

Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas

Autoría



Miguel Fernández Labayen

Miguel Fernández Labayen (Barcelona, 1976) es Profesor Ayudante de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Co-dirige en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) las jornadas 'Xperimenta. Miradas contemporáneas al cine experimental' y ha publicado un estudio crítico sobre *Hannah y sus hermanas* (Paidós, 2005).

Sumario

Abstract

1. Teorías del cine
 2. Tres aproximaciones al cinema: teorías de la enunciación, teorías del mensaje y teorías de la recepción
 3. Teorías de la enunciación
 - 3.1. Las teorías realistas de posguerra: Guido Aristarco, André Bazin y Siegfried Kracauer
 - 3.2. El cine de autor
 - 3.3. Tercer Cine
 4. Teorías del canal y del mensaje
 - 4.1. Formalismo ruso
 - 4.1.1. Sergei Mikhailovich Eisenstein
 - 4.2. Semiótica y lingüística estructural
 - 4.3. Christian Metz y la gran sintagmática cinematográfica
 - 4.4. La reforma postestructuralista
 5. Teorías de la recepción
 - 5.1 Teorías cinematográficas del multiculturalismo
 - 5.2. Feminismo, postfeminismo y teoría queer
 - 5.3. El placer del visionado. El espectador como fan
 6. Las teorías del cine en la era audiovisual
 7. Conclusiones
- Bibliografía básica

ABSTRACT



En un momento de profundos cambios en el audiovisual contemporáneo, parece adecuado evaluar los parámetros teóricos y epistemológicos que han animado los estudios fílmicos en los últimos años. Tras los faustos del centenario de su nacimiento y los cantos apocalípticos sobre su desaparición en la era digital, el cine vive ahora en la época de los posts, en la que sus múltiples manifestaciones se engloban bajo la ambigua etiqueta del post-cine. Estamos en un período fundamental para atender a las distintas aproximaciones que han debatido y debaten sobre el cinematógrafo como medio para vehicular ideas y sensaciones en el siglo XX y XXI. Esta lección revisa los postulados teóricos que han estudiado el cine hasta la actualidad, realizando un somero repaso por las distintas corrientes que se han enfrentado al dilema de qué es el cine.

1. TEORÍAS DEL CINE

Entretenimiento, arte, negocio o espectáculo son algunas de las palabras con las que frecuentemente se intenta definir qué es el cine. Y, sin embargo, la cuestión no es tan sencilla ni inmediata (1). En efecto, las maneras de entender el medio cinematográfico desde su aparición en 1895 han ido cambiando, condicionadas por unos contextos tecnológicos, económicos, sociales y culturales radicalmente diversos. Es evidente que el cine no ha sido pensado, conceptualizado y vivido de la misma manera en la Alemania de los años veinte

del siglo pasado que en la Argentina de los noventa, lo que implica que las ideas suscitadas por y sobre el cine están históricamente marcadas y cabe entenderlas como tales. Debemos partir entonces de la idea que las teorías están influenciadas por su contexto de aparición, desarrollo y posterior revisión. Se produce así una tensión entre un concepto apriorístico e inmutable sobre el 'fenómeno cinematográfico', sus cambios a lo largo de la historia y las formas de estudiar y aprehender estos cambios, que a nuestros efectos se concretan en las teorías del cine. De esta manera, las teorías del cine son aquellas herramientas epistemológicas que permiten comprender el cine a partir de conceptos y argumentaciones diversas, planteando tentativas sobre preguntas que afectan al cine como fin y como medio. Las teorías del cine formulan principios sobre cómo entender el cine, no sólo como fenómeno en sí sino también como intermediario para relacionarse con el mundo. Así pues, las teorías cinematográficas son tan variadas como los diversos acercamientos a las manifestaciones del film, dialogando con sus entresijos, sea de manera idealista (existe una esencia del cine y hay que descubrirla), sea razonando alrededor de las relaciones del cine con lo social, lo económico, lo tecnológico o lo cultural (el cine es un medio contaminado por el entorno y hay que situarlo en esa encrucijada de intereses, disciplinas y contextos de signo diverso).

Este hecho es fundamental para pensar sobre las distintas posturas que se han acercado al cine, desde los intentos de dar cuenta de forma absoluta y definitiva a la pregunta '¿qué es el cine?' hasta el paso a preguntas más eclécticas y fragmentarias, que ya no ponen el énfasis en la totalidad sino en cuestiones puntuales y aspectos parciales del cine (2). A saber, la pregunta sobre una supuesta esencia fílmica queda substituida por otras sobre aspectos concretos de las dinámicas sociales, culturales, económicas o tecnológicas (por ejemplo, ¿qué significa el cine de Hollywood de los cuarenta para los espectadores homosexuales? o ¿qué importancia tiene la llegada del sonoro para la difusión transnacional de músicos y cantantes latinoamericanos?). Las teorías dejan por tanto de ser unívocas y pasan a entender el cine como un hecho multiforme (si es que alguna vez no lo fue), convocando distintas posturas que, no por encargarse de fenómenos puntuales dejan de ser menos interesantes. A la luz de las nuevas posturas metodológicas, algunos autores han hablado de una teorización de nivel medio, más acorde para estudiar aspectos puntuales del cinematógrafo que la pretensión totalitaria de la(s) Gran(des) Teoría(s) (3).

Y sin embargo, las teorías no mueren, no caen en desuso, todo lo más se transforman y dejan su huella en posteriores enunciaciones. No se trata aquí de dilucidar qué teoría es mejor que otra, sino recordar que "la teoría, como cualquier escrito, es palimpsesta; forma un mosaico de huellas de teorías anteriores y del impacto de discursos vecinos" (4). La cuestión deja de ser categórica para convertirse en polifónica, dando lugar a un conjunto de posturas sobre el que construir especulaciones en torno al cinematógrafo.

Así pues, resulta obvio que la/s teoría/s que cada uno adopte para acercarse no sólo a las películas sino a las distintas facetas del fenómeno cinematográfico en toda su extensión vehicularán una serie de discursos o puntos de vista concretos. Es fundamental, por consiguiente, partir de una base sólida para saber desde dónde se está hablando en cada momento o, dicho de otra manera, qué teoría/s estamos manejando cuando hablamos de cine (5). Sólo así podremos trazar los puentes hacia una reflexión común y superar la palabrería sobre qué película resulta mejor que otra (por lo demás, nunca inocente ni insignificante ideológicamente)(6). Y es que quizá no es tan importante decretar qué es una buena película, sino que es una buena lectura de los diferentes aspectos del cine.

(1) Un ejercicio para cuestionar estas fronteras puede ser tomar un trabajo determinado y someterlo a esas etiquetas. Por ejemplo, ¿qué son las películas de Pedro Almodóvar? ¿Entretenimiento, arte, negocio o espectáculo? Por supuesto, reducir la complejidad del fenómeno Almodóvar a debates inocuos sobre si es arte o negocio o las dos cosas a la vez hacen que nos perdamos cuestiones de fondo sin las que no se pueden entender las películas y sus canales de circulación (contexto de producción, distribución y consumo, inclusión de referencias a la cultura pop y a la tradición española, etc.).

(2) Esta postura de honestidad ante un estudio parcial en las ciencias sociales, humanas y naturales ha sido reivindicada por numerosos investigadores de distintas disciplinas en la época posmoderna. Por ejemplo, la historiadora de la ciencia Donna J. Haraway aboga por la configuración de lo que denomina 'testigo modesto' (modest witness). Esta figura representa una apuesta metodológica por el conocimiento parcial y responsable antes que por el absolutismo epistemológico y la ontología dialéctica. En los estudios sobre cine estas opciones encuentran su eco sobre todo en su vinculación con las nuevas tecnologías y otras formas de historiar el pasado. Véase HARAWAY, Donna J. *Modest_Witness @Second_Millennium. FemaleMan© Meets OncoMouse™. Feminism and technoscience*. Nueva York: Routledge. 1997. (Hay traducción española: *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra Conoce Oncorotón : feminismo y tecnociencia*. Barcelona: UOC. 2004). Se pueden consultar los parámetros posthumanistas y postgenéricos de Haraway en su célebre "[Manifiesto para Cyborgs](#)".

(3) BORDWELL, David. "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory". En BORDWELL, David y CARROLL, Noël (eds.). *Post-theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press. 1996. P. 3-36.

(4) MILLER, Toby y STAM, Robert. "Introduction". En MILLER, Toby y STAM, Robert (eds.). *Film and Theory. An Anthology*. Malden: Blackwell Publishers. 2000. P. xviii.

(5) Un ejemplo sobre diversas lecturas de una misma película puede verse en BORDWELL, David. "Retórica práctica: siete modelos de Psicosis". En BORDWELL, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós. 1995 [1989]. P. 249-274. En el citado texto, Bordwell selecciona y comenta siete análisis diferentes sobre la película de Hitchcock, en un arco temporal que va desde 1960 hasta 1986.

(6) Sobre esta cuestión, véase el estimable trabajo de Laurent Jullier, en el que a partir de siete criterios empleados extensamente por los espectadores de cine se encarga de rebatirlos o reubicarlos como fundamentos teóricos de valoración de una película. JULLIER, Laurent. *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós. 2006.

2. TRES APROXIMACIONES AL CINEMA: TEORÍAS DE LA ENUNCIACIÓN, TEORÍAS DEL MENSAJE Y TEORÍAS DE LA RECEPCIÓN

En términos generales se puede afirmar que, al igual que las teorías de la comunicación, la teoría y la historia cinematográfica han recorrido el paradigma comunicativo básico de forma bastante lineal:

Emisor ---- Canal (Mensaje) ----> Receptor

Esto implica que la atención de estudiosos, críticos y analistas ha ido dirigida hacia la reflexión sobre los emisores (directores, compañías productoras, actores), las formas del mensaje y el canal (cuestiones del lenguaje audiovisual: montaje, sonido, puesta en escena y fotografía) y, por último, los receptores (los públicos en el caso del cine). Quién, cómo y por qué consume cine y sobre todo: qué hacen los espectadores con el cine que consumen, cómo lo utilizan en sus vidas cotidianas. Y estos enfoques siempre delimitados

por unos intereses en analizar y situar el cine en un terreno económico, estético, tecnológico y social (7).

De este planteamiento se deriva que podemos organizar las teorías cinematográficas según tres modelos: teorías de la enunciación, teorías del canal y teorías de la recepción. Obvia decir que ninguna de estas tres categorías representa una aproximación pura, sino que puede resultar complementaria. Así, los teóricos de la enunciación pueden tener en mente a quién va dirigido un determinado filme o los pensadores sobre la forma del mensaje desarrollan conceptos sobre quién organiza la puesta en escena de las películas. Por consiguiente, emplearemos este esquema tripartito según el énfasis que las distintas teorías han hecho en uno u otro fenómeno comunicativo, pero nunca debemos tomarlo como un modelo absoluto y totalmente homogéneo.

(7) ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas. Teoría y Práctica de la Historia del Cine. Barcelona: Paidós. 1995 [1985].

3. TEORÍAS DE LA ENUNCIACIÓN

Los primeros intentos de conceptualizar el cine pasan por ser acercamientos a la enunciación: quién hace las películas y por qué. Se inician ya en la primera década del siglo XX. Son teorías muy poco elaboradas: hablan de las condiciones fotogénicas y las facilidades de un director o actor/actriz para captar un carácter. Proviene de los ejercicios de crítica, en los que un analista cinematográfico vinculado a la prensa escrita reflexiona sobre las películas y sus públicos. De esta manera, se intenta hallar alguna continuidad que legitime la importancia social y cultural del cine, mezclando aproximaciones al lenguaje cinematográfico, digresiones sobre la figura autoritaria del director y apuntes sobre la capacidad del cine para provocar emociones extremas entre el público. Estas tentativas por definir el nuevo medio son tremendamente interesantes, pues muestran un difícil equilibrio entre el entusiasmo por un medio que se antoja popular y masivo (en los escritos de Vachel Lindsay) (8) y las pretensiones artísticas del mismo, para desvincular al cinematógrafo de sus orígenes en la feria y el espectáculo popular y relacionarlo con la tradición de la historia del arte (rescatadas por autores como Riccioto Canudo en su "El nacimiento de un sexto arte" -1911). Esta legitimación del cinematógrafo como Arte va a ser fundamental para su posterior aceptación general, ganándose el respeto público y adquiriendo prestigio social. Por supuesto, la cuestión radica en que no todas las películas van a ser consideradas arte, con lo que nos encontramos ante una dicotomía entre alta y baja cultura que ya había afectado al resto de disciplinas expresivas. En todo caso, las implicaciones del cine-arte van a permitir que analistas y teóricos se apropien de un terreno en el que consideran que determinadas películas y directores tienen una mayor sustancia intelectual y expresiva que los filmes peyorativamente llamados 'comerciales', creando una plataforma para el posterior encumbramiento del director como artista (9). Así, este proceso implica un largo camino que empieza con una serie de reflexiones sobre el acto enunciativo en el cine, equiparándolo a la capacidad de ciertos directores por captar distintos aspectos de la realidad.

(8) LINDSAY, Vachel. The Art of the Moving Picture. IndyPublish [1915]. (Hay traducción española: El arte de la imagen en movimiento. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura. 1995).

(9) Este fenómeno tiene una larga tradición y diferentes manifestaciones según la época. Por supuesto, el punto culminante de la asociación entre el Arte y el Cine es la integración del film en el museo, tan de boga hoy en día. Para repasar estas posiciones teóricas a lo largo del siglo XX, ver WASSON, Haidee. Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press. 2005; SITNEY, P. Adams (ed.). The Essential Cinema: Essays on the films in the collection of Anthology Film Archives. Nueva York: Anthology Film Archives. 1975; PAÏNI, Dominique. Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée. París: Cahiers du Cinéma. 2002.

3.1. LAS TEORÍAS REALISTAS DE POSGUERRA: GUIDO ARISTARCO, ANDRÉ BAZIN Y SIEGFRIED KRACAUER

En los años cincuenta y sesenta este tipo de teorías van a vivir su momento de mayor aceptación, gracias al desarrollo de algunas cuestiones relacionadas con el realismo cinematográfico. El realismo como concepto estético se incorpora al cine proveniente de otras expresiones artísticas, principalmente la pintura y la literatura. Es la literatura realista y naturalista de finales del siglo XIX la que conceptualmente influye más sobre la formalización de una teoría realista, que luego se verá animada por el debate entre Bertolt Brecht y György Lukács, en torno a las posibilidades críticas del distanciamiento estético y la mimesis como formas de acceder a la realidad. El realismo es una teoría de la enunciación porque presupone una posición, un compromiso por parte de la enunciación, es decir del realizador o del equipo completo de producción.

En la historia del cine, las posiciones teóricas sobre el realismo aparecen una vez acabada la Segunda Guerra Mundial. Fundamentalmente, el neorrealismo italiano de los años cuarenta será tomado como ejemplo para desarrollar un discurso en torno al cine como arte realista y comprometido. Así, el neorrealismo no propone contar historias que se parezcan a la realidad, sino convertir la realidad en historias. El objetivo es hacer un cine sin mediación aparente, que revele el valor de lo real y lo cotidiano.

El neorrealismo asume la idea de la democratización del cine: nada es banal, todo merece ser contado. Se piensa en el cine como una forma de solidaridad, como una herramienta social y no como un medio voyeurista o de entretenimiento. El gran teórico del movimiento italiano del realismo es Guido Aristarco (10). Aristarco propone ir un paso más allá de la cotidianeidad neorrealista para establecer lo que él llama 'realismo crítico': un realismo no descriptivo, sino aquél que dialoga moralmente con lo diario.

Los postulados realistas encontrarán continuidad y amplitud en el trabajo de teóricos como André Bazin y Siegfried Kracauer. Para Bazin, el cine, a través de su vinculación con la fotografía, remite a una ontología de la imagen que progresa imparable hacia la asunción de la realidad (11). Así, el neorrealismo y otros movimientos de posguerra reúnen una serie de elementos que los convierten en nuevas formas de entender el arte cinematográfico, basándose en los siguientes parámetros:

- Renunciar a los excesos del expresionismo.
- Renunciar a los efectos del montaje.
- Recuperar el valor de ambigüedad de lo real.

- Trabajar con tramas descarnadas y sin acontecimientos.
- Los personajes viven una motivación confusa.
- Mostrar la lentitud y el espesor de los ritmos cotidianos.

Para Bazin, la reproducción mecánica que supone la fotografía es la valedora principal de la opción realista del cine. Eso lo convierte en un teórico esencialista, cuyo objetivo es definir qué es y qué no es legítimamente cinematográfico. La fotografía asegura una objetividad esencial del cine. Crea un vínculo ontológico (necesario) entre lo representado y la representación. En definitiva, se habla de un realismo fenomenológico, siendo la fenomenología aquello que se refiere a la percepción psicológico-filosófica de la experiencia fílmica, pudiendo repercutir en una suerte de meta-física trascendental (12). Esta trascendencia se manifiesta en la posibilidad del cine para conservar momentos de tiempo pasado, 'momificándolos' eternamente. De ahí se deriva otra las cualidades esenciales del cine, su carácter indexal: el cine es testimonio de cómo son o han sido las cosas.

Además de esencialista, la teoría realista del cine de Bazin es una teoría evolucionista. La técnica se desarrolla hacia lo que se considera un cine total y esa evolución es inexorable, predeterminada en su esencialidad, teleológica. Bazin está completamente de acuerdo con ese progreso y lo celebra.

No es difícil entender cómo esa teoría realista defiende una serie de recursos cinematográficos frente a otros. Así la profundidad de campo y el plano secuencia ganan terreno a otros recursos como el montaje o los primeros planos. Esta teoría propone un respeto al espacio-tiempo externo, pro-fílmico. Dicho respeto deriva en una revelación de lo real, prácticamente en términos religiosos.

Si los neorealistas hablan de una democratización de las historias, la teoría baziniana desplaza ese concepto de democratización al espectador. Para Bazin, ciertos recursos (profundidad de campo y plano secuencia) liberan al espectador para explorar el plano y sus contornos, mientras que el cine de montaje le obliga a seguir un ritmo y unos encuadres que falsean el fluir espacio-temporal de la realidad. La tensión teórica que genera esta concepción del realismo es evidente: acaba proponiendo unas técnicas más apropiadas que otras para la exploración de lo real, como si eso pudiese hacerse de forma automática aplicando una serie de herramientas.

Finalmente, Siegfried Kracauer es un teórico alemán que también va a defender el realismo cinematográfico, pero esta vez a través del realismo psicológico (13). Kracauer trabaja con los filósofos de la Escuela de Frankfurt y, en los años cuarenta y cincuenta, analiza el cine alemán de los años veinte buscando elementos que configuren esa realidad psicológica, que permitan adivinar el deslizamiento al poder de la ideología nazi. Se trata de un psicologismo social, en el que para Kracauer las películas muestran una profunda realidad social, no una realidad superficial (como la que predica Bazin). Así, las películas representan alegóricamente las obsesiones profundas de los países y de las naciones. Se trata de un realismo profundo, psicológico y social.

Por consiguiente, las películas son realistas porque establecen discursos sobre su presente. No se trata por lo tanto de un realismo que se pueda buscar estéticamente, sino de un realismo consustancial al propio hecho de hacer cine. Las principales críticas a la teoría de Kracauer es que se puede convertir en una especie de futurología del pasado, poco rigurosa en términos historiográficos. Es fácil adivinar en películas pasadas rastros de lo que puede ser la psicología de un conjunto social y por lo tanto adivinar adónde se dirige ese grupo social, una vez que los hechos ya han acontecido. La gran limitación de este acercamiento viene de que esa predicción nunca se puede hacer antes de que la sociedad haya variado. Es decir, no se pudo prever el nazismo tal y como se desarrolló durante los años 20, sólo a posteriori se concibió la teoría realista de Kracauer.

En definitiva, el realismo es entendido por muchos como un estilo que sintetiza a la perfección la esencia del cinematógrafo: el cine debe tender a la fiel reproducción de la realidad. Ésta es la base para el desarrollo de la llamada teoría de los autores, consistente en hallar una continuidad temática y estilística en las películas de un mismo director, quien al modo del escritor literario estamparía su estilo personal estilo y cosmovisión en cada una de sus películas.

(10) ARISTARCO, Guido. Historia de las principales teorías cinematográficas. Barcelona: Lumen. 1968.

(11) BAZIN, André. ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp. 2004 [1958-1962]. En especial, véanse los textos "La evolución del lenguaje cinematográfico"; "La ontología de la imagen fotográfica" y "El mito del cine total".

(12) Uno de los grandes impulsores de la fenomenología en el cine es el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, para el que las películas representan una curiosa posibilidad de unir la mente y el cuerpo humanos, imbricando sus capacidades intelectuales y físicas tanto en el proceso de dirección como en el de visionado. Véase MERLEAU-PONTY, Maurice. Sentido y sinsentido. Barcelona: Península. 2000.

(13) KRACAUER, Siegfried. Teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós. 1989 [1960] y KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós. 1985 [1947].

3.2. EL CINE DE AUTOR

Se puede ver la política de los autores como una derivación de la teoría literaria de la *écriture*: la escritura como una forma de expresión íntima. El cine sería entonces una escritura personal, metáfora muy extendida y utilizada en los años cincuenta y sesenta, aunque a la vez se reniega de cierto apego literario del cine anterior.

El origen de esta nueva inquietud teórica se encuentra en Francia, donde coinciden una serie de elementos que la potencian: la llegada de filmes americanos después de la Segunda Guerra Mundial, la proliferación de cine-clubs, la labor de una temprana filмотeca (puesta en marcha a principio de los años cincuenta), los festivales internacionales (Cannes) y las revistas especializadas (Cahiers du Cinéma).

En 1948, Alexandre Astruc lanza un nuevo término que será fundamental en esta nueva concepción: la cámara-stylo (cámara-estilográfica), que convierte al director en creador absoluto del proceso cinematográfico, tan artista como el escritor o el pintor (14). Las nuevas tecnologías cinematográficas del momento permiten la proliferación de este uso. Así, las manejables cámaras de 16mm, los registradores de sonido portátiles y la nueva película de impresión rápida permiten prescindir de dos cuestiones básicas hasta ese

momento: la infraestructura de la industria y las imposiciones del guión.

Estos postulados en favor de un cierto individualismo y singularización del genio del director se ven acrecentados por el trabajo de los jóvenes críticos de Cahiers du Cinéma. En este contexto, es fundamental un artículo de François Truffaut titulado "Una cierta tendencia del cine francés", en el que denuncia la tradición del cine francés de calidad (15). Se trata de una toma de postura generacional contra lo que se llama despectivamente cine de papá, identificado como burgués y aburrido. En su contra, Truffaut apoya cierto cine americano popular, representado por directores como Orson Welles, Robert Aldrich o Nicholas Ray. El posicionamiento tiene mucho de desafío, no sólo estético, sino también político. En ese momento de la posguerra el comunismo está muy arraigado en Francia y todo lo que viene de Estados Unidos se ve como parte del imperialismo norteamericano y como una estrategia de la recién iniciada Guerra Fría, con lo que la posición de Truffaut es muy provocadora.

Truffaut afirma que el cine tiene que parecerse a aquél que lo hace, no porque sea autobiográfico, sino porque debe tener un estilo, una personalidad estética y temática: cómo y de qué hablan las películas (16). La teoría de autor afirma que esa personalidad cinematográfica emerge incluso en el cine más industrial, es decir, en Hollywood. Este posicionamiento, a pesar de ser tremendamente subjetivo y nada claro, sigue teniendo en nuestros días muchos adeptos que lo aceptan como una verdad, por lo que no es extraño que haya una sobreabundancia de estudios sobre la obra de ciertos directores frente a otros posibles enfoques temáticos, teóricos y metodológicos.

La teoría de los autores sigue siendo una cinefilia metodológica que responde a unos valores generacionales y se rebela contra otros:

- Reclama la cultura visual y de masas como algo de valor.
- Se revela contra la visión de la Escuela de Frankfurt de que el cine comercial y de entretenimiento es alienante para los públicos.
- Es contrario al antiamericanismo de las élites francesas de izquierda.

La política de los autores acaba proponiendo una nueva forma de hacer películas. Por otra parte, serán los propios críticos de Cahiers du Cinéma los que adopten esos nuevos modos cinematográficos. El director se convierte en el centro del proceso fílmico y se proclama su libertad, sobre todo frente al productor. Este último se presenta siempre como una figura castradora de la creatividad del director.

Llevada al extremo, la teoría de los autores es una formulación muy parecida al fenómeno fan que paralelamente hace su aparición en Estados Unidos, con la irrupción y rápida expansión del rock'n'roll en los años cincuenta (y en años anteriores con el Star System de Hollywood). En este caso el objeto de deseo, las nuevas estrellas, son los directores de cine, que se convierten en objeto de minuciosos análisis cuyo objetivo final es siempre el mismo: demostrar que tal cineasta es un artista. En los peores casos, la adopción de estos postulados lleva a inacabables debates sobre las constantes estéticas o temáticas en las películas de los directores defendidos como autores, obviando el carácter colectivo del cine realizado dentro de la industria, ninguneando por oposición a los no autores y pasando por encima de otras posibilidades analíticas. El riesgo de estas posiciones es estancarse en un estéril ejercicio de decretar licencias autorales.

La política de los autores va dar carta de nacimiento a los cines modernos de los años sesenta y setenta, basándose en una serie de posicionamientos románticos que sitúan al autor como centro. Incluso una derivación como la del tercer cine, que denuncia la posición de la autoría, parte de sus convenciones teóricas.

(14) ASTRUC, Alexandre. "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo". Écran Français, n. 144, 1948.

(15) TRUFFAUT, François. "Une certaine tendance du cinéma français". Cahiers du Cinéma, n. 31. Enero 1954. [Consultable on-line](#).

(16) Algunas de estas cuestiones han sido examinadas recientemente por el trabajo de David Bordwell sobre la historia del estilo cinematográfico. Aunque las posturas de Bordwell inciden más sobre el mensaje y su forma que sobre la entidad enunciativa (no en vano Bordwell es uno de los máximos representantes del neoformalismo estadounidense), ya hemos indicado que la distinción entre teorías de la enunciación, del mensaje y de la recepción no es meridiana sino más bien operativa. Véase BORDWELL, David. On the History of Film Style. Cambridge (Massachusetts) & Londres: Harvard University Press. 1997.

3.3. TERCER CINE

Los cines del Tercer Mundo irrumpen en occidente gracias a los festivales europeos en los años cincuenta y sesenta. Se desarrollan como teorías a partir de los impetus nacionalistas de los países colonizados (recordemos la Conferencia de Países Asiáticos y Africanos no Alineados de 1955 en Bandung) y en paralelo a los postulados realistas y el cine de autor, participando de los mismos debates estéticos. El propósito de este cine es político. Frente a él hallaríamos otros modelos de cine:

- Primer Cine: proveniente del primer mundo. Dos patrones: el hollywoodiense, con el propósito del entretenimiento; el europeo, con un objetivo artístico.
- Segundo Cine: el del bloque soviético/comunista. Propagandístico.

El Tercer Cine se concibe como un artefacto cultural del Tercer Mundo. Establecer un término como Tercer Cine supone una reivindicación frente a la nomenclatura utilizada anteriormente, la del colonialismo, que establece su discurso en términos de culturas desarrolladas y subdesarrolladas (17). Hablar de Tercer Cine supone plantear las relaciones cinematográficas en términos de alteridad, recogiendo en su seno una cantidad de experiencias cinematográficas muy diversas. Se trata de plantar cara a las teorías evolucionistas del arte desde el propio terreno de la creación, de romper con discursos centralistas y homogéneos en torno al cine.

Un inspirador de las teorías del Tercer Cine es Frantz Fanon (18). Para Fanon, el colonizador no sólo hace la historia, sino que además la narra como una odisea. Es por tanto un relato protagonizado por el hombre blanco, al que se oponen una serie de criaturas

sumidas en costumbres ancestrales, frente a las que el colonizador aparece como un salvador que trae el progreso (económico, cultural, tecnológico y social) como algo innegablemente positivo. En los escritos de Fanon se detecta también un principio de interés por el espectador que tendría más relación con las teorías de la recepción que con las de la enunciación. Para Fanon los espectadores del Tercer Mundo son unos espectadores colonizados. Y esa condición los sitúa en posiciones alteradas de recepción fílmica, creando una distorsión en la percepción identitaria propia. Por ejemplo, afirma que en una película de Tarzán, un espectador negro en un auditorio negro no tendrá problemas para identificarse con el héroe blanco; pero ese mismo espectador en un auditorio principalmente blanco no podrá identificarse con el mismo héroe, ya que se sentirá alegrizado por el film y por lo tanto observado por el resto del auditorio (19).

Una de las características del Tercer Cine, así como de su teorización, es que se trata de un cine crisol, que recoge influencias muy diferentes e incluso contradictorias. Además del ya mencionado neorealismo italiano, el montaje soviético, el cinema vérité, las nuevas olas europeas e incluso el teatro brechtiano están presentes para los teóricos y cineastas del Tercer Cine. Por otro lado, el Tercer Cine denuncia las caricaturas que Hollywood ha transmitido tradicionalmente de las comunidades indígenas y minoritarias. La respuesta está en un cine realizado por y para esas comunidades, un cine que asuma la experiencia y las perspectivas de las mismas. En este contexto aparecen manifiestos cinematográficos (igual que en la etapa de las vanguardias) con términos altisonantes como 'estética del hambre' (Glauber Rocha) o 'por un cine imperfecto' (Julio García Espinosa). La posición teórica de partida es que el atraso económico no implica atraso estético/artístico. Se reclama la necesidad de un cine 'triste y feo', que asuma formalmente ese empobrecimiento (20). El nuevo cine debe ser "técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde y sociológicamente impreciso" (21). Su propuesta es la de un cine alternativo, independiente y antiimperialista, más preocupado por la militancia que por la satisfacción del espectador.

La principal diferencia con la autoría europea está en que ésta es vía de expresión de un sujeto individual y soberano, mientras que el Tercer Cine nacionaliza al autor, su expresión no se liga a una subjetividad individual, sino nacional. La nación es un término fundamental para estos teóricos. Si el término Tercer Mundo los une a todos, el de nación los individualiza. Se trata de naciones jóvenes, recién nacidas de los procesos descolonizadores y, por lo tanto, con la necesidad de crearse una imagen, de reivindicarse y consolidarse. Se trata de un movimiento doble y hasta cierto punto contradictorio: por un lado el internacionalismo (tercermundismo) y por otro la reivindicación nacional. Lo nacional se vincula con lo popular, entendiendo por cine popular-nacional aquél que se revitaliza por formas de cultura popular reconocibles en el contexto de la nación. Sin embargo, en el entusiasmo revolucionario, los teóricos despreciaron lo que consideraban algunas 'tradiciones alienadas' de las cinematografías nacionales (como la argentina o la mexicana, de gran riqueza), aunque con el paso del tiempo esta postura se fue matizando. Una derivación de los intereses nacionalistas del Tercer Cine y una preocupación cada vez más acuciante por los espectadores está en el origen de lo que luego será el multiculturalismo.

(17) SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. "Hacia un Tercer Cine. Notas y experimentos para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" (1969). En Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I. México: SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas. 1988.

ROCHA, Glauber. "Estética del hambre". 1965. [Consultable on-line](#).

GARCÍA ESPINOSA, Julio. "Por un cine imperfecto". Cine Cubano, n. 140. 1969. [Consultable on-line](#).

(18) Nacido en la Martinica en la época de la colonia francesa, Frantz Fanon luchó en el ejército francés en la II Guerra Mundial y posteriormente en la Guerra de Liberación de Argelia, formando parte del Frente de Liberación Nacional. Su obra escrita es un referente para las teorías del poscolonialismo. Véase FANON, Frantz. Los condenados de la tierra. México: Fondo de Cultura Económica. 2007 [1961].

(19) FANON, Frantz. Piel Negra, Máscaras Blancas. Buenos Aires: Schapire Editor. 1974 [1952].

(20) En palabras de Glauber Rocha, este cine tiene como "principal cometido desalienar la mirada del espectador tercermundista que estaba colonizada por Hollywood, por la estética populista-demagógica del cine del bloque socialista y por la estética burguesa-artística del cine europeo de arte y ensayo".

(21) ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Río de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1963. P. 13. (Hay traducción española: Revisión crítica del cine brasileño. Madrid: Fundamentos. 1971).

4. TEORÍAS DEL CANAL Y DEL MENSAJE

La atención de las teorías del canal recae sobre el mensaje, el texto. De ahí que, en general, se hayan identificado con el formalismo o lo que se ha denominado textualismo. Las teorías formalistas versan sobre cómo se organiza el film para narrar y transmitir sensaciones, apelando a un análisis escrupuloso de las relaciones que se establecen entre los distintos elementos lingüísticos del filme: el sonido, el montaje y la puesta en escena.

Una vez más, estas aproximaciones recogen una herencia proveniente de la teoría literaria y la lingüística (22). Se fundamentan en la creencia de que el significado de un filme depende de la asociación de sus distintas partes, creando así una poética del film. Así, el espectador realiza una operación hermenéutica en la que desentraña el sentido de las películas de acuerdo a una minuciosa descomposición de la película en secuencias, escenas, planos y fotogramas, estableciendo luego una cadena semántica que unifica el sentido del filme. En el fondo se esconde la pretensión de dotar al análisis del cine de un estatuto científico, intentando desentrañar la especificidad del film.

(22) En efecto, el movimiento formalista florece en Rusia entre 1915 y 1930, asociado fundamentalmente al Círculo Lingüístico de Moscú y a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético.

4.1. FORMALISMO RUSO

Las primeras teorías de este tipo formuladas según principios teóricos bien estructurados son las de los formalistas soviéticos, más conocidas como las teorías del montaje, que aparecen en los años veinte y se cultivan en la primera mitad de los treinta. El realismo soviético impide su desarrollo posterior, pero en los años sesenta con el desarrollo de los nuevos cines, algunos cineastas-teóricos van a recuperar sus principios, aunque desde posiciones estéticas diferentes. La escuela soviética se ha renovado hasta nuestros días y directores y teóricos del este de Europa como Sergei Loznitsa o Artavazd Pelechian siguen manteniéndolas activas.

El término montaje halla su origen en la palabra francesa 'montage', que tiene a su vez diversas implicaciones:

- resonancias industriales;
- vinculación con la vanguardia artística, que toma el término de la industrialización y lo aplica a los collages. En el caso específico soviético, se establece una relación directa con los artistas constructivistas;
- también la teoría política rusa es constructivista: la suma de los elementos es lo fundamental, el montaje es el elemento más importante de todo el proceso;
- establece el valor de los planos de forma relacional y no por su valor intrínseco.

En un primer momento el concepto de montaje se refiere exclusivamente a la unión de planos, pero con el paso del tiempo el concepto se vuelve más complejo. De tal forma que también se habla de montaje interno del plano, para referirse a los diferentes registros de interpretación, entre el sonido y la imagen o entre los desplazamientos de los personajes y el encuadre.

Las primeras teorías del montaje responden a un contexto muy específico. Los años veinte del siglo XX en la URSS es un periodo de mucha agitación política. Dicha agitación va a condicionar las formas expresivas del arte soviético, que lo plantean todo como un enfrentamiento dialéctico. En dicha dinámica revolucionaria proliferan los manifiestos. Se trata de un género literario válido para establecer una serie de principios rectores de comportamiento, que dictaminan unos posicionamientos maximalistas. Cineastas rusos como Dziga Vertov pero también vanguardistas europeos como Filippo Tommaso Marinetti o André Breton presentarán sus principios a través de este tipo de textos, pese a los déficits implícitos en su propia expresión. Del manifiesto como forma de escritura se desprende que las teorías del montaje hayan aportado conceptos programáticos a la teoría cinematográfica, pese a que en general no representen tanto un sistema como un conjunto de ideas dispares. Esta cuestión se puede ver como una limitación: sus ideas no se articulan en una unidad superior. Pero también como una ventaja: no existe una supraestructura reticular que limite los conceptos, éstos tienen cierta flexibilidad y se pueden adaptar a diferentes modelos y propuestas cinematográficas, incluso a lo largo de la historia del cine.

Del mismo modo, tampoco podemos agrupar a todos los teóricos soviéticos de forma homogénea. Por ejemplo, para Lev Kulechov el montaje organiza los procesos cognitivos del espectador, no los planos. Eso quiere decir que el montaje dirige los procesos en los que la mente del espectador interpreta lo visto. En definitiva, el montaje es lo que crea el significado último de lo que vemos en la pantalla. En cambio, para Vsevolod Pudovkin el cine se caracteriza por desprender un cierto naturalismo que no existe en el resto de los realizadores soviéticos de esos años. Para Pudovkin es importante mantener unos principios de continuidad narrativa y espacial que hagan creíble la historia que cuenta el film (23).

Dziga Vertov, partiendo de la metáfora del cine-ojo (kino-glaz), reclama una exploración sensorial del mundo, al margen de la narrativa del cine tradicional e investigando los mecanismos de la cámara para examinar científicamente la realidad. Esto implica que, siempre según Vertov, la realidad está estratificada, tiene diferentes capas o niveles que deben ser descubiertos. Lo que vemos no es la realidad, al menos no la realidad profunda. Para tener acceso a esas profundidades se requieren herramientas complejas, como es el caso de la cámara cinematográfica y que se concreta en el programa del kino-glaz. Morfológicamente los textos de Dziga Vertov son también juegos de montaje, en los que antropomorfiza a la cámara (24) a partir de juegos de palabras que se asemejan a fórmulas matemáticas:

"Cine-ojo=cine-registro de los acontecimientos

Cine-ojo=cine-yo veo (yo veo con la cámara) + cine-yo escribo (yo registro con la cámara) + cine-organizo (yo monto)" (25).

Para Vertov, en el proceso cinematográfico se dan dos fases. La primera tiene que ver con los hechos de la vida. Es decir, con el rodaje de la realidad del mundo, prescindiendo de guión y actores. La segunda, con la organización de los cine-materiales, de lo rodado, con el montaje. Cuando el Kino-Glaz profundiza en la realidad lo que genera es el Kino-Pravda/Cine-Verdad. El Kino-Pravda es lo opuesto al cine-ilusión, al drama artístico de Hollywood.

Tiempo, velocidad y ubicuidad de la cámara son también conceptos fundamentales en la teoría de Vertov, que además están en el entramado mismo de su producción cinematográfica (26). Además, su conjugación genera el concepto de intervalo. El intervalo señala la separación existente entre dos fragmentos de film. Cuando montamos dos fragmentos de film éstos ponen en evidencia que algo falta entre ambos, eso es el intervalo. Lo importante es la ausencia de ese algo. El intervalo pone en evidencia las diferencias, al contrario que el raccord (continuidad), que busca esconderlas. Las teorías sobre el intervalo y el cine-ojo añoran el romanticismo naturalista del siglo XIX con el experimentalismo formal de las vanguardias. No es extraño que el trabajo de Vertov encuentre continuidad entre cineastas-teóricos del cine de vanguardia estadounidense como Stan Brakhage o Jonas Mekas, que partirán de conceptos muy similares para proclamar una revolución estético-social (27).

(23) PUDOVKIN, V. I. Lecciones de cinematografía. Madrid: Rialp. 1957.

(24) "Soy cine-ojo. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Ahora y siempre, me libero de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me acerco a los objetos, para después alejarme de éstos. Me arrastro por debajo de ellos, trepo hasta su cima. Acelero siguiendo el hocico de un caballo que galopa. Me precipito a toda velocidad en el seno de la muchedumbre". VERTOV, Dziga. Cine-ojo: Textos y manifiestos. Madrid: Fundamentos. 1974. P. 17.

(25) Op. cit.

(26) Se pueden consultar los filmes de Vertov, Kino eye (1924) y 3 canciones sobre Lenin (1934) [en línea](#).

(27) BRAKHAGE, Stan. Metaphors on vision. Nueva York: Film Culture. 1963; BRAKHAGE, Stan, Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking by Stan Brakhage. Nueva York: McPherson & Company. 2001 y MEKAS, Jonas. Diario de cine. (El nacimiento del nuevo cine americano). Madrid: Fundamentos. 1975. Se pueden consultar on-line diversos documentos relacionados con ambos autores, incluyendo la página personal de Jonas

Mekas: www.jonasmekas.com. Véanse también los clips colgados en www.ubu.com (1 y 2).

4.1.1. SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN

Capítulo aparte merece el corpus teórico de Sergei Eisenstein. Además de ser el autor ruso que estuvo más cercano a construir un sistema, sus ideas son fundamentales para entender ciertos ejercicios sobre el montaje cinematográfico. Aun así, cabe recordar que la redacción de los textos de Eisenstein se extiende a lo largo de casi tres décadas, introduciendo matices y cambios en su discurso cinematográfico (28). Esos cambios van a generar, con los años, tensiones teóricas (y todo ello con el problema añadido de tener que acatar las reglas de realismo soviético a partir de 1934).

Los principales conceptos teóricos de Eisenstein son:

- Montaje de atracciones: el choque de planos genera una idea nueva. Lo importante es el conflicto, el enfrentamiento. Eisenstein habla de cine-puño.
- Hay que trabajar a nivel conceptual, no estético o narrativo. Aunque suponga romper la continuidad.
- El apoyo filosófico de esa idea se encuentra en la dialéctica hegeliano-marxista: el avance social para Hegel y Marx se basa en un proceso de enfrentamiento: una idea (A), genera una oposición (B) y del enfrentamiento de ambas nace una nueva etapa (C). Para Eisenstein lo mismo ocurre con el cine: enfrentar dos planos (A y B), genera una nueva idea en el espectador (C). Esas ideas llegan por la vía de lo sentimental, pero tienen que convertirse en algo conceptual que estimule el pensamiento político y acabe motivando la acción revolucionaria.
- Ideograma: imagen suma, imagen esencia, se trata de que los diferentes elementos de una imagen sumen para crear un significado. La idea la toma Eisenstein de la escritura ideogramática de las culturas orientales (fundamentalmente la japonesa y la china).
- Oxímoron: figura retórica que Eisenstein quiere incorporar al cinematógrafo. Consiste en armonizar dos conceptos opuestos en una sola expresión, formando así un tercer concepto que dependerá de la interpretación del lector.
- Contrapunto: en la misma línea del choque expuesta en el montaje de atracciones, se trata de no utilizar el sonido sincrónico, sino el choque entre el sonido y la imagen para crear ideas en el espectador.
- Typage: actores como modelos, estereotipos. No hay que construir personajes, sino trabajar con modelos sociales identificables a la primera. Facilitan el acceso a la narración de grandes capas sociales sin necesidad de mayor explicación.
- Monólogo interior: Puesto en marcha en la novela del siglo XIX, pero explotado principalmente en la del XX. Para Eisenstein el monólogo interior pone en relación lo racional con lo irracional. Eisenstein concibe el cine como lenguaje y quiere ponerlo en contacto con el pensamiento. De este modo, investiga los estadios preverbales con la intención de encontrar las claves del lenguaje de las imágenes y, por lo tanto, del lenguaje cinematográfico.
- Tipología del montaje: Eisenstein llega a hablar de una tipología que recoge hasta cinco tipos de montaje: métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual. Hoy en día sabemos que más que una tipología, son formas o modos de analizar el montaje: en la mayoría de películas se pueden encontrar elementos de estas distintas categorías. La terminología musical es recurrente en Eisenstein, porque buscaba transmitir una emoción abstracta similar a la que genera la música a partir del montaje

El sistema de Eisenstein se mueve a lo largo de los años desde lo más concreto (el montaje de atracciones como conflicto) hasta lo más abstracto (composición de las imágenes como formas orgánicas del lenguaje). Se pasa del concepto de atracción al de emoción y de éste al de éxtasis como formas de respuesta del espectador.

Para Eisenstein el cine es un compendio, una herencia de todas las artes y, por lo tanto, es poliédrico como forma expresiva. Su suma no iguala, sino que diversifica. Eisenstein se preocupa por las relaciones visuales que establecen las imágenes: las estudia, las quiere entender racionalmente. Visto desde nuestros días su propósito de establecer significados inalterables de las imágenes puede resultar un poco ingenuo, pero en su momento resultan una verdadera renovación ideológica del cine. Además, sus hallazgos dialécticos de montaje siguen siendo muy utilizados en el audiovisual contemporáneo.

Las principales recriminaciones a las teorías de Eisenstein son:

- tener un concepto conductista, mecanicista del espectador, que en el pensamiento de Eisenstein sólo puede responder de una forma a los mensajes cinematográficos.
- el desarrollo del trascendentalismo a lo largo de los años, con la creciente importancia de términos como éxtasis o pathos, conceptos de raíz religiosa.
- contradicción entre cierto mecanicismo pauloviano y el susodicho trascendentalismo. La convivencia de ambas cuestiones genera tensiones importantes en su teoría.

En todo caso, el papel de la obra escrita y filmada de Sergei Eisenstein en el desarrollo de las teorías del cine es capital. Su acepción amplia del término montaje como clave del lenguaje cinematográfico (montaje dentro del plano, entre planos, entre secuencias, entre imagen y sonido, entre registros interpretativos), su experimentalismo formal y teórico y su implicación con las transformaciones sociales sitúan su sistema de pensamiento como una piedra angular de la reflexión fílmica.

(28) EISENSTEIN, Sergei M. *Hacia una Teoría del Montaje*. 2 vols. Barcelona: Paidós. 2001. EISENSTEIN, Sergei M. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen. 1990. EISENSTEIN, Sergei M. *Teoría y técnicas cinematográficas*. Madrid: Rialp. 1989.

4.2. SEMIÓTICA Y LINGÜÍSTICA ESTRUCTURAL

En los años sesenta y setenta la semiótica se convierte en la principal línea de trabajo de las teorías formalistas. El análisis semiótico parte de la asunción que la realidad se configura en sistemas de signos organizados según códigos, cuyo significado puede desentrañarse observando las relaciones entre éstos. La teoría fílmica busca en la semiótica una postura que huya de subjetivismos y

juicios de valor, legitimando una posición científica lo que va a desembocar en la llamada Screen Theory o Film Theory.

El modelo que adapta la Film Theory es la denominada lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, que coloca al acto del lenguaje en el centro de la vida y el pensamiento humano. Según la lingüística estructural, el lenguaje no sólo organiza nuestro pensamiento, sino que también estructura nuestra relación con el mundo: el lenguaje mediatiza nuestro conocimiento, hasta el punto de conformar la realidad.

A partir de las teorías estructuralistas del lenguaje de Saussure y de Charles Sanders Peirce, la semiótica cinematográfica busca interpretar los signos cinematográficos. En su planteamiento más radical postula que si el cine es una suma de signos, desentrañando el significado de esos signos se puede comprender el sentido del cine. Los signos según esta postura están relacionados por leyes: si las conocemos, conocemos el lenguaje del cine y podemos manipularlo a voluntad.

La primera semiótica cinematográfica que atiende a esa concepción de leyes y signos renuncia abiertamente a cualquier interpretación diacrónica. Los signos y las leyes son, por lo tanto, inmutables y eso es lo que las hace aprehensibles, independientemente del devenir histórico.

En el estructuralismo de Saussure, los elementos adquieren significado en su articulación, en su relación y por referencia a los otros componentes. El estructuralismo se preocupa entonces por los procesos de producción de significado de los filmes. La perspectiva estructural implica en una primera instancia el alejamiento de la evaluación artística de películas y cineastas, aunque a finales de los sesenta aparece un autor-estructuralismo que supone la aplicación de las herramientas teóricas de la semiótica al enfoque de la teoría de autor.

La última codificación desde el terreno de las teorías formalistas es la que representan los llamados neoformalistas norteamericanos. La gran aportación de esta corriente es que unen teoría e historia y trabajan el concepto de texto desde muchos aspectos diferentes: proponen un análisis integral de la institución cinematográfica para entender la formalización de los textos fílmicos.

4.3. CHRISTIAN METZ Y LA GRAN SINTAGMÁTICA CINEMATOGRÁFICA

Siguiendo la línea marcada en los años sesenta y setenta por el enfoque semiótico en las ciencias humanas, las teorías del cine se inclinan hacia un proyecto filmolingüístico: definir el estatuto del cine como lenguaje. El teórico principal de esta corriente es el francés Christian Metz (29).

La filmolingüística de Metz gira en torno a cuestionar la naturaleza del cine en los siguientes términos: ¿Es el cine una lengua (es decir, un sistema lingüístico con sus fonemas y morfemas) o un lenguaje artístico (articulado en códigos concretos)?; ¿Se puede estudiar como lingüístico un medio icónico?; ¿Existe algo parecido a los signos cinematográficos? Si existe el signo lingüístico, ¿qué relación hay entre significante y significado, es motivada o arbitraria (como en el signo lingüístico)? ¿Puede redactarse algo parecido a una gramática normativa del cine? En definitiva: ¿Se puede establecer un sistema científico que explique inequívocamente cómo producen significado y se entienden los films?

Hay en este planteamiento un giro respecto a las teorías que le preceden: ya no se trata de un concepto esencialista que busque responder '¿Qué es el cine?' Ahora la pregunta es cómo funciona el cine, para lo que se aplican las formas de análisis de la lingüística estructural. El cambio es fundamental porque supone un giro que acaba con las aproximaciones intuitivas para pasar a trabajar con sistemas analíticos de disciplinas específicas. Es lo que en el terreno de las ciencias sociales se conoce como el giro lingüístico.

Es en este giro donde se separan definitivamente crítica (como práctica periodística) y teoría (como práctica analítica). Se trata de un cambio de un paradigma ontológico (que se pregunta por la esencia) a un paradigma metodológico (que se preocupa por establecer formas de análisis que puedan ser compartibles). El propósito fundamental de Metz consiste en separar la heterogeneidad de significados del cine de sus procedimientos significantes básicos, para comprobar hasta que punto son lingüísticos.

Metz diferencia entre cine y film. El cine es una institución amplia que aborda un antes, un después y un paralelo al film. Todo esos elementos anteriores, posteriores y paralelos al film lo condicionan, pero no son el film. Para Metz el film ocupa un espacio de discurso propio, de texto significante. Lo que le interesa estudiar a Metz es ese film como construcción de lo específicamente cinematográfico, y se despreocupa de los otros elementos (anteriores, posteriores o paralelos) (30), adoptando un posicionamiento sincrónico, ahistórico y descontextualizado. Así, lo específicamente cinematográfico se deriva de una suma de films, sin ningún otro tipo de condicionamientos.

A partir de aquí, Metz desmonta la correlación terminológica 'lenguaje cinematográfico', con la equivalencia tradicional entre palabra y plano, frase y secuencia. Desmantela esta equivalencia a partir de una serie de diferencias objetivas entre unos y otros:

- Los planos pueden ser infinitos, las palabras siempre son finitas;
- Los planos son creaciones del cineasta, las palabras no son creaciones del hablante;
- El plano tiene una riqueza semántica que no tiene la palabra;
- El plano es tangible, específico, la palabra no. En este sentido el plano funcionaría antes como enunciado que como palabra;
- Hablar una lengua es algo natural, todos lo hacemos, lo aprendemos y está a nuestro alcance. Hablar cine no está al alcance de todo el mundo.

La conclusión a la que llega Metz es que el cine no es una lengua, es un lenguaje. Un lenguaje sin sistema lingüístico subyacente: a priori sin léxico o sintaxis, pero que tiene una cierta sistematicidad similar a la del lenguaje. Existe lenguaje cinematográfico igual que existe lenguaje musical, literario o pictórico.

Los materiales expresivos del lenguaje cinematográficos son:

- La imagen fotográfica en movimiento
- El sonido registrado fonético
- El sonido registrado no fonético: ruidos
- El sonido registrado musical
- Textos escritos que aparecen en pantalla

Para Metz el cine se convierte en discurso al organizarse a sí mismo como narración. Al pasar de una imagen a dos imágenes el cine se convierte en lenguaje. Metz habla de la gran sintagmática, ya que si bien resulta difícil encontrar dos planos que se parezcan entre sí, lo cierto es que la mayor parte de las películas narrativas (comerciales) se parecen entre ellas. La gran sintagmática quiere aislar las principales figuras (ordenaciones espacio-temporales) del cine narrativo.

El problema principal de la gran sintagmática es que una vez desmontado un film aplicando las categorías de Metz, todavía queda todo por decir. Al dejar de lado lo histórico, bien poco es lo que el análisis puede explicar del film y de lo que significa. El conocimiento sólo lingüístico es un conocimiento de escaso valor, más allá del que puede tener la confirmación del propio sistema analítico. Sin embargo, como primer paso hacia el establecimiento de una ordenación cognitiva de la imagen es de gran pertinencia. Por otro lado, la labor de ir más allá en el proceso analítico de los textos fílmicos ya no es una labor de la teoría, sino del análisis fílmico.

Otra limitación del trabajo de Metz se encuentra en que su único objeto de análisis fue el film narrativo (mayoritario, pero no único), olvidándose del resto. Antes de Metz, Mijail Bakhtin ya había establecido que todas las lenguas están caracterizadas por las interacciones dialécticas entre unas presiones centrípetas hacia la normalización (monoglosia) y unas energías centrífugas que favorecen la diversificación dialéctica (heteroglosia). Con esta disposición, lo histórico se adentra en el planteamiento meramente lingüístico y se superan algunas rigideces del sistema sintagmático.

(29) METZ, Christian. Ensayos sobre la significación cinematográfica. Barcelona: Paidós. 2002 [1968]; METZ, Christian. El significante imaginario: psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós. 2001 [1977]; METZ, Christian. Lenguaje y cine. Barcelona: Planeta. 1973 [1971].

(30) Las cuestiones anteriores al film tendrían que ver con aspectos legislativos, tecnológicos, económicos. Los posteriores tienen que ver con la respuesta de la audiencia y de la crítica y el impacto social. Finalmente, los paralelos incluirían la arquitectura de la sala y el contexto cultural de visionado.

4.4. LA REFORMA POSTESTRUCTURALISTA

A finales de los años sesenta, el estructuralismo es atacado por la deconstrucción del filósofo Jacques Derrida, dando origen a lo que se entiende por postestructuralismo. Para el postestructuralismo el lenguaje continúa situándose en el centro del conocimiento, y lo hace incluso de una forma más radical. El lenguaje es nuestra forma de mediación con la realidad.

La radicalidad viene dada porque se rompe el sueño cientifista. Se pierde la confianza en la ciencia. Se entiende que la ciencia también es un lenguaje y, por lo tanto, una estructura, igual que la estructura de cualquier otro tipo de conocimiento. Esta relativización del valor de lo científico hace que se pierda la confianza en la capacidad de los sistemas científicos de explicar el mundo.

El postestructuralismo reclama el descentramiento de las estructuras: es imposible pensar una estructura totalizadora que abarque toda la diversidad. Por lo tanto, aparece el escepticismo sobre las posibilidades totalizadoras del conocimiento. Según estos principios, los signos (cinematográficos o de otro tipo) son inestables y se desplazan constantemente. Además es esa inestabilidad lo que para los analistas es significativo, lo que hay que destacar. No lo estable, regular, estructural, que era lo que interesaba a los estructuralistas.

Para los postestructuralistas no hay un significado unívoco, existe una espiral infinita de interpretación. El signo, por lo tanto, es inestable, el discurso posiciona al sujeto: todo es texto. Y todos los textos están relacionados, formando la intertextualidad. El lenguaje se transforma así en un espacio polivalente de juego; de indeterminaciones, deslizamientos y sustituciones.

En su posición extrema, el postestructuralismo habla de escritura cinematográfica y de texto sólo en aquellos filmes que rompen con las formas convencionales, con las tradiciones. Aquellos que formulan un desplazamiento (y éste es un término clave para los postestructuralistas) de las reglas. Lo que se potencia es el constante cambio, la sensación de eterno movimiento y, por lo tanto, inacabamiento: todo lo contrario a la taxonomía de la gran sintagmática. De la idea de desplazamiento y la reconstrucción los postestructuralistas llegan a la conclusión de que todo texto fílmico (en este caso todo film) es contradictorio constitutivamente. Los textos fílmicos ponen potencialmente en juego conflictos estructurales activos e imposibles de sintetizar. Más que una estructura significativa clara, un texto es un campo de batalla, con fuerzas centrípetas y centrífugas que se enfrentan.

El trabajo de descentramiento de los postestructuralistas ha socavado ciertas categorías binarias que históricamente han sido fuente de opresión: masculino/femenino, occidente/oriente, negro/blanco. Pero también tiene una pátina elitista y muchas veces su subversión ha sido puramente retórica. En su posicionamiento más radical, el descentramiento que proponen acaba valorando de la misma forma cualquier discurso que sea excéntrico, incluso aquellas en las que, como la nazi o la comunista, el sujeto desaparece.

(31) Para una introducción y útil exploración del tema, véanse los diferentes trabajos de Janet Staiger. STAIGER, Janet. Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1992. STAIGER, Janet. Media Reception Studies. Nueva York: New York University Press. 2005. STAIGER, Janet. Perverse spectators. The Practices of Film Reception. Nueva York: New York University Press. 2000.

5. TEORÍAS DE LA RECEPCIÓN

El declive del marxismo y el anuncio del fin de las ideologías tras la decepción sesentayochista dejan paso a lo largo de los años setenta y ochenta a una serie de posiciones que reubican las prácticas de oposición a la hegemonía lejos de los conflictos de clase, impulsando cuestiones de género, raza y sexualidad. En buena parte provienen de los estudios culturales británicos y norteamericanos y llegan al cine a través de las teorías de la comunicación y de estudios sociales que rebasan los límites estrictamente cinematográficos (31).

Existen dos líneas principales:

- Una positivista, cuantitativa. Utiliza directamente formulaciones sociológicas para 'medir' el impacto de los filmes en el espectador. En definitiva se trata de teorías sociológicas aplicadas a un objeto de estudio cinematográfico, de la misma forma que se podrían aplicar a cualquier otro objeto de estudio. No se tiene en cuenta ninguna singularidad del objeto cine.
- Otra más explorativa, cualitativa. Se acerca al formalismo, incluso amplía su radio de acción a otro tipo de textos no sólo filmicos: trata la publicidad de los propios filmes, la crítica y todo lo que tiene que ver con la difusión de una película. Esta tendencia se centra en las cuestiones de representación, en las posibilidades de reconocimiento que los filmes ofrecen a los espectadores. En los análisis que se practican desde estas posiciones teóricas, va a tener mucha importancia la cuestión de las narrativas (mucho más que las cuestiones estéticas y formales). Grupos periféricos y subalternos promueven estos acercamientos teóricos. Elaboran sus teorías a partir de una mezcla de elementos epistemológicos y políticos.

Dos cuestiones principales surgen de este planteamiento:

- Cómo analizar teóricamente el cine hecho a lo largo de la historia desde estas posiciones teóricas y vitales.
- Cómo afrontar una producción cinematográfica que actúe a la contra de esa tradición normativa patriarcal, occidental y heterosexual que no sólo esconde a las minorías, sino que las estigmatiza.

5.1 TEORÍAS CINEMATOGRÁFICAS DEL MULTICULTURALISMO

En cierto modo las teorías multiculturalistas son una derivación de las teorías del tercer cine. La principal diferencia se encuentra en que mientras las teorías del tercer cine son teorías de la enunciación, las teorías multiculturalistas son teorías de la recepción. Fundamentalmente no ponen el acento en la producción (aunque también) sino en cómo se relacionan los espectadores con los filmes. De ahí se deriva una cuestión cardinal, el placer espectral.

En los años ochenta se empieza a hablar de multiculturalismo en el ámbito de la cultura y la expresión creativa como una formalización de ciertas radicalidades políticas, aquéllas que se centran en la denuncia de cuestiones como el racismo, el androcentrismo, la homofobia, el sexismo...

Todas estas cuestiones se concentran en el llamado eurocentrismo (32), que hace referencia a una modalidad de pensamiento y un discurso que atribuye a Occidente un papel fundamental y prioritario en el desarrollo del mundo. Su forma es histórica y compleja, por lo tanto cambiante. Esa capacidad de cambio lo hace adaptable a diferentes situaciones, lo que dificulta su visualización clara en los diferentes contextos.

El multiculturalismo denuncia la universalización del punto de vista eurocéntrico. Reclama una reestructuración de las relaciones de poder entre las comunidades culturales diferentes. Las relaciones culturales no son sólo de raza o etnia, como podría parecer en un primer momento. El multiculturalismo señala que también hay relaciones culturales de poder en otras cuestiones: la opción sexual (heterosexual, homosexual), el género (hombre, mujer) o la clase (subalternos, integrados).

El multiculturalismo pone sobre la mesa otra cuestión fundamental heredada del postestructuralismo: la idea de las identidades múltiples y cambiantes. Cada individuo está formado por varias identidades con las cuales que se puede identificar en diferentes momentos. Eso hace que el dibujo de las identidades sea complejo y variable, lo que resulta aplicable a expresiones culturales como es el caso del cine.

El multiculturalismo como posición política reclama la reestructuración de las relaciones de poder entre las comunidades culturales de todo tipo. La propuesta que hace el multiculturalismo es una propuesta policéntrica. Ese policentrismo busca poner el énfasis en los puntos del conflicto cultural. Para el multiculturalismo el cine y la televisión son un fundamental punto de conflicto cultural. Por ello se ofrecen una serie de herramientas y puntos de vista críticos para enfrentarse al trabajo de la teoría, el análisis y la historia del cine, tales como abordar la historia cultural (del cine en este caso) en su relación con la historia del poder social y desde ahí proponer cambios de poder cultural y social. Se trata de definir, en términos culturales, la posición de los desprotegidos o apostar por una historia compartida y conflictiva, aceptando que las identidades son múltiples, inestables e históricamente determinadas.

A partir de estos principios rectores, el estudio de los cines (y los medios en general) se concreta en diferentes territorios:

- Análisis de la representación de las minorías en los diferentes cines nacionales;
- Crítica del eurocentrismo de las películas e industrias audiovisuales occidentales;
- Atención a los cines indígenas, a los cines de las minorías diaspóricas y de las comunidades minoritarias o marginales;
- Apuesta por una pedagogía audiovisual antirracista y multicultural, superadora de valores androcéntricos.

Se inician así una serie de trabajos por estudiosos de distintos países que centrarán su atención en la historia de la representación de las minorías y en las negociaciones en el poder que se dan a partir de la entrada en consideración y la visibilidad de estas minorías en los medios. De esta forma, teóricos estadounidenses van a trabajar sobre la raza, empezando por los afroamericanos a partir de los

años ochenta (33) para luego dar cabida a estudios sobre las comunidades latinas y asiáticas en su país. Lo mismo sucederá en Gran Bretaña y en demás países, donde paulatinamente se han ido desarrollando estudios de este tipo (34).

(32) Véase SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós. 2002 [1994]. SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo. 2003 [1979]. Asimismo, véase la lección de Miquel Rodrigo en este mismo portal: [RODRIGO, Miquel. "La comunicación intercultural"](#).

(33) No hay que olvidar que el papel de los negros en algunas películas de gran importancia en la historia del cine de Hollywood: El nacimiento de una nación (David W. Griffith, 1915), El cantor de Jazz (1927), Lo que el viento se llevó (Victor Fleming, 1939)... A pesar de ser algunas de las películas más estudiadas, nadie había deparado en el papel que cumplía esta minoría racial en la historia del cine y del audiovisual hasta la llegada de distintos estudiosos en los años ochenta. Véanse, a modo de ejemplo, BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattos, Mamies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. Nueva York: Continuum. 1989; hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press. 1992.

(34) En el caso chicano, véanse los distintos trabajos de Chon Noriega, tales como NORIEGA, Chon (comp.). *Chicanos and Film: Essays on Chicano Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1992. Hay traducción castellana: *Cine chicano*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 1993. Para la situación de los emigrantes en Francia, TARR, Carrie. *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press. 2005.

En España, destacan las aproximaciones de BALLESTEROS, Isolina. *Cine (In)surgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos. 2001. ELENA, Alberto. "Representaciones de la inmigración en el cine español". En *Archivos de la Filmoteca*, Febrero de 2005, nº 49, pp. 54-65. SANTAOLALLA, Isabel. *Los Otros: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza y Madrid: Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio. 2005.

5.2. FEMINISMO, POSTFEMINISMO Y TEORÍA QUEER

En esta misma línea hallamos los posicionamientos que se originan a partir de los feminismos que aparecen en los años sesenta. Es más exacto hablar de feminismos que de feminismo, ya que son varias las corrientes de pensamiento que confluyen en el movimiento de liberación de la mujer. En el caso del cine, es en las corrientes posteriores a mayo del 68 cuando los feminismos empiezan a tomar fuerza. Buena parte de ellos derivan del trabajo del psicoanálisis y, por lo tanto, de las teorías de la enunciación.

Mientras que en Europa el movimiento feminista toma fuerza a partir de las revoluciones del sesenta y ocho y por lo tanto todavía se emparenta con el marxismo, en los Estados Unidos el Women's Liberation se relaciona más con el Black's Liberation y no tiene las mismas connotaciones marxistas que tiene el movimiento europeo. Es en Estados Unidos donde aparece por primera vez el término 'sexismo', derivado del término 'racismo'.

El tema de la representación es algo central: igual que pasa con el multiculturalismo, en un primer momento se denuncian los estereotipos negativos (putas, vampiras, cazafortunas, chismosas), pero también los positivos (vírgenes, esposas entregadas, amas de casa felices). De una forma u otra estos estereotipos demonizaban, infantilizaban o convertían en objetos sexuales a las mujeres. El cine dejaba a las mujeres en un callejón sin salida: ya las idealizaba o las denigraba, siempre las estigmatizaba.

El feminismo propone una historia alternativa del cine: la historia del cine realizado por mujeres. Desde Alice Guy (que ya trabaja a finales del XIX realizando películas para Gaumont), hasta las escasas directoras que son capaces de desarrollar una obra continuada en el masculino mundo del cine de arte y ensayo europeo (cine de 'autora' como Chantal Akerman) pasando por vanguardistas como Germaine Dulac o Maya Deren. En ese recorrido histórico lo que se busca es una puesta en escena, una utilización del lenguaje cinematográfico que explore el deseo femenino. Si el cine masculino ha convertido a la mujer en objeto de deseo porque vehicula una mirada masculina, lo normal es que el cine femenino articule una mirada y un deseo femeninos. Trazar esa historia es el objeto principal de esa historia del cine de mujeres.

Después de ese primer interés por las cuestiones de la representación y la recuperación de una historia propia (del propio deseo), aparece una cuestión más abstracta: la necesidad de centrarse en el género como una construcción social (y no como algo propio de la naturaleza). Las preocupaciones se desplazan de los estereotipos hacia el carácter genérico de la visión. La mirada tiene género y por lo tanto esa cuestión del género de la mirada se puede examinar, analizar y poner en evidencia. El análisis va a intentar encontrar esas miradas (culturales, no naturales) femeninas y por lo tanto alternativas y descentradas. De forma menos elaborada esta búsqueda ya está en esa historia del deseo femenino de la que hablábamos. Pero quizá lo más importante es que en ese momento (años setenta) aparecen directoras como Marguerite Duras, Yvonne Rainer o Sally Potter que proponen una obra militante con una mirada descentrada, alternativa (37).

Es en esa época cuando se acuñan textos clave de la reivindicación feminista, como la reformulación de las teorías marxistas, semióticas y psicoanalíticas de la norteamericana Laura Mulvey en su "Visual Pleasure and Narrative Cinema", aparecido en 1975 (38). En él, la autora afirma que el cine clásico propone al espectador una mirada fundamentalmente (primero dice totalmente, pero en una revisión posterior rectifica) masculina. Las espectadoras, por lo tanto, se ven empujadas a identificarse con esa mirada, lo que conlleva una serie de consecuencias evidentes que se pueden resumir en dos puntos:

- El hombre es conductor de las narraciones;
- La posición de la mujer es pasiva, un objeto en el camino del héroe masculino.

Así, el hombre mira y la mujer es mirada: algo que reproduce las relaciones asimétricas que existen en la sociedad occidental. Esta reproducción no es sólo una demostración de que esa asimetría existe, sino que actúa en pro de su consolidación. Las mujeres se pueden apropiarse de ese espacio de mirada masculina, subvirtiéndolo (personajes como Madonna controlan la mirada masculina desde su posición femenina de objeto de miradas).

En los últimos años hemos asistido a una revisión de los parámetros tradicionales del feminismo, de tal manera que diversas especialistas prefieren hablar de postfeminismo. Así, las nuevas generaciones entienden la lucha feminista de manera individual, enfatizando el papel del sujeto femenino frente a anteriores proclamas grupales en contra del patriarcado (39).

La capacidad de tener acceso a diferentes placeres espectatoriales abre también la posibilidad de relativizar el valor de los roles y de los estereotipos no sólo de género, sino también sexuales. Este posicionamiento, que 'celebra' la hibridación y lo cambiante, va a crear

una admiración hacia lo ambivalente y por lo tanto hacia la transformación, el travestismo y el disfraz. Esta cuestión pone en contacto a la teoría feminista con los estudios homosexuales (gay y lésbico) y queer, de los que es promotora.

La teoría queer, como el resto de las teorías de la recepción, es una teoría antiesencialista. Para la teoría queer, género y sexualidad son dos opciones culturales, determinadas social e históricamente. La opción sexual es una práctica. Para la teoría queer si el antiesencialismo hace surgir las identidades múltiples y fluctuantes, entonces caben las permutaciones homo/hetero. Las fronteras genéricas y sexuales son permeables y artificiales. En todos los casos nos encontramos con una 'actuación' social y por lo tanto con la performatividad: acción como opuesto a esencia.

La teórica Judith Butler afirma que el transformismo es "nuestra forma cotidiana de apropiarnos de los géneros, de teatralizarlos, vestirlos y realizarlos; implica que asumir un género es una especie de imitación y aproximación" (40). Y subraya que se trata de una imitación en la que no existe un original primigenio y auténtico.

Desde un punto de vista cinematográfico, el trabajo de los queer studies ha servido para revitalizar la crítica feminista cinematográfica y sacarla de una visión excesivamente psicoanalítica que servía para estigmatizar a la homosexualidad como 'desviación' (en términos freudianos). La teoría gay y lésbica denuncia la heterosexualidad compulsiva del análisis psicoanalítico. En términos más concretos, se corrige a Laura Mulvey afirmando que la teoría y la mirada cinematográfica no sólo están sexuadas, sino heterosexuadas.

En cuanto al trabajo analítico realizado desde la teoría queer, nos volvemos a encontrar que el rol de los estereotipos negativos como uno de sus primeros objetivos. Por supuesto, los autores no tienen ningún problema para encontrar esos estereotipos homófobos: el gracioso tontorrón, el gay psicópata y acomplejado o la vampiresa lesbiana; pero al contar con la experiencia anterior del feminismo y el multiculturalismo, la queer theory pasó rápidamente por esa etapa excesivamente simplista de análisis. Un autor como Richard Dyer rápidamente propuso toda una teoría que en lugar de quedarse en la identificación de los estereotipos negativos, lo que hacía era analizar como esos estereotipos gays y lésbicos operaban dentro de las narraciones clásicas con la función de normativizar la mirada heterosexual (41).

(37) PETROLLE, Jean y WRIGHT WEXMAN, Virginia (eds.). *Women and Experimental Filmmaking*. Chicago: University of Illinois Press. 2005.

(38) MULVEY, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16 (3): 6-18. [Consultable on-line](#).
MULVEY, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.

(39) Véanse por ejemplo: McROBBIE, Angela. "Post-feminism and popular culture. Bridget Jones and the new gender regime". En CURRAN, James y MORLEY, David (eds.). *Media and Cultural Theory*. Londres y Nueva York: Routledge. 2006. P. 59-69; NEGRA, Diane y TASKER, Yvonne. *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke. 2007; NEGRA, Diane y TASKER, Yvonne (eds.). "In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies". *Cinema Journal* n. 44 (2). 2005. P. 107-133.

(40) BUTLER, Judith. *El Género en Disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. 2007 [1990]. BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Barcelona: Paidós. 2002. BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós. 2006 [2004].

(41) Véanse DYER, Richard. *Now You See It: Historical Studies on Lesbian and Gay Film*. Londres: Routledge. 2003 [1990]. DYER, Richard. *The Culture of Queers*. Londres: Routledge. 2001. MIRA, Alberto (ed.). "La mirada homosexual". *Archivos de la Filmoteca*, n. 54. Octubre 2006. En términos audiovisuales, véase el trabajo de directores militantes del colectivo gay como Bruce LaBruce o Jerry Tartaglia. Para un ensayo-audiovisual sobre la representación homosexual en la pantalla, se puede consultar on-line el corto *Ecce Homo*, de Jerry Tartaglia (1989). En él, Tartaglia relea las prohibiciones y reacciones a *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950) desde una óptica contemporánea en [plena erupción del virus del SIDA](#) para el filme de Genet.

5.3. EL PLACER DEL VISIONADO. EL ESPECTADOR COMO FAN

Finalmente, las teorías de la recepción en el terreno cinematográfico han dirigido su atención en los últimos tiempos al fenómeno de los fans. En este sentido, la argumentación seguida tiende a la identificación del cinéfilo como fan. El punto de giro estriba en que, si por un lado han aparecido estudios históricos sobre la cinefilia como forma de placer espectral (42), por otro existe una tendencia a subsumir dicho placer en un mundo de convergencia mediática, en el que los gustos y deseos de los consumidores son tenidos en cuenta como una práctica social y cultural significativa (43). Así, los consumidores cinematográficos adquieren una nueva relevancia por cuanto su actividad no se limita a ver, discutir y en todo caso opinar sobre un determinado filme. Los estudiosos del fenómeno fan amplían este marco de acción para incluir blogs, remakes hechos con tecnología digital y la difusión de todo tipo de material a través de Internet. Se intentan comprender los distintos procesos de apropiación del significado de los distintos filmes y aprehender cómo los espectadores dialogan con el cine en general, renovando conceptos como el culto (44) o las comunidades virtuales y recuperando películas que habían sido menospreciadas desde la estética pero importantes para la educación sentimental del espectador.

El interés de estos análisis es múltiple:

- Reivindicar la importancia de la cinefilia en la historia del cine;
- Recolocar la tarea del crítico a través de su equiparación con el cinéfilo;
- Estudiar fenómenos como el placer y el juego, hasta hace bien poco olvidados o tratados como menores;
- Redirigir la importancia del cine como medio audiovisual con importantes implicaciones sociales, culturales y económicas.

Por contra, gran parte de estas investigaciones caen en el riesgo de un enfoque extremadamente 'celebratorio'. Es decir, a partir de la asimilación del crítico, estudioso o analista con el fan, se puede caer en un estadio acrítico de supresión de las categorías y las argumentaciones, derivando en un debate de gustos y afinidades que puede resultar estéril.

(42) Véanse KEATHLEY, Christian. *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press. 2005; de VALT, Marijcke y HAGENER, Malte (eds.). *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2005.

(43) JENKINS, Henry. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York y Londres: New York University Press. 2006; JENKINS, Henry. *Fans, bloggers, and gamers. Exploring participatory culture*. New York: New York University Press. 2006.

(44) JANCOVICH, Mark; STRINGER, Julian; LÁZARO REBOLL, Antonio y WILLIS, Andy (eds.). *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press. 2003. SCONCE, Jeffrey. ' "Trashing" the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style'. *Screen*, 36:4 (1995). P. 371-393.

6. LAS TEORÍAS DEL CINE EN LA ERA AUDIOVISUAL

Como decíamos al inicio de esta lección, el cine en la actualidad se encuentra en un momento de tremenda indefinición. La progresiva implantación de los magnetoscopios videográficos desde finales de los sesenta parece hoy ridícula a la luz del tremendo impacto que la tecnología digital ha supuesto para el audiovisual en general y el cine en particular (45). De esta manera, sólo algunos radicales siguen apostando por la especificidad del formato y la materialidad del celuloide, mientras que la mayoría de técnicos, directores y por supuesto teóricos han incorporado la nueva tecnología al debate y entorno cinematográfico. Pero estaríamos equivocados si pensáramos que el digital ha sido absorbido sin conflictos por lo cinematográfico. En todo caso, el hecho cinematográfico vive una alteración de grandes dimensiones a nivel tecnológico, económico, estético y social (46).

La incertidumbre ante el futuro del cine mueve a investigadores, cineastas y público a una posición de continua reevaluación. Se suceden los seminarios y conferencias que pretenden aportar luz a este debate, dando vueltas sobre la anunciada muerte del cine y la desaparición de cierta noción de realismo a favor del exceso espectacular de los blockbusters. Y conforme pasan los años el cine pervive, pese a formar parte de un conglomerado audiovisual que a día de hoy se manifiesta en múltiples soportes y permite una explotación industrial sin precedentes. En este sentido, aportaciones como las de Thomas Elsaesser (47), D. N. Rodowick (48) o Henry Jenkins y el programa en Estudios Comparados de los Medios (Comparative Media Studies) del Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) (49) intentan vislumbrar el enmarañado camino del cinematógrafo en el audiovisual contemporáneo; entre la contaminación y la continuidad, entre la muerte del celuloide como soporte y la pervivencia y vigencia del cine como experiencia sociocultural en sentido amplio. La atención a la democratización de los 'hipermedios', el impacto estético y polisémico de lo digital y las nuevas formas de consumo y archivo de las películas son otros de los puntos que actualmente preocupan a los teóricos del cine, a la vez que desembocan en nuevas lecturas de la historia y las teorías del cine.

En todo caso, el cine subsiste, desde sus orígenes, como un objeto de estudio incierto y maleable. Del mismo modo, si aceptamos que el cine es un fenómeno cambiante, la disciplina de estudios fílmicos y, en concreto, las teorías del cine, se verán así mismo influenciadas por esta mutabilidad. A pesar de que la eclosión de nuevas disciplinas académicas como 'Teoría Digital' (50) o 'Cultura Visual' fragmentan el panorama epistemológico, al final seguimos ante la necesidad de la teoría a fin de fundamentar intelectualmente nuestras posiciones, intentando encontrar un territorio común sobre el que elaborar discursos críticos y un compromiso con el papel social, cultural, tecnológico y económico del cine y los medios.

Podemos seguir aquí lo que Linda Williams y Christine Gledhill (2000: 1) han denominado los cinco puntos sobre los que reorganizar los estudios de cine:

- 1) la obligatoria interdisciplinariedad en los estudios fílmicos como forma de compromiso con la masividad del cine;
- 2) el cine entendido como un medio sensorial y semánticamente productivo;
- 3) el cinematógrafo como una 'esfera pública alternativa';
- 4) la relación del cine con la historia y el posmodernismo;
- 5) la expansión y disolución de las esferas de saber y del propio cine en un mundo globalizado y tecnológico, transnacional y multicultural.

Sólo así podremos encontrar un equilibrio entre la recuperación de antiguas maneras de entender el cine y su proyección futura, a la vez que contextualizar las teorías del cine en unas coordenadas espacio-temporales necesariamente marcadas por el audiovisual.

Véanse a continuación una serie de conclusiones de la lección y una bibliografía básica que el lector puede consultar para introducirse en los vericuetos de las teorías fílmicas.

(45) PRINCE, Stephen. *A New Pot of Gold. Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*. Nueva York: Charles Scribner's Sons. 2000. GEUN, Jean-Pierre. "Through the Looking Glasses: From the Camera Obscura to Video Assist". En HENDERSON, Brian y MARTIN, Ann (eds.). *Film Quarterly: Forty Years - A Selection*. Berkeley: University of California Press. 1999.

(46) DARLEY, Andrew. *Cultura Visual Digital*. Barcelona: Paidós. HAYWARD, Philip y WOLLEN, Tana (eds.). *Future Visions: New Technologies of the Screen*. Londres: British Film Institute. 1993.

(47) ELSAESSER, Thomas. "Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference". En ELSAESSER, Thomas y HOFFMANN, Kay (eds.). *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 1998.

(48) RODOWICK, D. N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press. 2007.

(49) [Enlace](#).

(50) Henry Jenkins en su "The Work of Theory in the Age of Digital Transformation": "La teoría digital puede abordarlo todo, desde el papel de los efectos especiales de imágenes generadas por ordenador en los grandes éxitos de Hollywood a los nuevos sistemas de comunicación (la Red), los nuevos géneros de entretenimiento (juegos de ordenador), los nuevos estilos de música (tecno) o los nuevos sistemas de representación" (Jenkins en Miller y Stam, 2004).

7. CONCLUSIONES

- El cine es un fenómeno complejo. Como en la mayoría de las ciencias sociales, cualquier intento por reducir esta complejidad y llegar a una definición unívoca y totalizadora está condenada al fracaso.

- El cine, y los estudios sobre él, están ligados a unas condiciones económicas, culturales, sociales y estéticas concretas. Por lo tanto, hay que entender el cine y las teorías del cine desde un punto de vista histórico. Sólo atendiendo a las variables contextuales del cine y a su contemplación en un marco amplio podemos explicar con un mínimo de fiabilidad las continuidades y rupturas del fenómeno cinematográfico. Lo mismo sucede con las teorías, que se ven alimentadas del contexto espaciotemporal en el que surgen.

- La teoría es útil para entender el entorno en el que nos movemos y relacionarnos con él. Los intentos de desvincular teoría y práctica son falacias sofistas que sólo desvían la atención hacia la supuesta superioridad intelectual de la teoría o la incuestionable utilidad de la práctica. Sólo una perspectiva integral puede ayudarnos a pensar el cine, sea haciéndolo, escribiéndolo, leyéndolo. El respeto y el interés por todas esas actividades son las vías para tender puentes a la reflexión y al diálogo.

- Las teorías son fundamentales para sustentar cualquier tipo de discurso sobre el cine. Sólo podremos hablar con rigor cuando cada uno tenga claro el punto de vista desde el que sustenta una opinión. Desprestigiar la teoría acudiendo a los tópicos (aburrida y demasiado complicada) es renunciar a pensar. Como decíamos en el punto anterior, lo mismo es aplicable a la práctica.

- Las teorías son múltiples y pueden ser complementarias. Como apuntaba Robert Stam al inicio de esta lección, debemos ser conscientes de que las teorías, igual que el cine, cambian y se adaptan a las nuevas circunstancias. Dicho esto, hay que huir de la teoría como moda y del eclecticismo como meta. En todo momento, y he aquí lo complicado, hay que intentar ser rigurosos a la hora de enunciar discursos teóricos y evitar las lecturas delirantes.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

BORDWELL, David y CARROLL, Noël (eds.). Post-theory. Reconstructing film studies. Madison: University of Wisconsin Press. 1996.

CASETTI, Francesco. Teorías del cine. Madrid: Cátedra. 1994.

CHURCH GIBSON, Pamela y HILL, John (eds.). Film Studies: critical approaches. Oxford: Oxford University Press. 2000.

GLEDHILL, Christine y WILLIAMS, Linda (eds.). Reinventing Film Studies. Londres: Oxford University Press. 2000.

GRIEVESON, Lee y WASSON, Haidee (eds.). Inventing Film Studies. Durham: Duke University Press. 2008.

MILLER, Toby y STAM, Robert (eds.). Film and theory. An anthology. Malden: Blackwell Publishers. 2000.

MILLER, Toby y STAM, Robert (eds.). A Companion to Film Theory. Malden: Blackwell Publishers. 2004.

ODIN, Roger (ed.). 'La théorie du cinéma, enfin en crise'. Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Vol.17, nº 2-3. Primavera 2008.

STAM, Robert. Teorías del cine. Barcelona: Paidós. 2001.

Original disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=39

PDF creado en: 02/05/2011 10:57:10

Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2011

Institut de la Comunicació (InCom-UAB)
Edificio N. Campus UAB. 08193 Cerdanyola del Vallès (Barcelona)
Tlf. (+34) 93.581.40.57 | Fax. (+34) 93.581.21.39 | portalcom@uab.cat

