

Cuadernos de cine

Título:
Cine y Sociedad

Autor/es:
Company, Juan M.; Esteve, Pau

Citar como:
Company, JM.; Esteve, P. (1981). Cine y Sociedad. Cuadernos de cine. (1):61-68.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42547>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



son a la vez distintos de los códigos cinematográficos generales (válidos para todos los films), pero incluidos en ellos en la medida en que los códigos generales del cine están presentes también en los films de género.

3. **Pregnancia de códigos**

Cuanto más se desarrolla un género, es decir, cuanto mayor número de films lo componen, en mayor grado los códigos ofrecen al espectador una garantía.

4. **Un texto más amplio que el film**

La presencia «ineluctable» de elementos invariantes induce a los films de un mismo género no sólo a parecerse, sino a presentar marcadas relaciones implícitas interfílmicas, dado que se puede encontrar en distintos films de un mismo género escenas tratadas de la misma manera. Consecuentemente, cualquiera que estudie un film de género estará obligado a poner al día un número determinado, y restringido, de las características pertinentes que dan unidad al conjunto. Y, por otra parte, borrar la frontera «film» para llegar a un contexto más amplio —rigurosamente unitario— que recorre todos los films del género estudiado. Habrá que medir y analizar lo prefilmico y los efectos cinematográficos que a partir de él se hayan conseguido.

EVOLUCIÓN DE GÉNEROS

El conjunto de códigos cinematográficos particulares no es rígido. Sólo el western ha conocido innumerables metamorfosis. Baste citar la autofagitación que Hollywood está realizando en casi todos los géneros a base de ir parodiándolos.

VII. CINE Y SOCIEDAD

VII. CINE Y SOCIEDAD

En el metafísico debate entre la comercialidad y la calidad (léase significación inmediata y significación mediatizada o, si se quiere, evidencia y complejidad, se olvida un factor importante y que explica a fin de cuentas dónde reside la falacia en esa supuesta oposición. Se trata de la rentabilidad económica. Y es más, de la rentabilidad económica a corto plazo. El productor de un film debe invertir su capital en un producto que ofrezca las máximas garantías de rentabilidad —el cine se toma en este caso como una industria—; y la rentabilidad está directamente relacionada con la afluencia del público a la taquilla. El productor, para atraer a este público, realiza films sobre fórmulas que este mismo público ya conoce de antemano, puesto que se reconoce en ellas o reconoce fácilmente lo que dichas fórmulas cuentan. Este mecanismo consistente en no innovar es justificado por los productores con el argumento populista de «dar al público lo que pide, lo que le gusta». La argumentación contraria es fácil: como el público sólo conoce estos films, nunca podrá llegar a pedir algo que no conoce. O en el caso de que lo conozca, es de un modo esporádico, y evidentemente piensa (la crítica no cumple en este caso el papel que justifique tal nombre) que ese film diferente a los demás no significa nada por el simple hecho de no entenderlo. La posición del espectador tiene en este ejemplo su lógica y no se le puede pedir cuentas. Lo contrario sería pedirle a alguien que sólo conoce las fotonovelas que entendiera de repente a **Beckett** o a **Joyce**, o, y este ejemplo es más extremo todavía, que alguien que nunca haya estudiado inglés, lo entienda por el simple hecho de querer exigiárselo.

Todos estos ejemplos nos remiten a algo que se nos oculta: los códigos, los mecanismos, los modos de ver en el cine; y esta determinación que parte de cuestiones económicas, nos oculta en primer lugar la cualidad ideológica de los films desde el momento que se nos enmascara su condición de lenguaje. Es fácil, pues, constatar que toda rentabilidad económica, en principio, remite a una rentabilidad ideológica para el sistema en el cual se produce y se proyecta el film. Esto no está en contradicción con el que algunos films, que claramente atacan al sistema ideológico establecido, tengan éxito tanto ideológico como económico. Y ello por el hecho de que no hay un sólo

público, sino públicos, determinados por su posición, actividad y su pertenencia de clase. De este modo, pues, trataremos de establecer cuáles son los determinantes ideológicos presentes en un film y que serán los que nos proveerán de material para relacionar dicho film con un contexto determinado.

1. Niveles de determinación ideológica del film

La elaboración-producción (económica y de significado) de un film se desarrolla a través de elementos (las imágenes) más o menos simples, cuyo valor ideológico en el interior del film depende de su posición respecto al conjunto del mismo. Es decir, depende de modo inmediato de su integración, mediante un sistema formal, al conjunto y de sus modalidades particulares de estructuración, aunque tanto aquella como éstas tomen su último significado, o sea, mediante los elementos reproducidos de la realidad y desnaturalizados de su ambiente son el material sobre el que, en última instancia, se efectúa el proceso de elaboración y de formalización cinematográfica.

1. a) *Nivel estético simple*

Estos elementos tomados de la realidad cotidiana, y precisamente porque son tomados de esa realidad, se hallan investidos de un contenido ideológico socializado que el film integra de una manera u otra, sea sumiéndolo, sea negándolo. Así, pues, tendremos las siguientes posibilidades:

- Elementos que en la realidad son neutros y que el realizador utiliza a su antojo disponiendo libremente de su ordenación en el film.
- Elementos ideológicos socialmente hablando y que se transcriben con el mismo signo en el film.
- Elementos ideológicos en la realidad socializados, pero utilizado al **contrario** en el film.
- Elementos que en la realidad están dotados de un sentido ideológico tan fuerte que toda responsabilidad de control escapa al realizador que los incluye en el film.

1. b) *El punto de mira ideológico de los films*

Para determinar el punto de mira ideológico del film, o lo que es lo

mismo, la posición de un film como práctica adoptada en una sociedad, se debe estudiar todo su proceso de producción y no sólo el resultado final, el film a palo seco, puesto que la ideología se acumula en cada una de las etapas de producción del film y no de manera global una vez que esté ya terminado. Cualquiera que sea el caso, nos encontraremos absolutamente coartados por el instrumental de análisis y, en última instancia, por la posición ideológica de quien efectúa el análisis. A este respecto sólo cabe que el crítico o el que efectúa el análisis declare explícitamente la metodología desde la que lo efectúa y la concepción del mundo a la que se adscribe dicha metodología. En este sentido y con esta finalidad me remito a la obra de dos importantes teóricos: **Louis Althusser** y **Ferruccio Rossi-Lansi**.

Althusser ha fundamentado todo su análisis de la sociedad en el concepto, acuñado por él mismo de aparatos ideológicos de estado. La existencia de todo estado se fundamenta en el aparato represivo de estado (gobierno, policía, cárceles...) y los aparatos ideológicos de estado. La diferencia entre ambos estriba en que mientras el A R E utiliza predominantemente la fuerza y la represión, los A I E se basan en todos aquellos sistemas que comportan ideas, representaciones o imágenes sobre la realidad. Cada una de las distintas ramas de los aparatos funcionan secundariamente con elementos del aparato opuesto, de lo contrario no se podría ningún elemento de los que compusiera dicho aparato en un momento determinado. Así la función represiva de la policía se acompaña siempre, de manera secundaria, con elementos ideológicos que la publicitan como **guardianes del orden** o en el caso de las brigadas nocturnas como **ángeles de la noche**. Lo mismo nos sirve para un medio típicamente ideológico como la televisión, de la que no se pueden descartar elementos represivos.

Según **Althusser** «aparato ideológico de estado se puede designar cierto número de realidades que se presentan de modo inmediato al observador en forma de instituciones diferenciadas y especializadas». Entre estas instituciones se hallarían el aparato ideológico escolar, familiar, jurídico, político... y cultural (letras, bellas artes, cine, deportes...). La misión básica de los aparatos ideológicos de estado es la «reproducción de la ideología que domina el espíritu de un hombre o de un grupo social».

El cine como medio de vehículo de ideas, representaciones e

imágenes de la realidad, formaría parte del aparato ideológico cultural, que se halla en manos de quien posea el aparato ideológico político y a sus órdenes los aparatos represivos de estado.

En tal división y compartimentación la única salida que puede quedar para analizar el hecho cinematográfico en el contexto enmarcado por **Althusser** es, o bien la lucha desde el interior del aparato, el aprovechamiento de todas las plataformas que el poder político desdeñe o descuide para volverlas contra ese mismo poder, o bien el abandono de todo esfuerzo en el campo ideológico para consagrarse al esfuerzo político que es el que determina en última instancia toda la configuración del sistema.

En el primero de los casos, y dado que ninguna forma cinematográfica tiene sentido por sí misma, el sentido ideológico sólo se manifestará después de trabajar y analizar las formas, los elementos y su utilización en cada film concreto. El sentido que averiguamos estudiando esas formas será positivo o negativo según el contexto —lugar geográfico y concepción del mundo— desde el que efectuamos nuestra aproximación.

Pero en el caso de que sea negativo, siempre existe la posibilidad de efectuar una inserción positiva —mediante una contralectura de lo que el film-mensaje propone— y operativa, en tanto nos ayudará a entender mejor la posición ideológica que debemos adoptar respecto a él mismo y a la realidad que pretende aclararnos.

Ferruccio Rossi-Landi, en el mismo sentido de explicitación de que hablamos al principio de este apartado, sostiene que todo hecho cultural —los factores naturales se presentan siempre a través de dimensiones sociales— o cualquier comportamiento humano se hallan siempre programados. Incluso en los casos más fortuitos —accidentes automovilísticos— o imprevisibles —inundaciones...— nos podemos referir a programaciones sociales, si no en lo que respecta a la estricta y precisa programación del hecho, sí a sus consecuencias. Se trata, pues, más que de adivinar, de ver cómo, por qué y dentro de qué límites se producen estos hechos o comportamientos. De este modo llegamos a formular una tripartición de las programaciones sociales y de los factores condicionantes puestos en acción por ellas. Ni que decir tiene que la programación social más importante es la de la división de la sociedad en clases. Así nos encontramos:

a) Las programaciones de los modos de producción (suma de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción).

b) Las de las ideologías (planificaciones sociales de tipo general, a largo plazo, en donde se sitúan los desarrollos superestructurales).

c) Las de los programas de comunicación (sea de la comunicación verbal o no verbal, en las que también hallamos desarrollos superestructurales).

La programación social se desarrolla según las tres dimensiones indicadas, que están siempre copresentes y ninguna programación comunicativa opera, en realidad, fuera de una situación programada por los modos de producción y por las ideologías dominantes. El estudio de la primera programación pertenece a la desmitificación de la economía burguesa antes de la toma de poder por parte del proletariado y después, a la planificación socialista; el estudio de las ideologías las abordará como planificaciones sociales que dependen de los modos de producción y varían con ellos, pero al mismo tiempo se separan a través de numerosas mediaciones y retroactúan además sobre los mismos modos de producción. Por último, el estudio de las programaciones de la comunicación, en la que se integran los productos del sector cinematográfico, aborda los sistemas de signos, sean lenguajes convencionales, fijos o no. La condición de copresencia de los tres niveles nos permite, por otra parte, estudiar un film remitiéndolo, tras el análisis concreto del nivel comunicación del que forma parte, a los restantes niveles y adscribiéndolo a una de las dos contradicciones principales que integrarán cada nivel, así, tras concluir la condición de producto alienante en un film, esta alienación lingüística hallaría su motivación más inmediata en una ideología idealista, que a su vez se adscribiría en el primer nivel, del lado de la clase dominante y como defensora de sus intereses. El mismo análisis se podría aplicar a un texto teórico, a una novela o a una crítica inmediata. Cualquier fenómeno que sea susceptible de ser adscrito al nivel comunicación pasa entonces por definirse ante la contradicción básica de dicho nivel, como mejor modo de definirse ante los dos niveles superiores. En este caso, la **alienación lingüística** que el mismo **Rossi-Landi** ha definido como consecuencia de tomar el lenguaje como propiedad privada, puede tomarse en sus tres dimensiones como la contradicción en el análisis de las programaciones en comunicación: 1) Control sobre el

código o códigos y sobre las modalidades de codificación. II) Control sobre los canales, es decir, sobre las modalidades de circulación de los mensajes. III) Control sobre las modalidades de descodificación y de interpretación.

CUADERNOS DE CINE (Textos Críticos - Modos de Ver)

Se terminó de imprimir en Artes Gráficas Ocmo

Valencia, mes de octubre de 1981

La presente edición consta de 200 ejemplares