posibilidades para el cine y la teoría del cine. Resulta interesante comprobar que algunos teóricos contemporáneos están «haciendo» teoría en los nuevos medios electrónicos y cibernéticos. Semióticos como Umberto Eco, teóricos del cine como Henry Jenkins, cineastas como Peter Greenaway, Chris Marker y Jorge Bodansky, videoartistas como Bill Viola se han sumergido en los nuevos medios. Actualmente, asistimos a la aparición de los CD-ROM de análisis cinematográfico realizados por Henry Jenkins y Marsha Kinder en Estados Unidos, y por Jurandir Noronha y Zita Caravalhosa en Brasil. Es posible que un día el medio del análisis cinematográfico deje de ser exclusivamente el verbal, como sucedía en la época del «texto inalcanzable» de Bellour; ahora, ese texto está disponible, puede copiarse, descargarse de Internet, revisarse. El CD-ROM de Chris Marker *Immemory* contrapone el cine, que es «más grande que nosotros», a la TV, donde uno «puede ver la sombra de un filme, el rastro de un filme, la nostalgia, el eco de un filme —pero nunca un filme». Marsha Kinder deconstruye la raza y el género en su juego de ordenador *Runaways* (1998). En un

número especial de *Postmodern Culture*, coordinado por Robert Kolker, se creó un *forum* para ciberensayos sobre películas como *Casablanca* y *Prospero's Books*, que en ocasiones incluían *clips*. Jorge Bodansky, que había realizado películas en el Amazonas durante los años setenta, está trabajando actualmente en una especie de actualización cibernética de Hales Tours, un CD-ROM que permite al «viajero» visitar el Amazonas, hacer clic sobre un árbol y ver a los animales en su interior, provocar un incendio o la deforestación y comprobar sus consecuencias ecológicas.

Aunque deben tenerse en cuenta los peligros del ciberautoritarismo, sería un indicio de cortedad de miras ignorar el potencial progresista de los medios digitales. Stone (1996) invoca el mito nativo norteamericano del Coyote, el ser que cambia de forma, para celebrar la capacidad que los medios digitales poseen de subvertir las identidades sociales fijas y las configuraciones estables de poder. Los medios digitales se han visto vinculados tanto al complejo militar-industrial como a la contracultura. Henry Jenkins (en Miller y Stam, 1999) habla de la «sorprendente afinidad» entre la subcultura pirata que combate a los conglomerados de empresas mediáticas y los conceptos formulados por los *cultural studies* relativos a «incursiones» y «resistencia». ¿Podrá acaso el universo multimedia, como insinúa Janet Murray en *Hamlet en la holocubierta* (1997), transformar a seres sin gloria y carentes de voz en «ciberbardos»?

La pluralización de la teoría cinematográfica

La teoría reciente manifiesta una cierta reacción en contra de los excesos del estructuralismo y del postestructuralismo. Tanto el estructuralismo como el postestructuralismo se han caracterizado por el hábito de «poner al referente entre paréntesis», esto es, por su mayor insistencia en las interrelaciones entre signos que en cualquier correspondencia entre signo y referente. En su crítica del verismo, el postestructuralismo llegó en ocasiones al extremo de aislar el arte respecto a todo contexto social e histórico. Los adeptos a la *screen theory* confundieron a veces historia con historicismo e investigación empírica con empirismo. Pero no todos aceptaron la visión pansemiótica de lo que Edward Said denominaba «texto de pared a pared». Algunos sostuvieron que el carácter codificado, de construcción, que define al discurso artístico no excluye forzosamente las referencias a la realidad. Incluso Derrida, cuyos escritos en ocasiones se convierten en una coartada para rechazar sistemáticamente toda reivindicación de verdad, protestó afirmando que su visión del texto y del contexto «incluye y no excluye al mun-

do, la realidad, la historia... no suspende la referencia» (Norris, 1990, pág. 44). Es inevitable que las ficciones fílmicas y literarias pongan en juego creencias cotidianas no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Si el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje; el movimiento no es unidireccional. A la «textificación» del mundo le corresponde la «mundificación» del texto.

La teoría experimenta actualmente una especie de rehistorización, en parte como correctivo para subsanar el olvido de la historia por parte de los modelos saussuriano y freudiano-lacaniano, en parte como respuesta a la reivindicación multiculturalista que pretende enmarcar la teoría del cine en el seno de las historias del colonialismo y el racismo. En los estudios literarios, los «nuevos historicistas» consideraban los textos como parte de unas complejas negociaciones simbólicas que reflejaban las relaciones de poder entendidas en términos foucaultianos y marxistas. La teoría y la historia del cine, durante mucho tiempo consideradas actividades radicalmente opuestas, han empezado a dialogar con mayor seriedad en nuestros días. Un consenso creciente pide la historización de la teoría y la teorización de la historia. Los historiadores del cine han empezado a reflexionar, con la ayuda de la teoría, sobre sus propias prácticas y discursos. Incorporando algunas tesis de «metahistoriadores» como Hayden White, los teóricos-historiadores del cine han censurado una serie de rasgos de la historia convencional del cine: el privilegio de películas y cineastas frente a la historia de las tecnologías y las formaciones culturales, el impresionismo de muchas historias, el hecho de que la disciplina no haya reflexionado sobre sus propios instrumentos y procedimientos, sus conceptos de periodización (por ejemplo, los sustratos teleológicos, expresados con frecuencia a través de metáforas recurrentes como las nociones biológicas de nacimiento, desarrollo y declive), y el subsiguiente culto a los «primeros», en virtud del cual la historia se convierte en el despliegue teleológico de gestos que progresan hacia una forma normativa de cine.

No es éste el lugar apropiado para examinar todas y cada una de las intervenciones producidas en el campo de la historia del cine; aquí sólo podemos tocar algunos puntos destacados y subgéneros. En primer lugar, están las historias de orientación fílmica, analíticas y teorizadas, sobre grandes corpus de películas: Lagny, Ropars y Sorlin (1986) sobre las películas francesas de los años treinta; Phil Rosen (1984) y Bordwell, Staiger y Thompson sobre el cine clásico norteamericano (1985); Musser (1991), Burch (1990), Hansen (1991), Elsaesser (1990), Gaudreault y Gunning sobre el primer cine mudo; y el vasto corpus de obras sobre los cines del Tercer Mundo, poscolonial y de minorías. En segundo lugar, tenemos las historias

económicas-industriales-tecnológicas-estilísticas del cine (Wasko, 1982; Allen-Gomery, 1985; Bordwell, Staiger y Thompson, 1985; Salt, 1995). En tercer lugar, tenemos los textos que se centran en la representación de la historia en el cine (Ferro, 1977; Sorlin, 1977; Rosenstone, 1993).

El movimiento teórico constituido conjuntamente por el estructuralismo y la semiótica ha sido criticado interna y externamente. Internamente, surgieron voces que preguntaron por qué la semiología del cine, por ejemplo, se había limitado a un tipo de lingüística —la lingüística estructuralista de Saussure— ignorando a la sociolingüística, la translingüística, el análisis conversacional y la lingüística «transformacional», que tocaban temas de clase social, traducción, gramática y otras formas de lenguaje. También se preguntó por qué la teoría psicoanalítica del cine había sido inspirada únicamente por el «retorno a Freud» de Lacan, ignorando a D. W. Winnicott, Melanie Klein, Jessica Benjamin, Nancy Chodorov y Erik Erikson. ¿Por qué la teoría psicoanalítica se limitó estrictamente al fetichismo, voyeurismo, masoquismo e identificación, pasando por alto otras categorías potencialmente ricas como la fantasía, el romance familiar, etcétera? Se dijo que el psicoanálisis pretendía identificar procesos físicos comunes a toda la humanidad, pero en realidad sus análisis edípicos tendían a universalizar una cultura marcada por la culpa característica de una época: una cultura cristiana, patriarcal, occidental y basada en la familia nuclear.

La teoría se vio cuestionada desde el exterior, asimismo, por la teoría crítica de la raza, por el multiculturalismo radical y por la teoría homosexual. Los defensores de estas coordenadas cuestionaron el hecho de que la teoría del cine se centrase incesantemente en la diferencia sexual, en la mirada erótica y en la historia edípica de «Papá, Mamá y Yo» en lugar de buscar otras diferencias dentro del proceso de formación social y psíquica. ¿Por qué la teoría del cine ha sido siempre tan despreocupadamente etnocéntrica? ¿Por qué se ha mostrado acrítica respecto a la complicidad del cine con el imperialismo? ¿Por qué ha pasado por alto las cuestiones de raza y etnia? ¿Por qué es tácita y normativamente «blanca»?

Bajo la presión combinada del feminismo radical, los estudios culturales, el multiculturalismo, la teoría homosexual, la poscolonialidad, el dialogismo bajtiniano, la deconstrucción derridiana, la teoría cognitiva, el neoformalismo, la filosofía postanalítica y la posmodernidad baudrillardiana, la teoría del cine en tanto proyecto de unificación metodológica está actualmente eclipsada. Sin embargo, rechazar la teoría *in toto*, como si fuese la serpiente en el jardín del análisis fílmico, equivale en cierta medida a rechazar, de plano, las principales corrientes intelectuales de nuestra época. En palabras de Jameson, deshacernos de la teoría sería ignorar el legado de Nietzsche («el estremecedor descubrimiento de la agresividad que bulle en

todos los antiguos mandamientos éticos»), pasar por alto la «desarticulación del sujeto consciente y sus racionalizaciones» llevada a cabo por Freud, y olvidar que Marx «llevó las antiguas categorías éticas individuales a un nuevo nivel dialéctico y colectivo» (Jameson, 1998, pág. 94). A consecuencia de todos estos cuestionamientos, sin embargo, la teoría es hoy día un poco menos grandilocuente, algo más pragmática, algo menos etnocéntrica, masculinista y heterosexista, algo menos proclive a los grandes sistemas rectores; prefiere basarse en una pluralidad de paradigmas teóricos. La pluralización de la teoría cinematográfica, sin duda estimulante en ciertos aspectos, también conlleva el riesgo de fragmentación. Es necesario, en nuestra opinión, que las distintas teorías tengan más conciencia las unas de las otras, que los teóricos de orientación psicoanalítica lean teoría cognitiva y los teóricos cognitivos lean teoría crítica de las razas, por ejemplo. No se trata de relativismo o de un mero pluralismo, sino de emplear múltiples coordenadas y conocimientos, que en cada caso arrojan una luz específica sobre el objeto estudiado. No se trata de adoptar totalmente la perspectiva teórica del otro, sino de reconocerla, tenerla en consideración y estar dispuesto a ser cuestionado por ella.

Bibliografía seleccionada

A continuación se enumeran las obras citadas o recomendadas. Para una bibliografía más exhaustiva, véase Toby Miller y Robert Stam (comps.), *Film and Theory*, Oxford, Blackwell, 1999.

Abel, Richard, *French Film: Theory and Criticism: 1907-1939*, 2 vols., Princeton, Princeton University Press, 1988.

— (comp.), *Silent Film*, Nueva Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1996.

Adams, Parveen, *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*, Londres, Routledge, 1996.

Adams, Parveen / Cowie, Elizabeth (comps.), *The Woman in Question*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990.

Adorno, T. W., *Minima Moralia: Reflections From a Damaged Life*, Londres, Verso, 1978 (trad. cast.: *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1998).

Adorno, T. W., / Eisler, Hanns, *Composing for the Films*, Nueva York, Oxford University Press, 1969 (trad. cast.: *El cine y la música*, 2ª ed., Madrid, Fundamentos, 1981).

Adorno, T. W. / Horkheimer, Max, *The Dialectic of Enlightenment*, Nueva York, Verso, 1997 (trad. cast.: *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994).

Affron, Charles, *Cinema and Sentiment*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

Ahmad, Aijaz, «Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory», *Social Text*, nº 17, otoño de 1987.

Alea, Tomás Gutiérrez, *Dialéctica del espectador*, Habana, Unión, 1982.

Allen, Richard, *Representation, Meaning and Experience in the Cinema: A Critical Study of Contemporary Film Theory*, tesis doctoral, Los Ángeles, University of California, 1989.

—, «Representation, Illusion and the Cinema», *Cinema Journal*, vol. 2, nº 32, invierno de 1993.

—, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.

Allen, Richard / Smith, Murray (comps.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Allen, Robert C. / Gomery, Douglas, *Film History: Theory and Practice*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985 (trad. cast.: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1998).

Alternative Museum of New York, *Prisoners of Image: Ethnic and Gender Stereotypes*, Nueva York, museo, 1989.

Althusser, Louis, *For Marx*, Nueva York, Pantheon Books, 1969.

Althusser, Louis / Balibar, *Reading Capital*, Londres, Verso, 1979 (trad. cast.: *Para leer «El capital»*, Barcelona, Planeta, 1985).

Altman, Rick (comp.), *Genre: The Musical*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.

—, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», *Cinema Journal*, vol. 23, nº 3, 1984.

—, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

—, (comp.), *Sound Theory, Sound Practice*, Nueva York, Routledge, 1992.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflexions on the Origins and Spread of Nationalism*, 2ª ed., Londres, Verso, 1991.

Anderson, perry, *The Origins of Postmodernity*, Nueva York, Verso, 1998.

Andrew, Dudley, *The Major Film Theories*, Nueva York, Oxford University Press, 1976 (trad. cast.: *Las principales teorías cinematográficas*, 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1981).

—, «The Neglected Tradition of Phenomenology in Film», *Wide Angle*, vol. 2, nº 2, 1978a.

—, *André Bazin*, Nueva York, Oxford University Press, 1978b.

—, *Concepts in Film Theory*, Nueva York, Oxford University Press, 1984.

Ang, Ien, *Watching «Dallas»: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, Methuen, 1985.

—, *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, Londres, Routledge, 1996.

Appadurai, Arjun, «Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy», *Public Culture*, vol. 2, nº 2, primavera de 1990.

Aristarco, Guido, *Storia delle Theoriche del Film*, Turín, Eimaudi, 1951 (trad. cast.: *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968).

Armes, Roy, *Film and Reality: An Historical Survey*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974 (trad. cast.: *Panorama histórico del cine*, 4ª ed., Madrid, Fundamentos, 1977).

—, *Third World Filmmaking and the West*, Berkeley, University of California Press, 1987.

Armstrong, Dan, «Wiseman's Realm of Transgression: *Titicut Follies*, the Symbolic Father and the Spectacle of Confinement», *Cinema Journal*, vol. 29, nº 1, otoño 1989.

Arnheim, Rudolf, *Film* [1933], reimpreso como *Film as Art*, Londres, Faber, 1958 (trad. cast.: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1996).

—, *Film Essays and Criticism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.

Astruc, Alexandre, «Naissance d'une novelle avant-garde: la caméra-stylo», *Écran Français*, nº 144, 1948.

Auerbach, Erich, Mímesis: *The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1953 (trad. cast.: *Mímesis*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983).

Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

—, *The Image*, Londres, British Film Institute, 1997 (trad. cast.: *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992).

Aumont, Jacques / Leutrat, J. L., *Théorie du film*, París, Albatross, 1980.

Aumont, Jacques / Marie Michel, *L'Analyse des films*, París, Nathan-Université, 1989a (trad. cast.: *Análisis del filme*, 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1993).

—, *L'Oeil interminable*, París, Seguier, 1989b (trad. cast.: *El ojo interminable: cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997).

Aumont, Jacques, gaudreault André / Marie Michel, *Histoire du cinéma: nouvelles approches*, París, Publications de la Sorbonne, 1989.

Aumont, Jacques, bergala Alain, Marie Michel / Vernet Marc, *Esthétique du film*, París, Fernand Nathan, 1983 (trad. cast.: *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1995).

Austin, Bruce a., *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*, Belmont, Wadsworth, 1989.

Bad object-choices, *How Do I Look? Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991.

Bahri, Deepika / Vasudeva Marya, *Between the Lines: South Asians and Postcoloniality*, Filadelfia, Temple University Press, 1996.

Bailble, Claude, Marie Michel / Ropars Marie-Claire, *Muriel, histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974.

Bailey, R. W., Matejka L. / Steiner P. (comps.), *The Sign: Semiotics Around the World*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1978.

Bakari, Imruh / Cham Mbye (comps.), *Black Frames: African Experiences of Cinema*, Londres, British Film Institute, 1996.

Baker jr., Houston, Diawara Manthia / H. Lindeborg Ruth (comps.), *Black*

British Cultural Studies: A Reader, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
Bajtin, Mijail, *The Dialogical Imagination*, Caryl Emerson y Michael Holquist (comps.), Austin, University of Texas Press, 1981.
—, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana, 1984.
—, *Speech Genres and other Late Essays*, Caryl Emerson y Michael Holquist (comps.), Austin, University of Texas Press, 1986.
Bajtin, Mijail / Medvedev P. M., *The Formal Method in Literary Scholarship*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.
Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985 (trad. cast.: *Teoría de la narrativa: introducción a la narratología*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1987).
Bálász, Béla, *Der Geist des Films*, Francfort, Makol, 1930.
—, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Nueva York, Arno Press, 1972.
Barnouw, Erik / Krishnaswamy s., *Indian Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1980.
Barsam, Richard Meran (comp.), *Nonfiction Film Theory and Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1976.
—, *Nonfiction Film: A Critical History*, ed. revisada, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, Nueva York, Hill & Wang, 1967 (trad. cast.: *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971).
—, *Mythologies*, Nueva York, Hill & Wang, 1972 (trad. cast.: *Mitologías*, 5ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1980).
—, *S/Z*, Nueva York, Hill & Wang, 1974 (trad. cast.: *S/Z*, 2ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1980).
—, *The Pleasure of the Text*, Nueva York, Hill & Wang, 1975.
—, *Image/Music/Text*, Nueva York, Hill & Wang, 1977.
—, *Camera Lucida*, Nueva York, Hill & Wang, 1980 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982).
Bataille, Gretchen M. / Silet Charles L. P. (comps.), *The Pretend Indians: Image of Native Americans in the Movies*, Ames: Iowa State University Press, 1980.
Baudrillard, Jean, *The Mirror of Production*, St Louis, Telos Press, 1975 (trad. cast.: *El espejo de la producción*, Barcelona, Gedisa, 1980).
—, *Simulations*, Nueva York, Semiotext(e), 1983.
—, *The Ecstasy of Communication*, Nueva York, Semiotext(e), 1988.
—, «The Reality Gulf», *Guardian*, 11 de enero de 1991a.
—, «La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu», *Libération*, 29 de marzo de 1991b.
Baudry, Jean-Louis, «Écriture/Fiction/Ideologie», *Tel Quel*, nº 31, otoño de 1967, trad. ingl. en *Afterimage*, nº 5, primavera de 1974.
—, *L'Effet cinéma*, París, Albatros, 1978.
Bazin, André, *What is Cinema?*, ed. a cargo de Hugh Gray, 2 vols., Berkeley, University of California Press, 1967 (trad. cast.: *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1990).

Beckmann, Peter, *Formale and Funktionale Film– und Fernsehanalyse*, tesis doctoral, Stuttgart, 1974.

Bellour, Raymond, *L'Analyse du film*, París, Albatross, 1979.

—, (comp.), *Le Cinéma américain: analyses de films*, 2 vols., París, Flammarion, 1980.

Belton, John (comp.), *Movies and Mass Culture*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1995.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1968 (trad. cast.: *Iluminaciones*, 4 vols., Madrid, Taurus, 1990-1993).

—, *Understanding Brecht*, Londres, New Left Books, 1973 (trad. cast.: *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1998).

Bennet, Tony, Boyd-Bowman Susan, Mercer Colin y Woolcot Janet (comps.), *Popular Television and Film*, Londres, British Film Publishing, Open University Press, 1981.

Berenstein, Rhona Joella, *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.

Bernardet, Jean-claude, *O Autor No Cinema*, São Paulo, Editora Brasilense, 1994.

Bernardi, Daniel (comp.), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of US Cinema*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1996a.

—, (comp.), *Looking at a Film History in «Black and White»*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1996b.

Bernstein, Matthew / Studlar Gaylyn (comps.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1996.

Best, Steven / Kellner Douglas, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Nueva York, Guilford Press, 1991.

Bettetini, Gianfranco, *The Language and Technique of the film* [1968], La Haya, Mouton, 1973.

—, *L'indice del realismo*, Milán, Bompiani, 1971.

—, *Produzione del senso e messa in scena*, Milán, Bompiani, 1975 (trad. cast.: *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977).

—, *La Conversazione Audiovisiva*, Milán, Bompiani, 1984 (trad. cast.: *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986).

Betton, Gérard, *Esthétique du cinéma*, París, Presses Universitaires du France, 1987.

Bobo, Jacqueline, *Black Women as Cultural Readers*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.

Bogle, Donald, *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Nueva York, Continuum, 1989.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985 (trad. cast.: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996).

—, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989 (trad. cast.: *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995).

—, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993. (trad. cast.: *El cine de Eisenstein*. Barcelona, Paidós, 2000).
—, *On the History of Film Style*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997.
Bordwell, David / Carroll Noël (comps.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
Bordwell, David / Thompson Kristin, *Film Art: An Introduction*, 5ª ed., Nueva York, McGraw-Hill, 1996 (trad. cast.: *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995).
Bordwell, David, Staiger Janet / Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997).
Bourdieu, Pierre, *On Television*, Nueva York, New Press, 1998 (trad. cast.: *Sobre la televisión*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 1998).
Brakhage, Stan, *Metaphors on Vision*, Nueva York, Film Culture, 1963.
Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, La Haya, Mouton, 1984.
—, *Narrative Comprehension and Film*, Nueva York, Routledge, 1992.
Bratton, Jacky, cook Jim / Gledhill Christine (comps.), *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, Londres, British Film Institute, 1994.
Braudy, Leo, *The World in a Frame*, Nueva York, Anchor Press, 1976.
Braudy, Leo / Mast Gerald (comps.), *Film Theory and Criticism*, 5ª ed., Nueva York, Oxford University Press, 1999.
Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre*, Nueva York, Hill & Wang, 1964 (trad. cast.: *Teatro completo*, 10 vols., Madrid, Alianza, 1988-1998).
Brennan, Teresa / Jay Martin (comps.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Nueva York, Routledge, 1996.
Brooker, Peter / Will brooker (comps.), *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video*, Londres, Arnold, 1997.
Brooks, Virginia, «Film, Perception and Cognitive Psychology», *Millennium Film Journal*, nº 14, 1984.
Brown, Royal s., *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press, 1994.
Browne, Nick, *The Rhetoric of Film Narration*, Ann Arbor, UMI, 1982.
—, (comp.), *Cahiers du Cinéma 1969-1972: The Politics of Representation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.
—, (comp.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1997.
Brunette, Peter / Wills David, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
Brunsdon, Charlotte / Morley David, *Everyday Television: «Nationwide»*, Londres, British Film Institute, 1978.
Bryson, Norman, holly Michael Ann / Moxey Keith , *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994.

Buckland, Warren (comp.), *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.
Bukatman, Scott, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, NC, Duke University Press, 1993.
Burch, Noël, *Theory of Film Practice*, Nueva York, Praeger, 1973.
—, *Life to those Shadows*, Brewster (comp.), Berkeley, University of California Press, 1990.
Burch, Noël / Dana Jorge, «Propositions», *Aftennog*, nº 5, 1974.
Burger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota, Press, 1984.
Burgoyne, Robert a., *Bertolucci's 1900: A Narrative and Historical Analysis*, Detroit, Wayne State University Press, 1990.
Burgoyne, Robert A., Flitterman-Lewis Sandy / Stam Robert, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Londres, Routledge, 1992 (trad. cast.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 2001).
Burton, Julianne, «Marginal Cinemas», *Screen*, vol. 26, nºs 3-4, mayo-agosto de 1985.
—, (comp.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.
Butler, Jeremy g. (comp.), *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.
Butler, Judith p., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.
Caldwell, John Thornton, *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1994.
Carroll, John M., *Toward a Structural Psychology of Cinema*, La Haya, Mouton, 1980.
Carroll, Noël, «The Future of an Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)», *October*, vol. XX, primavera de 1982.
—, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 1988a.
—, *Philosophical Problems of Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988b.
—, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
—, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
Carson, Diane, Dittmar Linda / Welsh Janice R. (comps.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
Carter, Angela, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, Nueva York, Harper & Row, 1978.
Casebier, Allan, *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
Casetti, Francesco, *Semiotica*, Milán, Academia, 1977.
—, *Dentro lo Sguardo, il Filme e il suo Spettatore*, Roma, Bompiani, 1986 (trad. cast.: *El filme y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989).

—, *D'un regard l'autre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
—, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milán, Bompiani, publicado en francés como *Les Théories du Cinéma depuis 1945*, París, Nathan, 1999.
Caughie, John (comp.), *Theories of Authorship: A Reader*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.
Cavell, Stanley, *The World Viewed*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1971.
—, *Pursuits of Happiness*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981 (trad. cast.: *La búsqueda de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1999).
Cesaire, Aimé, *Discourse on Colonialism*, Nueva York, MR, 1972.
Cham, Mbye B. / Andrade-Watkins Claire (comps.), *Critical Perspectives on Black Independent Cinéma*, Londres, British Film Institute, 1983.
Chateau, Dominique, *Le Cinema comme langage*, París, AISS IASPA, 1986.
Chateau, Dominique / Jost, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, París, Union Générale d'Éditions, 1979.
Chateau, Dominique, gardies André / Jost François, *Cinémas de la modernité: films, théories*, París, Klincksieck, 1981.
Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1978 (trad. cast.: *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990).
Chion, Michel, *La Voix au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1982.
—, *Le Son au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.
—, *La Toile trouée*, París, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1988.
—, *Audio-Vision: Sound on Screen*, ed. a cargo de Claudia Gorbman, Nueva York, Columbia University Press, 1994 (trad. cast.: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1998).
Chow, Rey, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.
Church, Gibson, gibson Pamela / Gibson Roma (comps.), *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*, Londres, British Film Institute, 1993.
Churchill, Ward, *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of American Indians*, ed. a cargo de M. Annette Jaimes, Monroe, Common Courage Press, 1992.
Clerc, Jeanne-Marie, *Litérature et cinéma*, París, Nathan, 1993.
Clover, Carol j., *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
Cohan, Steve / Hark, Ina Rae (comps.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, Nueva York, Routledge, 1992.
Cohen-seat, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, París, PUF, 1946.
Colin, Michel, *Language, Film, Discourse: prolégomènes à une sémiologie générative du film*, París, Klincksieck, 1985.
Collet, Jean, Marie Michel, percheron Daniel, simon Jean-Paul / Vernet Marc, *Lectures du film*, París, Albatross, 1975 (trad. cast.: *Leer un film*, Valencia, Fernando Torres, 1985).

Collins, Jim, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, Londres, Routledge, 1989.
Collins, Jim, radner Hillary / Preacher Collins Ava (comps.), *Film Theory Goes to the Movies*, Nueva York, Routledge, 1993.
Comolli, Jean-Louis / Narboni Jean, «Cinema/Ideology/Criticism», *Cahiers du cinéma*, 1969.
Cook, Pamela, *The Cinema Book*, Londres, British Film Institute, 1985.
—, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*, Londres, British Film Institute, 1996.
Cook, Pamela / Dodd Philip (comps.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Filadelfia, Temple University Press, 1993.
Copjec, Joan, «The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan», *October*, nº 49, 1989.
—, (comp.), *Shades of Noir*, Nueva York, Verso, 1993.
Cowie, Elizabeth, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer*, Cambrige, MA, MIT Press, 1995.
Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Nueva York, Routledge, 1993.
Creekmur, Corey k. / Doty Alexander (comps.), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Durham, NC, Duke University Press, 1995.
Cripps, Thomas, *Black Film as Genre*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.
Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1975.
—, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1981.
Currie, Gregory, *Image and Mind*, 1995.
David, Joel, *Fields of Vision: Critical Applications in Recent Philippine Cinema*, Quezon City, Ateneo de Manila University Press, 1995.
De Beauvoir, Simone, *The Second Sex*, Nueva York, Knopf, 1952 (trad. cast.: *El segundo sexo*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1998).
Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, París, Champ Libre, 1967 (trad. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Tavernes Blanques, Pre-Textos, 1999).
De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1985.
De lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1985 (trad. cast.: *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992).
—, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
—, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
De Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, Nueva York, McGraw-Hill, 1966 (trad. cast.: *Curso de lingüística general*, 8ª ed., Madrid, Alianza, 1998).

Deleuze, Gilles, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Nueva York, Viking Press, 1977 (trad. cast.: *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1998).
—, *Cinema I: The Movement-Image*, Londres, Athlone Press, 1986 (trad. cast.: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1994).
—, *Cinema II: The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989 (trad. cast.: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996).
Dent, Gina (comp.), *Black Popular Culture*, Seattle, Bay Press, 1992.
Denzin, Norman k., *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*, Londres, Sage Publications, 1991.
—, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, Londres, Sage Publications, 1995.
Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
—, *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978 (trad. cast.: *La escritura y la diferencia*, Rubí, Anthropos, 1989).
Desnos, Robert, «Le Rêve et le cinéma», *Paris Journal*, 27 de abril de 1923.
Diawara, Manthia, *African Cinema: Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
—, (comp.), *Black American Cinema*, Nueva York, Routledge, 1993.
Dienst, Richard, *Still Life in Real Time: Theory after Television*, Durham, NC, Duke University Press, 1994.
Dissanayake, Wimal (comp.), *Cinema and Cultural Identity: Reflections on Films from Japan, India and China*, Lanham, University Publications of America, 1988.
—, (comp.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
Doane, Mary Ann, Mellencamp, Patricia / Williams, Linda (comps.), *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, MD, University of Chicago Press, 1984.
Donald, James, friedberg, Anne / Marcus, Laura, *Close-Up 1927-1933: Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
Dorfman, Ariel, *The Empire's Old Clothes: What the Lone Ranger, Babar and other Innocent Heroes do to our Minds*, Nueva York, Pantheon, 1983.
Dorfman, Ariel / Mattelart, Armand, *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, Londres, International General, 1975.
Doty, Alexander, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
Downing, John D. H. (comp.), *Film and Politics in the Third World*, Nueva York, Praeger, 1987.
Drummond, Philip y otros (comps.), *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910-1975*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1979.
Duhamel, Georges, *America, the Menace: Scenes from the Life of the Future*, Boston, Houghton Mifflin, 1931.

Dyer, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Nueva York, Routledge, 1990.
—, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, Nueva York, Routledge, 1990.
—, *The Matter of Images: Essays on Representations*, Londres, Routledge, 1993.
—, *Stars*, 2ª ed. revisada, Londres, British Film Institute, 1997a (trad. cast.: *Las estrellas cinematográficas*, Barcelona, Paidós, 2001).
—, *White*, Londres, Routledge, 1997b.
Eagle, Herbert (comp.), *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1981.
Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1975 (trad. cast.: *Tratado de semiótica general*, 5ª ed., Barcelona, Lumen, 1991).
—, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
—, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 (trad. cast.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1995).
Ehrlich, Victor, *Russian Formalism: History-Doctrine*, Londres, Yale University Press, 1981.
Eijenbaum, Boris (comp.), *The Poetics of Cinema*, en *Russian Poetics in Translation*, vol. 9, Oxford, RPT Publications, 1982.
Eisenstein, Sergvéi, *Film Form and Film Sense*, Cleveland, Merieian, 1957.
—, *Selected Works*, vol. 1, *Writings 1922-1934*, ed. a cargo de Richard Taylor, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
—, *Selected Works*, vol. 2, *Towards a Theory of Montage*, ed. a cargo de Richard Taylor y Michael Glenny, Bloomington, Indiana University Press, 1992 (trad. cast.: *Hacia una teoría del montaje*, Barcelona, Paidós, 2001).
Ellis, John, *Visible Functions: Cinema, Television, Video*, 2ª ed., Londres, Routledge and Kegan Paul, 1992.
Elsaesser, Thomas, «Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama», *Monogram*, nº 4, 1973.
—, *New German Cinema: A History*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1989.
—, (comp.), *Early Cinema Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990.
Enzensberger, Hans Magnus, *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*, Nueva York, Seabury Press, 1974.
Epko, Denis, «Towards a Post-Africanism», *Textual Practice*, nº 9, primavera de 1995.
Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: édition chronologique en deux volumes*, París, Seghers, 1974-1975.
—, «Magnification and Other Writings», *October*, nº 3, primavera de 1977.
Erens, Patricia, *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, Nueva York, Horizon, 1979.
—, *The Jew in American Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
—, (comp.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, Nueva York, New Grove Press, 1963.
Ferro, Marc, *Cinema and History*, Berkeley, University of California Press, 1985 (trad. cast.: *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980).
Feuer, Jane, *The Hollywood Musical*, 2ª ed., Bloomington, Indiana University Press, 1993 (trad. cast.: *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1994).
Fischer, Lucy, *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
Fiske, John, *Television Culture*, Londres, Methuen, 1987.
—, *Understanding Popular Culture*, Boston, Unwin Hyman, 1989a.
—, *Reading the Popular*, Boston, Unwin Hyman, 1989b.
Fiske, John / Hartley John, *Reading Television*, Londres, Methuen, 1978.
Flinn, Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
Flitterman-lewis, Sandy, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1992.
Forgacs, David / Lumley Robert (comps.), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.
Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983.
Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York, Pantheon, 1971 (trad. cast.: *El orden del discurso*, 3ª ed., Barcelona, Tusquets, 1987).
—, *The History of Sexuality*, Nueva York, Pantheon, 1978 (trad. cast.: *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1981).
—, *Discipline and Punishment: Birth of the Prison*, Nueva York, Vintage, 1979.
Freeland, Cynthia a. / Wartenberg, Thomas e. (comps.), *Philosophy and Film*, Nueva York, Routledge, 1995.
Fregoso, Rosa Linda, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
Friar, Ralph e. / Friar, Natasha A., *The Only Good Indian: The Hollywood Gospel*, Nueva York, Drama Book Specialist, 1972.
Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, Nueva York, Norton, 1963 (trad. cast.: *La mística de la feminidad*, Barcelona, Sagitario, 1975).
Friedberg, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.
Friedman, Lester, *Hollywood's Image of the Jew*, Nueva York, Ungar, 1982.
—, (comp.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 1991.
Frodon, Jean-Michel, *La Projection nationale: cinéma et nation*, París, Odile Jacob, 1998.
Fuss, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, Nueva York, Routledge, 1989.
—, *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Nueva York, Routledge, 1991.
Gabbard, Krin / Gabbard Glen O., *Psychiatry and the Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Gabriel, Teshome h., *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1982.
Gaines, Jane, *Contested Culture: The Image, the Voice and the Law*, Chapel Hill, University of North California Press, 1991.
—, (comp.), *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*, Durham, NC, Duke University Press, 1992.
Gaines, Jane / Herzog, Charlotte (comps.), *Fabrications: Costume and the Female Body*, Londres, Routledge, 1990.
Gamman, Lorraine / Marshment, Margaret (comps.), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, Londres, Women's Press, 1988.
García, Berumen / Javier, Frank, *The Chicano/Hispanic Image in American Film*, Nueva York, Vantage Press, 1995.
Gardies, André, *Approche du récit filmique*, París, Albatros, 1980.
Garroni, Emilio, *Progetto di Semiotica*, Bari, Laterza, 1972 (trad. cast.: *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974).
Gates, Jr., Henry Louis, *The Signifying Monkey*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.
Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique: système du récit*, 1996.
Gaudreault, André / Jost François , *Le Récit cinématographique*, París, Nathan, 1990 (trad. cast.: *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995).
Genette, Gérard, *Mimologiques: voyages en cratylie*, París, Seuil, 1976 (trad. cast.: *Mimológicas*, Barcelona, Luis Porcel, 1980).
—, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1980.
—, *Figures of Literary Discourse*, Nueva York, Columbia University Press, 1982a.
—, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París, Seuil, 1982b (trad. cast.: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).
Gersch, Wolfgang, *Film bei Brecht: Bertold Brecht praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, Munich, Hanser, 1976.
Getino, Octavio / Solanas, Fernando, *Cine, Cultura y Decolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
Gever, Martha, Greyson John / Parmar Pratibha (comps.), *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film — Videos*, Nueva York, Routledge, 1993.
Gidal, Peter, «Theory and Definition of Structural/Materialist Film», *Studio International*, vol. 190, nº 978, 1975.
—, (comp.), *Structural Film Anthology*, Londres, British Film Institute, 1978.
—, *Materialist Film*, Londres, Routledge, 1989.
Gledhill, Christine, *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, British Film Institute, 1987.
—, (comp.), *Stardom: Industry of Desire*, Londres, Routledge, 1991.
Godard, Jean-Luc, «Bergmanorama», *Cahiers du cinéma*, nº 85, julio de 1958.
Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press; Londres, British Film Institute, 1987.

Gramsci, Antonio, *Prison Notebooks*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.
Grant, Barry Keith (comp.), *The Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1986.
—, *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995.
Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeanette, *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.
Greenaway, Peter, «Virtual Irreality», *Cinemais*, nº 13, septiembre-octubre de 1998.
Greenberg, Harvey Roy, *Screen Memoires: Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch*, Nueva York, Columbia University Press, 1993.
Guerrero, Ed, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Filadelfia, Temple University Press, 1993.
Gunning, Tom, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Champaign, University of Illionis Press, 1990.
Guzzeti, Alfred, *Two or Three Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.
Hall, Stuart / Du Gay, Paul (comps.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, 1996.
Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew / Willis, Paul (comps.), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980.
Hammond, Paul (comp.), *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, Londres, British Film Institute, 1978.
Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.
Harvey, Sylvia, *May '68 and Film Culture*, Londres, British Film Institute, 1978.
Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2ª ed., Nueva York, Holt, Rinehard and Winston, 1987.
Hayward, Philip, Wollen Tana (comps.), *Future Visions: New Technologies of the Screen*, Londres, British Film Institute, 1993.
Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*, Londres, Routledge, 1996.
Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
Heath, Stephen / De Lauretis, Teresa (comps.), *The Cinematic Apparatus*, Londres, Macmillan, 1980.
Heath, Stephen / Mellencamp, Patricia (comp.), *Cinema and Language*, Frederick, MD, University Publications of America, 1983.
Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Methuen, 1979.
—, *Hiding in the Light: On Images and Things*, Londres, Routledge, 1988.
Hedges, Inez, *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
Henderson, Brian, *A Critique of Film Theory*, Nueva York, E. P. Dutton, 1980.
Hilger, Michael, *The American Indian in Film*, Metuchen, NJ, Scarecrow Press, 1986.

—, *From Savage to Nobleman: Images of Native Americans in Film*, Lanham, Scarecrow Press, 1995.
Hill, John / Church Gibson, Pamela (comps.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
Hillier, Jim (comp.), *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.
Hodge, Robert / Kress, Gunther, *Social Semiotics*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988.
Hooks, Bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, MA, South End Press, 1992.
—, *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*, Nueva York, Routledge, 1996.
Horton, Andrew / Mcdougal, Stuart Y., *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley, University of California Press, 1998.
Humm, Maggie, *Feminism and Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.
Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge, 1988.
Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985a (trad. cast.: *Speculum: espéculo de la otra mujer*, Madrid, Saltes, 1978).
—, *This Sex Which is Not One*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985b (trad. cast.: *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltes, 1982).
Jacobs, Lewis, *An Introduction to the Art of the Movies*, Nueva York, Noonday, 1960.
James, David E., *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
James, David E. / Berg, Rick (comps.), *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972 (trad. cast.: *Perpectiva crítica del estructuralismo y el formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980).
—, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1981.
—, «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», *Social Text*, nº 15, otoño de 1986.
—, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991 (trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995).
—, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1992 (trad. cast.: *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995).
—, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Londres, Verso, 1998.
Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Jeancolas, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, París, Nathan, 1995 (trad. cast.: *Historia del cine francés*, Madrid, Acento, 1997).
Jenkins, Henry, *What Made Pistachio Nuts?Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.
Jenkins, Henry / Karnick, Kristine Brunovska (comps.), *Classical Hollywood Comedy*, Nueva York, Routledge, 1994.
Jenks, Chris (comp.), *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995.
Johnston, Claire, *Notes on Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973.
—, (comp.), *The Work of Dorothy Arzner: Toward a Feminist Cinema*, Londres, British Film Institute, 1975.
Jost, François, *L'Oeil-caméra: entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
Jullier, Laurent, *L'Écran post-moderne: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, París, Hartmattan, 1997.
Kabir, Shameem, *Daughters of Desire: Lesbian Representations in Film*, Londres, Cassell Academic, 1997.
Kaes, Anton, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989.
Kalinak, Kathryn, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992.
Kaplan, E. Ann (comp.), *Postmodernism and its Discontents: Theories and Practices*, Londres, Verso, 1988.
—, *Psychoanalysis and the Cinema*, Londres, Routledge, 1990.
—, *Looking for the Other*, Londres, Routledge, 1997.
—, (comp.), *Women in Film Noir*, Londres, British Film Institute, 1998.
Karnick, Kristine Brunovska / Jenkins, Henry (comps.), *Classical Hollywood Comedy*, 1995.
Kay, Karyn / Pear, Gerald (comps.), *Women and the Cinema*, Nueva York, E. P. Dutton, 1977.
Kellner, Douglas, *Media Culture*, Londres, Routledge, 1995.
King, John, López, Ana M. / Alvarado, Manuel (comps.), *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, Londres, British Film Institute, 1993.
Kitses, Jim, *Horizons West*, Londres, Secker and Warburg, British Film Institute, 1969.
Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers*, Berkeley, University of California Press, 1988.
Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947 (trad. cast.: *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1995).
—, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995.

—, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press, 1997 (trad. cast.: *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996).

Kristeva, Julia, *Semiotike: récherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969 (trad. cast.: *Semiótica*, 3ª ed., 2 vols., Madrid, Fundamentos, 1992).

—, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1980.

—, *Revolution in Poetic Language*, Nueva York, Columbia University Press, 1984.

Kuhn, Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londres, Routledge, 1982 (trad. cast.: *El cine de mujeres*, Madrid, Cátedra, 1991).

—, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1985.

Kuleehov, Liev, *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Lacan, Jacques, *Écrits: A Selection*, Nueva York, W. W. Norton, 1977.

—, *The Four Fundamentals of Psycho-Analysis*, Nueva York, W. W. Norton, 1978 (trad. cast.: *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Barral, 1977).

Laffay, Alfred, *Logique du cinéma*, París, Masson, 1964 (trad. cast.: *La lógica del cine*, 2ª ed., Cerdanyola, Labor, 1973).

Lagny, Michèle, *Le Révolution figurée: film, histoire, politque*, París, Albatross, 1976.

—, *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*, París, Armand Colin, 1992 (trad. cast.: *Cine e historia*, Barcelona, Bosch, 1997).

Lagny, Michèle, Ropars, Marie-Claire / Sorlin, Pierre *Octobre: écriture et idéologie*, París, Albatross, 1976.

Landow, George p. (comp.), *Hiper/Text/Theory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994 (trad. cast.: *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós, 1995).

Landy, Marcia (comp.), *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.

—, *Film, Politics and Gramsci*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

—, *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Lang, Robert, *American Film Melodrama*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Langer, Suzanne, *Feeling and Form*, Nueva York, Scribner, 1953.

Lapierre, Marcel, *Anthologie du cinéma*, París, Nouvelle Edition, 1946.

Laplanche, J. / Pontalis J. B., *The language of Psycho-Analysis*, Nueva York, Norton, 1978 (trad. cast.: *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996).

Lapsley, Robert / Westlake, Michael, *Film Theory: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

Lawrence, Amy, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood*, Berkeley, University of California Press, 1991.

Lebeau, Vicky, *Lost Angels: Psychoanalysis and Cinema*, Londres, Routledge, 1994.

Lebel, J. P., *Cinéma et idéologie*, París, Éditions Sociales, 1971.
Lehman, Peter, *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*, Filadelfia, Temple University Press, 1993.
—, (comp.), *Defining Cinema*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1997.
—, «Reply to Stuart Minnis», *Cinema Journal*, vol. 37, nº 2, invierno de 1998.
Lemon, Lee T. / Reis, Marion J. (comps.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska University Press, 1965.
Leutrat, Jean-Louis, *Le Western: archéologie d'un genre*, Lyon, PUL, 1987.
Lévi-strauss, Claude, *Structural Anthropology*, Garden City, NY, Doubleday, 1967 (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995).
—, *The Raw and the Cooked*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
Lenda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Londres, Allen and Unwin, 1972.
L'herbier, Marcel, *Intelligence du cinématographe*, París, Correa, 1946.
L'herminier, Pierre, *L'Art du cinéma*, París, Seghers, 1960.
Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory, 1920-1922*, Ann Arbor, MI, University Microfilms, 1980.
Lindermann, Bernhard, *Experimentalfilm als Metafilm*, Hildesheim, Olms, 1977.
Lindsay, Vachel, *The Art of the Moving Image*, ed. revisada, Nueva York, 1922 (trad. cast.: *El arte de la imagen en movimiento*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1995).
Lipsitz, George, *The Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit From Identity Politics*, Filadelfia, Temple University Press, 1998.
Lister, Martin (comp.), *The Photographic Image in Digital Culture*, Londres, Routledge, 1995.
Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, Londres, Routledge, 1998.
Lotman, Juri, *Semiotics of Cinema*, Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1976 (trad. cast.: *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
Lovell, Terry, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*, Londres, British Film Institute, 1980.
Lowry, Edward, *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor, UMI, 1985.
Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (trad. cast.: *La condición postmoderna*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1989).
Maccabe, Colin, *Tracking the Signifier: Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
—, (comp.), *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*, Nueva York, St Martin's Press, 1986.
Machado, Arlindo, *Pre-Cinema e Pos-Cinemas*, São Paulo, Papirus, 1997.
Macheray, Pierre, *Theory of Literary Production*, Londres, Routledge, 1978.
Marchetti, Gina, *Romance and the «Yellow Peril»: Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Marie, Michel / Vernet, Marc *Christian Metz et la théorie du cinéma*, París, Meridiens Klincksieck, 1990.
Martea, Marcel, *Le Langage cinématographique*, París, Le Cerf, 1955.
Martin, Michael T., *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence and Oppositionality*, Detroit, Wayne State University Press, 1997.
—, (comp.), *New Latin American Cinema*, 2 vols., Detroit, Wayne State University Press, 1997.
Masson, Alain, *Le Récit au cinéma*, París, Editions de l'Etoile, 1994.
Matejka, Ladislav / Titunik Irvin r. (comps.), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, MA, MIT Press, 1976.
Mattelart, Armand / Michele Mattelart, *Rethinking Media Theory: Signposts and New Directions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992 (trad. cast.: *Pensar sobre los medios*, Madrid, Fundesco, 1987).
—, *Mapping World Communication: War, Progress, Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
Mayne, Judith, *Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.
—, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
—, *Cinema and Spectatorship*, Londres, Routledge, 1993.
—, *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
Mellen, Joan, *Women and their Sexuality in the New Film*, Nueva York, Dell, 1974.
Mellencamp, Patricia, *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
—, *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*, Filadelfia, Temple University Press, 1995.
Mellencamp, Patricia / Rosen, Philip (comps.), *Cinema Histories/Cinema Practices*, Frederick, MD, University Publications of America, 1984.
Mercer, Kobena / Julien, Isaac «Introduction: De Margin and De Center», *Screen*, vol. 29, nº 4, 1988.
Messaris, Paul, *Visual Literacies: Image, Mind and Reality*, Boulder, CO, Westview Press, 1994.
Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. ii, París, Klincksieck, 1972 (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2001).
—, *Language and Cinema*, La Haya, Mouton, 1974a (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1974).
—, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Nueva York, Oxford University Press, 1974b.
—, *Essais sémiotiques*, París, Klincksieck, 1977.
—, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1982 (trad. cast.: *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001).
—, *La Narration or impersonelle, ou le site du film*, París, Klincksieck, 1991.

Michelson, Annette, «*The Man With the Movie Camera*: From Magician to Epistemologist», *Artforum*, marzo de 1972.
—, Introduction to, *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California Press, 1984 (trad. cast.: *Cine-ojo: textos y manifiestos*, Madrid, Fundamentos, 1974).
—, «The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System», *October*, nº 52, primavera de 1990.
Miller, Toby, *The Well-Tempered Self: Citizenship, Culture and the Postmodern Subject*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.
—, *Technologies of Truth: Cultural Citizenship and the Popular Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
Miller, Toby / Stam, Robert (comps.), *A Companion to Film Theory*, Blackwell Publishers, 1999.
Mirzoeff, Nicholas (comp.), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 1998.
Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, Nueva York, Vintage, 1974 (trad. cast.: *Psicoanálisis y feminismo*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 1976).
Mitchell, Juliet / Rose Jacqueline (comps.), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, Nueva York, W. W. Norton, 1982.
Mitchell, William j., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992.
Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma: les structures*, París, Editions Universitaires, 1963 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, vol. 1, *Las estructuras*, 4ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1989).
—, *Esthétique et psychologie du cinéma: les formes*, París, Editions Universitaires, 1965 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, vol. 2, *Las formas*, 4ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1989).
—, *La Sémiologie en question: language et cinéma*, París, Éditions du Cerf, 1987.
—, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1997 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, 4ª ed., 2 vols., Madrid, Siglo XXI, 1989).
Modleski, Tania, *The Women Who Knew Too Much*, Nueva York, Methuen, 1988.
—, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a «Postfeminist» Age*, Nueva York, Routledge, 1991.
Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflections of a Society 1896-1988*, Los Angeles, University of California Press, 1988.
Morin, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, París, Éditions de Minuit, 1958 (trad. cast.: *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001).
—, *The Stars: An Account of the Star-System in Motion Pictures*, Nueva York, Grove Press, 1960 (trad. cast.: *Las stars*, Barcelona, Dopesa, 1972).
Morley, David, *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, Londres, British Film Institute, 1980.
—, *Television Audiences and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992.
Morley, David / Chen, Kuan-Hsing (comps.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996.

Morrison, James, *Passport to Hollywood: Hollywood Films, European Directors*, Albany, NY, SUNY Press, 1998.
Morse, Margaret, *Virtualities: Television, Media Art and Cyber-Cultures*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.
Mukarovsky, Jan, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts* [1936], Ann Arbor, University of Michigan, 1970.
Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
—, *Fetishism and Curiosity*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
Munsterberg, Hugo, *Film: A Psychological Study*, Nueva York, Dover, 1970.
Murray, Janet H., *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, MA, MIT Press, 1997 (trad. cast.: *Hamlet en la holocubierta*, Barcelona, Paidós, 2000).
Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Cambridge, MA, MIT Press, 1991.
Naficy, Hamid, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
Naremore, James, *Acting in the Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1998a.
—, *More than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 1998b.
Naremore, James / Brantlinger, Patrick (comps.), *Modernity and Mass Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
Nattiez, J. J., *Fondéments d'une sémiologie de la musique*, París, Union Générale d'Éditions, 1975.
Neale, Steve, «The Same Old Story: Stereotypes and Difference», *Screen Education*, nºs 32-33, otoño-invierno de 1979-1980.
—, *Genre*, Londres, British Film Institute, 1980.
—, *Cinema and Technology: Image, Sound, Color*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
Nichols, Bill, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
—, (comp.), *Movies and Methods*, 2 vols., Berkeley, University of California Press, 1985.
—, *Representing Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1991 (trad. cast.: *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997).
Noguez, Dominique, *Cinéma: théorie, lectures*, París, Klincksieck, 1973.
Noriega, Chon A. (comp.), *Chicanos and Film: Essays on Chicano Representation and Resistance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992 (trad. cast.: *Cine chicano*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia, 1993).
Noriega, Chon A. / López, Ana M. (comps.), *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice*, Londres y Nueva York, Methuen, 1982.
—, *What's Wrong With Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990 (trad. cast.: *¿Qué le*

ocurre a la posmodernidad*?: la teoría crítica y los límites de la filosofía*, Madrid, Tecnos, 1998).
—, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*, Amherst, University of Massachussetts Press, 1992 (trad. cast.: *Teoría acrítica: posmodernismo, intelectuales y la Guerra del Golfo*, Madrid, Cátedra, 1997).
Noth, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, París, Armand Colin, 1990.
Ory, Pascal / Sirinelli, Jean-François, *Les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, París, Armand Colin, 1986.
Pagnol, Marcel, «Dramaturgie de Paris», *Cahiers du film*, nº 1, 15 de diciembre de 1933.
Palmer, R. Barton, *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, Nueva York, AMS Press, 1989.
Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939 (trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, 12ª ed., Madrid, Alianza, 1998).
Pechey, Graham, *Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference 1976-84*, Londres, Methuen, 1986.
Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, ed. a cargo de Charles Hartshorne y Paul Weiss, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1931.
Penley, Constance (comp.), *Feminism and Film Theory*, Londres, Routledge, 1988.
—, *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
Penley, Constance / Wills Sharon (comps.), *Male Trouble*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
Perkins, V. F. *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
Petro, Patrice, *Joyless Streets, Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton, Princeton Universtity Press, 1989.
—, (comp.), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
Pettit, Arthur G., *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station, Texas A & M University Press, 1980.
Piaget, Jean, *Structuralism*, Nueva York, Harper/Colophon, 1970 (trad. cast.: *El estructuralismo*, 2ª ed., Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1980).
Pietropaolo, Laura / Testaferri Ada (comps.), *Feminisms in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
Pines, Jim / Willemen Paul (comps.), *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, 1989.
Polan, Dana, *The Political Language of Film and the Avant-Garde*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1985.
—, *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
Powdermaker, Hortense, *Hollywood: TheDream Factory*, Boston, Little Brown, 1950.

Pribam, Deidre (comp.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*, Londres, Verso, 1988.
Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968 (trad. cast.: *Morfología del cuento*, 8ª ed., Madrid, Fundamentos, 1987).
Pudovkin, V. I., *Film Technique*, Nueva York, Grove, 1960 (trad. cast.: *Lecciones de cinematografía*, 2ª ed., Madrid, Rialp).
Ray, Robert B., «The Bordwell Regime and the Stake of Knowledge», *Strategies*, vol. 1, otoño de 1988.
Reeves, Geoffrey, *Communications and the «Third World»*, Londres, Routledge, 1993.
Reid, Mark A., *Redefining Black Film*, Berkeley, University of California Press, 1993.
Renov, Michael (comp.), *Theorizing Documentary*, Nueva York, Routledge, 1993.
Renov, Michael / Suderburg, Erika (comps.), *Resolutions: Contemporary Video Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence*, Nueva York, Norton, 1979 (trad. cast.: *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, 1983).
Rich, Ruby, «New Queer Cinema», *Sight and Sound*, septiembre de 1992.
—, *Chick Flicks: Theories and Memories of the Finest Film Movement*, Durham, NC, Duke University Press, 1998.
Ritchin, Fred, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, Nueva York, Aperature Foundation, 1990.
Rocha, Glauber, *Revisão Critica do Cinema Brasileiro*, Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1963 (trad. cast.: *Revisión crítica del cine brasileño*, Madrid, Fundamentos, 1971).
—, *Revolução do Cinema Novo*, Río de Janeiro, Embrafilme, 1981.
—, *O Seculo do Cinema*, Río de Janeiro, Alhambra, 1985.
Rodowick, D. N., *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.
—, *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*, Nueva York, Routledge, 1991.
—, *Deleuze's Time Machine*, Raleigh, NC, Duke University Press, 1997.
Rogin, Michael, *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley, University of California Press, 1996.
Ropars-wuilleumier, Marie-Claire, *Le Texte divisé*, París, Presses Universitaires de France, 1981.
—, *Écramiques: le film du texte*, Lille, PUL, 1990.
Rose, Jacqueline, «The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory», en Teresa de Lauretis y Stephen Heath (comps.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Nueva York, St Martin's Press, 1980.
—, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986.
Rosen, Marjorie, *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, Nueva York, Coward McCann & Geoghegan, 1973.
Rosen, Philip (comp.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

—, «Securing the Historical: historiography and the classical cinema», en Patricia B. Mellencamp y Philip Rosen (comps.), *Cinema Histories, Cinema Practices*, Fredericksburg, AFI, 1984.
Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995.
Rumble, Patrick / Testa, Bart *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.
Rushdie, Salman, *The Wizard of Oz*, Londres, British Film Institute, 1992.
Russo, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Closet*, Nueva York, Harper & Row, 1998.
Ryan, Michael / Kellner, Douglas, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, ed. revisada, Londres, Starword, 1993.
Sarris, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, Nueva York, Dutton, 1968.
—, *The Primal Screen: Essays in Film-Related Subjects*, Nueva York, Simon and Schuster, 1973.
Schatz, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Filadelfia, Temple University Press, 1981.
—, *The Genius of the System: Hollywood Filmmakking in the Studio Era*, 2ª ed., Nueva York, Pantheon Books, 1998.
Schefer, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, París, Gallimard, 1981.
Schneider, Cynthia / Wallis, Brian (comps.), *Global Television*, Nueva York, Wedge Press, 1988.
Schwartz, Roberto, *Que Horas São?: Ensaios*, São Paulo, Compania das Letras, 1987.
Screen reader I: Cinema/Ideology/Politics, Londres, SEFT, 1977.
Screen reader II: Cinema & Semiotics, Londres, SEFT, 1981.
Sebeok, Thomas a., *The Sign and Its Masters*, Austin, University of Texas Press, 1979.
—, *The Semiotic Sphere*, Nueva York, Plenum, 1986.
Sedgewick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
—, *Epistemology of the Closet*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1991 (trad. cast.: *Epistemología del armario*, Barcelona, Tempestad, 1998).
Seiter, Ellen, Borchers Hans, Kreutzner, Gabriele / Warth, Eva-Marie (comps.), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*, Londres, Routledge, 1991.
Seldes, Gilbert, *The Seven Lively Arts*, Nueva York y Londres, Harper & Brothers, 1924.
—, «The Movie Commits Suicide», *Harpers*, noviembre de 1928.
Shaviro, Steven, *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
Shohat, Ella, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin, University of Texas Press, 1989.
—, «Imaging Terra Incognita», *Public Culture*, vol. 3, nº 2, primavera de 1991.

—, «Notes on the Postcolonial», *Social Text*, nºs 31-32.
—, (comp.), *Talking Visions: Multicultural Feminism in the Transnational Age*, Cambridge, MA, MIT Press, 1999.
Shohat, Ella / Stam, Robert *Unthinking Eurocentrism*, Londres, Routledge, 1994.
Silverman, Kaja, *The Subject of Semiotics*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.
—, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
—, *Male Subjectivity at the Margins*, Nueva York, Routledge, 1992.
—, *The Threshold of the Visible World*, Nueva York, Routledge, 1995.
Sinclair, John, Jacka, Elizabeth / Cunningham, Stuart (comps.), *New Patterns in Global Television Peripheral Vision*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
Sitney, Adams (comp.), *The Film Culture Reader*, Nueva York, Praeger, 1970.
—, (comp.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, Nueva York, New York University Press, 1978.
Smith, Jeff, *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.
Smith, Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
Smith, Valerie, *Black Issues in Film*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1996.
—, (comp.), *Representing Blackness Issues In Film and Video*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1997.
Snead, James, *White Screens/Black Images: Hollywood from the Dark Side*, Nueva York, Routledge, 1992.
Snyder, Ilana, *Hypertext: The Electronic Labyrinth*, Washington Square, New York University Press, 1997.
Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton Universtity Press, 1992.
Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, París, Aubier Mongaigne, 1977.
—, *The Film in History: Restaging the Past*, Nueva Jersey, Barnes & Noble Books, 1980.
Spigel, Lynn, *Make Room for TV: Television and the Family Ideology in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Words: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1987.
Stacey, Jackie, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres, Routledge, 1994.
Staiger, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton Universtity Press, 1992.
—, (comp.), *The Studio System*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1995a.
—, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995b.

Stallabrass, Julian, *Gargantua: Manufactured Mass Culture*, Nueva York, Verso, 1996.

Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature*, Ann Arbor, Nueva York, University of Michigan Press, 1985, reimpreso en Nueva York, Columbia University Press, 1992.

—, *Subversive Pleasures:* Bajtin, *Cultural Criticism and Film*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

—, «Mobilizing Fictions: The Gulf War, the Media and the Recruitment of the Spectator», *Public Culture*, vol. 4, nº 2, primavera de 1992.

Stam, Robert / Shohat, Ella, «*Zelig* and Contemporary Theory: Meditation on the Chameleon Text», *Enclitic*, vol. IX, nºs 1-2, partes 17-18, otoño de 1987.

Stam, Robert, burgoyne Robert / Flitterman-Lewis Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Londres, Routledge, 1992. (trad. cast.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999).

Stone, Allucquere Rosanne, *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996.

Straayer, Chris, *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-Orientations in Film and Video*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.

Studlar, Gaylyn, *In the Realm of Pleasure*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

—, *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.

Tan, Ed S. H., *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah, Lawrence Erlbaum, 1996.

Tasker, Yvonne, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Nueva York, Routledge, 1993.

Taylor, Clyde, *The Mask of Art: Breaking the Aesthetic Contract in Film and Literature Bloomington*, Indiana University Press, 1998.

Taylor, Lucien (comp.), *Visualizing Theory: Selected Essays From V. A. R. 1990-1994*, Nueva York, Routledge, 1994.

Taylor, Richard (comp.), *The Poetics of Cinema: Russian Poetics in Translation* [1927], vol. IX, Oxford, RPT Publications, 1982.

Thomas, Rosie, «Indian Cinema: Pleasure and Popularity», *Screen*, vol. 26, nºs 3-4, mayo-agosto de 1985.

Thompson, Kristin, *Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis*, Princeton, Princeton Universtity Press, 1981.

—, *Breaking the Glass Armor: Neo-Formalist Film Analysis*, Princeton, Princeton Universtity Press, 1988.

Tomlinson, John, *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*, Londres, Pinter, 1991.

Trinh, T. Min-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1991.

Tudor, Andrew, *Theories of Film*, Londres, Secker and Warburg, 1974.

Turim, Maureen, *Flashbacks in Film: Memory and History*, Nueva York, Routledge, 1989.

Turovskaia, Maya, *Cinema as Poetry*, Londres, Faber, 1989.
Tyler, Parker, *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1972.
Ukadike, Nwachukwu Frank, *Black African Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1994.
Ulmer, Gregory, *Applied Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985a.
—, *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*, Londres, Routledge, 1985b.
Vanoye, Francis, *Récit écrit/récit filmique*, París, Nathan, 1989.
Vernet, Marc, *Figures de l'absence*, París, Cahiers du Cinéma, 1988.
Veron, Eliseo, *A Produçao De Sentido*, São Paulo, Editora Cultrix, 1980.
Vertov, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Annette Michelson (comp.), Berkeley, University of California Press, 1993 (trad. cast.: *Cine-ojo: textos y manifiestos*, Madrid, Fundamentos, 1974).
Viano, Maurizio, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 1993.
Virilio, Paul, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Londres, Verso, 1989.
—, «L'acquisition d'objectif», *Libération*, 30 de enero de 1991.
—, *The Vision Machine*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 (trad. cast.: *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989).
Virmaux, Alain / Virmaux, Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*, París, Seghers, 1976.
Volosinov, V. N., *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1976.
Walker, Janet, *Couching Resistance: Women, Film and Psychoanalytic Psychiatry*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
Walsh, Martin, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981.
Wasko, Janet, *Movies and Money: Financing the American Film Industry*, Norwood, Ablex, 1982.
Waugh, Thomas (comps.), *«Show Us life!»: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Metuchen, NJ, Scarecrow Press, 1984.
—, *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.
Wees, William c., *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley, University of California Press, 1991.
Weis, Elizabeth / Belton, John, *Theory and Practice of Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
Weiss, Andrea, *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*, Londres, Jonathan Cape, 1992.
Wexman, Virginia Wright, *Creating the Couple: Love, Marriage and Hollywood Performance*, Princeton, Princeton Universtity Press, 1993.
Wiegman, Robyn, *American Anatomies: Theorizing Race and Gender*, Durham, NC, Duke University Press, 1995.
Willemen, Paul, *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Williams, Christopher (comps.), *Realism and the Cinema: A Reader*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980.
—, (comp.), *Cinema: The Beginnings and the Future*, Londres, University of Westminster Press, 1996.
Williams, Linda, *Figures of Desire*, Urbana, University of Illinois Press, 1984.
—, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Berkeley, University of California Press, 1989.
—, (comp.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1994.
Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Nueva York, Oxford University Press, 1985.
Wilson, George M., *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986.
Wilton, Tamsin (comp.), *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image*, Londres, Routledge, 1995.
Winston, Brian, *Claiming the Real*, Londres, British Film Institute, 1995.
—, *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*, Londres, British Film Institute, 1996.
Wolfenstein, Martha / Leites Nathan, *Movies: A Psychological Study*, Glencoe, IL, Free Press, 1950.
Woll, Allen l., *The Latin Image in American Film*, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1980.
Wollen, Peter, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Londres, Verso, 1982.
—, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
—, *Signs and Meaning in the Cinema*, 4ª ed., Londres, British Film Institute, 1998.
Wollen, Tana / Hayward, Phillip (comps.), *Future Visions: New Technologies of the Screen*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
Wong, Eugene Franklin, *On Visual Media Racism: Asians in American Motion Pictures*, Nueva York, Arno Press, 1978.
Wright, Will, *Sixguns and Society*, Berkeley, University of California Press, 1975.
Wyatt, Justin, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1994.
Xavier, Ismail, *O Discurso Cinematografico*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
—, *A Experiencia do Cinema*, Río de Janeiro, Graal, 1983.
—, *O Cinema No Seculo*, Arthur Nestrovski (comp.), Río de Janeiro, Imago, 1996.
—, *Allegories of Underdevelopment*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
Young, Lola, *Fear of the Dark: «Race», Gender and Sexuality in the Cinema*, Londres, Routledge, 1996.
Young-Bruehl, Elisabeth, *The Anatomy of Prejudices*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.
Zizek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Nueva York, Verso, 1989.

—, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge, MA, MIT Press, 1991.
—, (comp.), *Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid To Ask Hitchcock*, Londres, Verso, 1992.
—, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Nueva York, Routledge, 1993.
—, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, Nueva York, 1996.

También publicado por Paidós

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA HISTORIA DEL CINE
ROBERT C. ALLEN Y DOUGLAS GOMERY

He aquí un libro que en muy poco tiempo se ha convertido en un verdadero clásico de la investigación cinematográfica y que, de paso, ha logrado crear un contexto en el que la historia del cine pueda leerse y desarrollarse de un modo cada vez más productivo. Sus objetivos, de esta manera, están muy claros. En primer lugar, situar la historia del cine dentro del marco de la investigación histórica en general. Luego, familiarizar al lector con los problemas específicos y, en algunos casos, únicos a los que se enfrentan los historiadores cinematográficos. Y, finalmente, revisar los enfoques utilizados hasta ahora en el estudio histórico del cine, ofreciendo a la vez ejemplos de diversos tipos de investigación histórica de las películas.
En este sentido, el objetivo de la obra no es dilucidar el modo de llevar a cabo una investigación histórica sobre el cine, sino más bien demostrar que los historiadores cinematográficos no trabajan en el vacío, ni abordan el estudio de la historia del cine ajenos a su cultura, gustos cinematográficos y orientación ideológica. La lectura de la historia cinematográfica es un acto de discernimiento que requiere la implicación activa del lector, y por eso lo que pretende el libro de Allen y Gomery es capacitar al estudiante para que se convierta en un lector más susceptible y perspicaz de obras históricas sobre el cine: un propósito que también resultará útil para cualquier persona interesada por las películas y por el estudio formal de su pasado.
Robert C. Allen es profesor en la University of North Carolina, mientras que Douglas Gomery, también docente, es autor, entre otros, de libros como *Hollywood: el sistema de estudios*.

También publicado por Paidós

NUEVOS CONCEPTOS DE LA TEORÍA DEL CINE
ROBERT STAM, ROBERT BURGOYNE Y SANDY FLITTERMAN-LEWIS

El presente libro proporciona un léxico completo de los conceptos teóricos más frecuentemente aplicados al cine en las últimas décadas. Para empezar, incluye capítulos sobre lingüística, narratología, psicoanálisis o intertextualidad, entre otras disciplinas, y eso lo convierte en un diccionario indispensable para el debate semiótico y cultural contemporáneo. En segundo lugar, habla detenidamente de figuras clave como Pierce, Barthes, Propp, Gennette, Greimas, Kristeva, Lacan, Metz, Bellour, Heath, Mulvey, Johnston, Rose, Bajtin o Baudrillard, lo cual le lleva a erigirse en el más amplio muestrario de líneas y tendencias metodológicas publicado hasta la fecha. Y, en fin, los conceptos están ilustrados mediante ejemplos tomados de películas de directores como Welles, Dreyer, Buñuel, Godard, Hitchcock, Varda, Akerman o Woody Allen, estrategia que acaba acercando la obra a todo tipo de lectores, ya no sólo al profesional o al estudiante de la materia en cuestión, sino también a investigadores de todas las áreas del arte, la filosofía y la literatura, e incluso al simple cinéfilo o aficionado.

Robert Stam es profesor de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Nueva York y autor de *Subversive Pleasures*. Robert Burgoyne imparte clases de Inglés en la Wayne State University y ha escrito también *Bertolucci's 1900*. Sandy Flitterman-Lewis es profesora de Inglés y de Estudios Cinematográficos en la Rutgers University y autora de *To Desire Differently*.

El presente libro ofrece una historia exhaustiva de las teorías del cine durante el siglo XX. El texto recorre el camino que va desde teóricos del cine mudo como Vachel Lindsay y Hugo Munsterberg hasta los últimos capítulos de la teoría cinematográfica y los estudios culturales (la teoría cognitiva, Deleuze, la teoría homosexual, la teoría poscolonial, la teoría digital) y da cuenta de fenómenos desarrollados en países como Francia, Alemania, Rusia, Italia, Gran Bretaña, Estados Unidos, México, Brasil y Argentina, siempre con el objetivo de poner de relieve los lazos de unión existentes entre ellos. Contextualiza, asimismo, la teoría del cine dentro de corrientes históricas y filosóficas de carácter general. Y, para terminar, su lenguaje a la vez accesible y profundo hace de él una introducción lúcida y coherente a un terreno complejo y enormemente rico en matices.

Robert Stam es profesor del Departamento de Estudios Cinematográficos de la New York University. También es autor de *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (1992), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (con Ella Shohat, 1994), *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (1997), *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (con Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, 1998), este último igualmente publicado por Paidós, así como coordinador (junto a Toby Miller) de *A Companion to Film Theory* y *Film and Theory: An Anthology* (1999).

Diseño: Mario Eskenazi

UAM
XOCHIMILCO
COSEI

L211956
PN 1994 S8218
Teorias del cine : una introduccion / Robert Stam
Barcelona : Paidos, c2001

Robert Stam
Teorías del cine