

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 acucia 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 «proto-postestructuralista». 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 patriotismo 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 mimesis, la autoría, la espectadorialidad— 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.