

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 mimesis 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, mimesis 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 reducirse 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 prelude 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 detectaba 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 mimesis 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. *Ibid.*, 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 Lafay en *Logique du cinéma* (1964), Jean-Pierre Meunier en *Les Structures de l'expérience 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-

LA FE
mióti
por ej
de rea
tes, un
med
Roma
trabajo
filmol
la imp
las rea
tador p
nitiva c

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.

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*, n° 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 «proclamación 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 subrepticamente 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 insosteniblemente 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 ajeteo de técnicos, cámaras y luces, propios de ese *happening* que constituye todo rodaje cinematográfico. El poeta puede escribir poemas en una servilleta en

LA
pris
cía
peli
ven
de t
crea
ción
litari

Est
produc
Raymo
de la au
riales y
complej
use» y la
a Eddie
America
ros (The
rales» de
jos del re
evocan la
La tec
visiva. Se
tores como
ral de los d
Alan Parke
(David Lyr
gelo Anton
res siempre
medio, el c
Schatz no h
minó «genio

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 desaguizados 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 autorial 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 autorial, 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 inmigración 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.

L
mismo
de cin
miraci
do un
pos la
rico. E
Guía:
más fa
de Gra
Alex V
los año
teoría y
Birri T
manifi
Cin
de Holl
caricatu
«Ningú

ol
Ha
y c
su
Mu
nac
tur
cio
tar
[las
que
Cha

Respe
américa a
que se hi
mericanas
Tras l
bana en 19
Tercer Mu
nifiesto m
Rocha, «H

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 Viány 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 mimesis, 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 Crítica 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). Influído por Brecht, Rocha propuso lo que podríamos denominar un «*trance-brehtianism*», 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 espectral 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

CINE
«el si
era la
Terce
de un
cine»
de un
Getin
latino
el ám
ideolo
crearc
wood
ensay
cine»
milita
del co
ker en
En la
tética
pectat
hacer
pio de
el dob
E
(1969
artista
adqui
res de
tentac
casi s
un cin
y que
mante
había
arte»,
mo po
masas
fecto,
propo
parece

«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 espectral 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 espectral» 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 orchestra 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 embarranzada, 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 sinérgico 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 anti-ilusionistas, 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).