

## FILM STUDIES

Antonio Lastra

La publicación en 1996 del volumen colectivo *Post-Theory*, editado por David Bordwell y Noël Carroll, podría señalar un cambio de paradigma en la estimación cinematográfica, sobre todo en lo concerniente al ámbito académico de los estudios sobre cine. El subtítulo del libro, ‘Reconstructing Film Studies’, advertía de la necesidad de reconstruir una disciplina, en comparación con el resto de las humanidades, de creciente implantación en las universidades de todo el mundo (de Canadá a Australia, de los Estados Unidos a Japón, de Europa a la India, del Magreb a Irán, paralelamente a la aparición o la consolidación de las industrias cinematográficas nacionales), así como de distinguir entre una “Film Theory” comprehensiva —la “Teoría” por antonomasia— y la pluralidad de las aproximaciones al cine de la que el volumen citado trataba de ser sólo una muestra. Según Bordwell, la “Teoría” contemporánea del cine que había entrado en crisis era una amalgama de la filosofía de la época o, mejor dicho, de las sucesivas corrientes de pensamiento francesas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que, del marxismo a la deconstrucción, pasando por el estructuralismo, el psicoanálisis o la semiótica, habrían ejercido su hegemonía en el mundo de las ideas e impuesto tanto la preocupación por las funciones ideológicas —sociales o psicológicas— que desempeñaban las imágenes y el sonido cinematográficos, como la sospecha acerca de la validez de un procedimiento en apariencia ilusorio o que, al menos, procura siempre la ilusión de una realidad tridimensional en las dos dimensiones de la pantalla y sitúa la obra de arte, en un doble sentido, más allá del umbral de la reproductibilidad técnica: una misma película puede verse simultánea y multitudinariamente en las salas de proyección de todo el mundo sin perder un ápice de su aura y, en su conjunto, el cine —desde la introducción del sonoro hasta el color, desde la emisión en directo de la televisión, que en su momento renovó el estilo cinematográfico y se ha convertido en un medio de conservación de la audiencia, hasta el video y tal vez el límite de las imágenes virtuales que, si nos atenemos a películas como *Matrix* o *Las maletas de Tulse Luper*, anuncian el futuro o la transformación del medio— es capaz de representar *íntegramente* la realidad física (Kracauer diría incluso “redimirla”) como ningún otro arte podría hacerlo. Althusser, Lacan, Metz, Barthes, Foucault, Deleuze o Derrida habrían sido, de hecho, los *maîtres à penser* de una intransigente *politique des auteurs* del discurso cinematográfico ahora puesto en entredicho, con conceptos como “interpelación” (que serviría para entender el modo en que una película obliga al espectador a definir su identidad), “ausencia de reconocimiento” (de los espectadores en el espejo de las imágenes cinematográficas), “denotación” y “connotación” (o representación literal y simbólica de los acontecimientos tomados como signos), “imagen-movimiento” e “imagen-tiempo” (para explicar el orden o la inminencia de la realidad) o “escritura” (en referencia a la reproducción de la realidad por medios mecánicos

a diferencia de la naturalidad de la voz), que tratarían de explicar la lucha contra el escepticismo de una sociedad de masas en busca de un arte que le fuera propio y la ambición de la “Teoría” por ofrecer una explicación completa de la autoridad y el significado de las imágenes y el sonido cinematográficos (Easthope, *Contemporary Film Theory*, 1999<sup>2</sup>). El cine sería, así, la alegoría de la obra de arte total en el capitalismo tardío o, en los términos de la cultura visual, podría (y no podría a la vez) proporcionar los elementos suficientes para una nueva epistemología heredera de los sistemas textuales de representación, eminentemente lingüísticos o literarios, de la modernidad.

La progresiva descomposición de la “Teoría” como referencia filosófica y su diseminación por el campo de los estudios culturales, políticamente más exigentes en cuanto a la procedencia y las posibilidades democráticas de las teorías (cinematográficas o no), plantearía una situación más favorable para lo que Carroll ha llamado la recuperación de los derechos de los *Film Studies* en lo que respecta a su propia historia —que está lejos de poder escribirse en una sola dirección—, a las posibilidades específicas del cine como medio de comunicación y al conocimiento de los espectadores, en parte porque —como sugiere Michael Walsh a propósito de la crítica a la “estética global” del marxista Fredric Jameson— “los estudios académicos sobre cine se han desarrollado como el cuco, en los nidos de otras disciplinas” (*Post-Theory*, 481) y, seguramente, en muchos otros nidos, hasta hacer de la versatilidad una de sus características más difíciles de asumir por los deudores de la totalidad o de la Historia (con mayúscula): los estudios sobre cine han puesto de relieve hasta qué punto, por el contrario, las películas pueden darle a la experiencia humana la forma de una historia (con minúscula) susceptible de ser contada (vista y escuchada). (*Intolerancia* de Griffith o las últimas películas de Eisenstein serían una prueba de que —en el cine— contar una historia resultaría menos sencillo, pero más productivo, que contar la Historia.) Aunque la posición de Bordwell y Carroll está a su vez considerablemente vinculada a una tradición de filosofía analítica que cuenta ya con obras de admirable rigor y complejidad en su aplicación al cine (por ejemplo, las de CURRIE, *Image and Mind*, 1995, cuya tesis central afirma la realidad, no la ilusión, del movimiento de las imágenes cinematográficas, o GRODAL, *Moving Pictures*, 2000<sup>2</sup>, que defiende que “lo que vemos es lo que tenemos”, en contraste con la decepción de las interpretaciones psicoanalítica o semiótica), su insistencia en una investigación corriente y en una actitud teórica complementaria (*middle-level research, piecemeal theorizing*), así como la renuencia a comprometerse con ninguna “Gran Teoría”, han devuelto los *Film Studies*, paradójica y afortunadamente, al estadio anterior a su inclusión en los programas académicos, como si la proliferación actual de los estudios sobre cine —que incluyen, entre otras, perspectivas de género y nacionalidad, cognitivas, psicológicas, estéticas, históricas o sociológicas, ninguna de las cuales sería preponderante, ni siquiera las que afectan al mismo oficio del cine— fuera sólo un desarrollo, por sofisticado que pueda llegar a ser, del acto de darle un sentido a lo que Stanley Cavell ha llamado “un mundo visto” (*The World Viewed*, 1979<sup>3</sup>), un acto en el que nadie —estudiosos, críticos, público, ni siquiera los mismos profesionales del medio (directores, actores, fotógrafos,

productores, guionistas, etc.)— podría decir que posee el privilegio de la comprensión. Siguiendo la pauta del gusto y de la crítica común a las demás artes, la apreciación cinematográfica ha podido alcanzar relativamente pronto, sin embargo, niveles superiores de conocimiento (además de una genuina *jousissance* en el sentido de Barthes, o del ambiguo *entertainment* que ha deparado el cine desde la primera proyección en el café Aumont) sin que haya resultado imprescindible adquirir lo que podríamos llamar una competencia cinematográfica plena: las películas, y no sólo en el cine clásico de Hollywood o, en cualquier caso, en el cine narrativo convencional, no necesitan demasiadas acotaciones técnicas sobre la planificación, el emplazamiento o el movimiento de la cámara, el montaje, la iluminación o la diégesis para ser aceptadas o rechazadas por la imaginación y el entendimiento de los espectadores (la realidad, diría Cavell, “subyace a la idea de que hay algo técnico que desconocemos y que proporcionaría la clave de la experiencia” cinematográfica), y casi podría decirse que una de las razones por las que la “Teoría” ha fallado, en su intento de ofrecer una explicación del fenómeno cinematográfico, es por haber menospreciado la importancia del medio a la hora de implicar al espectador en la participación y la coherencia del mundo visto en la pantalla, en paralelo al “mito de la singularidad” que la expresión cinematográfica alimenta, o, en otras palabras, por haberse arrogado la “Teoría” lo que corresponde a la percepción —o, en los términos de Robert Warshaw, a la “experiencia inmediata”— de todo el público.

Esa coherencia, a la que Cavell ha dado un controvertido sesgo ontológico, se sobrepondría, por otra parte, a la conocida descripción de la “industria cultural como engaño de masas” que, para Adorno y Horkheimer, constituiría “el sentido de todas las películas, independientemente de la trama que la dirección de producción eligiera en cada caso” (*Dialéctica de la Ilustración*, 1994). Casi cualquiera de los estudios actuales sobre el cine de Hollywood —en horizontes suplementarios como los *American Studies*, la teoría feminista, la repercusión de la autocensura del Hays Code, el *Star-* y el *Studio-System* o el surgimiento del cine independiente— podría iluminar la *Dialéctica de la Ilustración* (escrita en la época dorada del cine americano) o tener muchas más cosas que decir respecto al cine sobre las que, por otra parte, han reflexionado generaciones enteras de espectadores y de críticos (bastaría con leer *The Last Tycoon* de Scott Fitzgerald o citar a James Agee o recordar lo que dice de *Casablanca* Gena Rowlands en *Minnie and Moskowitz* de John Cassavetes), además de lo que el propio cine descubre de sí mismo en innumerables ocasiones: muchas películas de Mankiewicz, Bresson, Hitchcock, Bergman, Antonioni o el grupo Dogma son, en sí mismas, estudios sobre cine, escritos (y filmadas) en un tipo de metalenguaje casi carente por completo de indulgencia. La propia tipología de los géneros cinematográficos —musical, *western*, melodrama, *film noir*, arte y ensayo— demuestra la resistencia de las estructuras mentales al éxito de un punto de vista comercial. Lo mismo que se puede afirmar del cine americano podría decirse del resto de las industrias cinematográficas, y buena parte de los estudios académicos sobre cine debe su reputación a la fidelidad del público internacional a un medio de expresión y a su recepción por

críticos *amateurs*. Publicaciones como *Film Quarterly*, *Wide Angle*, *Quarterly Review of Film Studies* y *Cinema Journal* en los Estados Unidos, *Screen* en Inglaterra o *Bianco e nero* en Italia, por no mencionar la vasta influencia de los *Cahiers du Cinéma*, el magisterio de André Bazin y el prestigio de la *Nouvelle Vague* dentro y fuera de Francia; la celebración de festivales como los de Venecia (celebrado por primera vez en 1932), Cannes o Berlín y la habilitación en las instituciones culturales de archivos y museos cinematográficos, como el British Film Institute, responden a la demanda de espectadores ávidos por aprender a ver cine, además de disfrutar de él, y ponen de relieve la existencia de una *movie culture* prácticamente universal, tan popular como ilustrada.

Este *enfranchisement* de los estudios sobre cine permitiría situar debidamente las aspiraciones teóricas de Bordwell y Carroll en la tradición del realismo cinematográfico y reconstruir una historia dividida siempre —desde la tópica contraposición de los Lumière a Méliès— por la cuestión central que el cine plantearía poco después de la fotografía: la cuestión de la realidad física de los objetos representados ante la cámara o, como lo llamaría Bazin, “el mito del cine total”. En el lenguaje de la escuela, se considera que la actitud del director y teórico del cine Eisenstein o la del estudioso Rudolf Arnheim sería contraria al realismo y, por contraposición, formalista o creacionista: según esta tendencia, el cine —ya fuera por las implicaciones ideológicas del montaje o por la pérdida de su condición artística en la medida en que la técnica se fuera perfeccionando en sintonía con la realidad— se debería más al efecto causado en el espectador que a la especulación selectiva de las imágenes y los sonidos. Aunque la ilusión creada no fuera intencionalmente fraudulenta ni hubiera estado ideológicamente orientada, podría decirse que el cine soviético o el expresionismo alemán ocultaban las causas de las sensaciones y manifestaban la existencia de un secreto profesional que los partidarios del realismo —de Bazin a Kracauer— considerarían funesto para el medio, si bien el propio realismo tendría que hacer frente a la principal objeción lanzada contra sus tesis: la neutralidad de la conciencia en el proceso de captación mecánica de los objetos o el levantamiento —de nuevo en palabras de Bazin— de “la hipoteca de la libertad de interpretación del artista”, que haría del cine un documento más que una obra de arte. (El neorrealista italiano Rossellini llegaría a ver, en las posibilidades de emisión en directo de la televisión, la culminación del cine y una suerte de “utopía”.) La esencia del cine como heredero de la fotografía residiría, en efecto, en captar la realidad de su referente: ni la fotografía ni el cine podrían mentir al respecto; la impresión fotográfica o cinematográfica demostraría fehacientemente la existencia de los objetos expuestos ante la cámara. El riesgo del realismo no provendría, entonces, de la manipulación de los objetos profílmicos, sino de la negación del carácter convencional o genérico del medio cinematográfico y en la eliminación del drama en el curso de los acontecimientos captados, un riesgo que Kracauer tendría en cuenta al hablar de “redención” de la realidad física, más allá de su reproducción o representación. La *Teoría del cine* de Kracauer se atendería, en consecuencia, al “contenido” o “estética material” de las imágenes cinematográficas con el propósito de “descubrir las maravillas de la vida cotidiana”. La redención o descubrimiento de la realidad física ayudaría a

domesticar “el mundo en el que realmente vivimos”. Con independencia de su adscripción a una teoría formalista o realista del cine, este último enunciado se convierte en el denominador común de todas las apreciaciones cinematográficas —ya sea de las películas de John Ford o las del neorrealismo italiano, de Ozu o de Kirostami— y en la referencia cultural y antropológica más clara de los *Film Studies*: el cine habría enseñado a los hombres a vivir en la tierra (en la realidad física) como en su propia casa.

**Léxico:** Cultura visual, Diégesis, *Entertainment*, Estudios culturales, *Film Theory*, Fotografía, Ilusión, Industria cultural, *Media Studies*, *Politique des auteurs (Authorship)*, Redención de la realidad física, Reproductibilidad técnica, *Star-* y *Studio-System*.

**Links:** [www.bfi.org.uk](http://www.bfi.org.uk)  
[www.filmstudies.berkeley.edu/](http://www.filmstudies.berkeley.edu/)  
[www.absoluteauthority.com/Film Studies](http://www.absoluteauthority.com/Film_Studies)  
[www.cinematheque.bc.ca/cahiers.html](http://www.cinematheque.bc.ca/cahiers.html)  
[www.academicinfo.net/film.html](http://www.academicinfo.net/film.html)

**Bibliografía:** James Agee *On Film*, New York, 2000. T. ADORNO y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, 1994. A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, 1999. S. CAVELL, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass. and London, 1979<sup>3</sup>. *Contemporary Film Theory*, ed. by A. Easthope, London and New York, 1999<sup>2</sup>. G. CURRIE, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, 1995. T. GRODAL, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford, 2000<sup>2</sup>. *La filosofía y el cine*, ed. de A. Lastra, Madrid, 2002. *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. by J. Hill, Oxford, 1998. S. KRACAUER, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, 1996. M. PEZZELLA, *Estética del cinema*, Bologna, 1996. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, ed. by D. Bordwell and Noël Carroll, Madison, 1996.