

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Libros de cine

Autor/es:  
Parrondo Coppel, Eva; Zunzunegui Lmanol Zumalde, Santos

Citar como:  
Parrondo Coppel, E.; Zunzunegui Lmanol Zumalde, S. (1998). Libros de cine.  
Vértigo. Revista de cine. (13):128-145.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/43067>

Copyright: Todos los derechos reservados.  
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:



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

LIBROS DE FEMINISMO Y CINE EN ESPAÑA O COMENTARIOS SOBRE TRES LIBROS<sup>1</sup>

En mayo de 1992 me ocupaba de preparar los últimos exámenes de mi licenciatura. Por aquellas fechas vivía en un ático de la calle coruñesa "Alfredo Vicenti". Fue en aquel apartamento gris, negro y amarillo, y en semejante tesitura, cuando descubrí en un libro de Aumont<sup>2</sup> que existía un corpus teórico y analítico de corte feminista, es decir, para mí lo principal en aquel momento, descubrí que había en algún lugar del mundo una gente (unas mujeres) que se ocupaba(n) específicamente del tema de la mujer en el cine. Una página de un libro que comenta el trabajo de una tal Laura Mulvey (pp. 245-6) desencadena tal ataque eufórico en la que escribe estas líneas que todo su interés académico viró de los exámenes a la pregunta: ¿quién es la Sra. Laura Mulvey?. La tarea, del todo infructuosa (nadie sabía nada) se acaba convirtiendo en encontrar "lo que sea" sobre la mujer y el cine. Es así que, tras unos cuantos avatares, Un Libro cae en sus manos: Annette Kuhn: *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*<sup>3</sup>. El librero sonríe mientras observa, sin comprender, la emoción de la compradora.

Si entretengo al lector con este prólogo es porque no concibo mi interés y dedicación al tema de la mujer y la teoría feminista en relación al cine sin esta pequeña historia que me llevó a encontrarme con el enfoque teórico con el que siempre me quise encontrar.

En 1996 la situación en España en este terreno parece haber mejorado algo, aunque todavía parece estar bastante lejana la posibilidad de que la teoría feminista del cine forme parte indispensable de los programas de los departamentos de comunicación audiovisual, como ocurre en el Reino Unido o en los Estados Unidos. Y digo que la situación parece haber mejorado porque, la verdad, no sé si realmente está surgiendo un tímido interés por la teoría feminista del cine en nuestro país o es que con el tiempo te acabas enterando de más cosas. Por ejemplo, ahora sí sé, y quizás le valga la información a alguien, que el famoso artículo de Laura Mulvey está traducido al español y publicado en *Eutopías*<sup>4</sup>.

En la actualidad existen en España tres libros, que yo sepa, que se ocupan de la teoría feminista del cine. La reflexión que es objeto de estas páginas va dirigida a los tres libros, pero no como conjunto pues, aunque existen momentos o temas de conexión entre ellos, su publicación no forma parte de un diseño *estratégico* que planease su salida en tanto que bloque unificado. Mis comentarios, me temo, van a dar cuenta de esta dispersión.

El libro de Annette Kuhn es, me parece, el libro por el que debería empezar cualquier lector español interesado en adentrarse en las cuestiones que plantearon las teóricas feministas anglosajonas en relación al cine durante los años 70. El libro explora las conexiones y relaciones (se comparten inquietudes y metas), no carentes de contradicciones, existentes entre la labor teórica feminista y la práctica fílmica de directoras mujeres y feministas (lo que no siempre es lo mismo) de esos años<sup>5</sup>. También analiza en qué sentido(s) la teoría feminista ha echo uso de diferentes metodologías para el análisis cinematográfico y cómo esta utilización ha podido llegar a provocar replanteamientos dentro del propio método (como ha sido el caso de la semiótica). El punto de conexión fundamental entre teóricas y directoras de cine feministas es, según esta autora, la defensa de una posición feminista, entendida ésta como un modo (político) de ver el mundo y de participar en la cultura, ya sea produciendo teoría, ya sea realizando películas, lo que otorga al feminismo su carácter polifacético.

Annette Kuhn, en su interés por darnos una visión de conjunto sobre las relaciones entre feminismo y cine, analiza las diversas aproximaciones teóricas y metodológicas utilizadas por teóricas feministas (semiótica, post-estructuralismo, psicoanálisis), así como recorre los diferentes objetos de estudio de las feministas. Estas se han ocupado no sólo de plantear preguntas específicamente feministas a la hora de analizar textos fílmicos, generalmente del Hollywood de los estudios: cuál es el lugar que ocupa "la mujer" en la estructura narrativa, cómo aparece la mujer representada a nivel visual, qué nos dice acerca de "la mujer" la puesta en escena, etc; sino también se han ocupado de las mujeres que acuden a las salas en tanto que audiencia y en tanto que espectadoras (es decir, en tanto que sujetos sexuados), se han ocupado de la Historia (respondiendo a la necesidad de transformar una Historia que excluye sistemáticamente a las mujeres), y, por último, se han ocupado de observar, para Kuhn este aspecto es crucial, el funcionamiento, en diferentes periodos históricos, de las diferentes instituciones culturales (producción, distribución, exhibición) para o bien intervenir en ellas o crear estructuras alternativas.

La autora también dedica una parte de su libro al cine realizado por diversas directoras que no siempre son explícitamente feministas pero que, por un motivo u otro y más allá de su intención, han resultado de interés para el feminismo. Kuhn recorre las alternativas cinematográficas que utilizando formas clásicas, vanguardistas o independientes, y bajo la influencia más o menos directa del feminismo, surgieron a partir de mediados de los 70: "el nuevo cine de mujeres" (películas como *Alicia Ya No Vive Aquí* -Alice Doesn't Live Here Anymore, Scorsese, 1975- o *Julia* -Fred Zinneman, 1977-), el realismo socialista de corte feminista, el cine directo feminista o el anticine feminista. El problema, que no parece preocupar a Kuhn, pero que surge en relación a estos tipos de cines al-

(1) Me gustaría dedicar este artículo a "Los Secuencias": Marina, Mikel y Daniel. A ver si me "toman más en serio" (como al inconsciente).

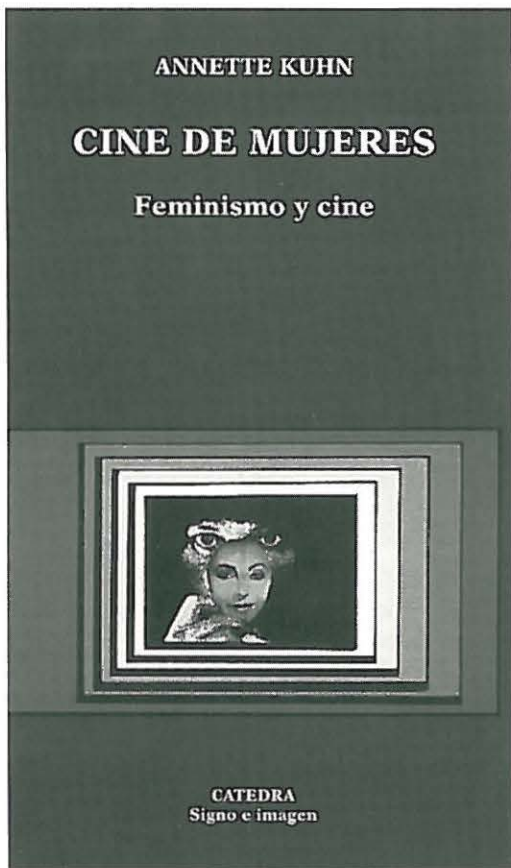
(2) Se trata del libro de J. Aumont y M. Marie: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.

(3) Annette Kuhn: *Cine de Mujeres, Feminismo y Cine* (1982), Madrid, Cátedra. Colección Signo e Imagen, 1991.

(4) Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nº3, 1975, pp. 6-18. Traducción al castellano por Santos Zunzunegui en los Documentos de Trabajo de *Eutopías*, vol 1, 1988. *Eutopías* es una publicación del Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo de la Universidad de Valencia y de la Asociación Vasca de Semiótica.

(5) En una segunda edición de este libro, Annette Kuhn añade tres capítulos en los que reflexiona sobre los viejos, los nuevos y los cada vez más fragmentados debates de la teoría feminista del cine, así como revisa algunas producciones feministas de los últimos años y redefine las relaciones entre la teoría y la realización cinematográfica feministas. Annette Kuhn: *Women's Pictures. Feminism and Cinema* (second edition), Londres y NY, Verso, 1994.

LIBROS



ternativos feministas es que se trata de un tipo de cine que difícilmente puede llegar a conseguir sus objetivos —crear significados (feministas), formas y placeres específicos y alternativos para las espectadoras—, pues difícilmente va a llegar a la audiencia deseada: todo tipo de mujeres. Por ejemplo, el “cine directo feminista”, busca, a través del documental, contar historias que permita a las espectadoras identificarse con las protagonistas a través del reconocimiento de la situación de estas, lo que en la práctica se traduce en protagonistas de la clase trabajadora realizando tareas domésticas (*Janie's Janie* —Ashur, NY Newsreel, 1971—) ¡cómo si las espectadoras de este tipo de películas fuesen alguna vez amas de casa de la clase trabajadora!

Lo que sí explora Annette Kuhn es el polémico tema de dónde situar el “feminismo” de una obra. Una obra es feminista ¿por su autora (la obra está hecha por una feminista y entonces es feminista), por las características formales y/o de contenido de la obra en sí (cuáles serían estas) o bien por el modo en que la obra se lee e interpreta?. Es en este punto donde la relación mujeres/feminismo se tambalea y se vuelve necesario distinguir entre el “cine realizado por mujeres” (femenino?) del “cine feminista”, sin que se pueda reducir el uno al otro. El camino teórico/práctico a seguir que sugiere Kuhn para tratar de resolver esta polémica supone un desplazamiento de énfasis del texto al contexto. Si estamos de acuerdo con que resulta imposible designar unas características de contenido y formales que revelen de forma directa que una película ha sido rodada por una mujer, así como tampoco hay prescripciones universales para definir una película como feminista, parece que el único momento en que un texto se define como femenino (en tanto que un tipo de relación específica con el lenguaje, por tanto femenino no es equivalente a mujer<sup>6</sup>) o como feminista es en el momento de su recepción/interpretación. Es decir, que se trata tanto de producir “textos feministas” como de realizar interpretaciones feministas, puesto que los significados no sólo se crean en el texto sino también en el contexto. Si bien estoy de acuerdo que un texto no se convierte directamente ni en femenino ni en feminista porque su autora sea mujer o feminista, también es cierto, y esto no lo plantea Annette Kuhn, que trasladar el problema al momento de la recepción no resuelve el asunto del todo porque, de nuevo nos topamos con la incómoda pregunta de quién decide si una determinada interpretación, que sí se plantea la posición de “la mujer” en el texto, es feminista o no<sup>7</sup>.

Lo que más me gusta del libro de Kuhn, sin embargo, no es tanto el contenido como la forma: clara y concisa, dispuesta a la difícil tarea de hacer comprensibles y accesibles, dentro de lo posible, debates complejos. La teórica recorre los diferentes temas y desglosa para volver a articular, siempre de forma crítica, las diferentes premisas que han acabado por conducir a determinados postulados que, a menudo, en otras obras de corte feminista se dan por evidentes y universales. Y particularmente esto siempre me ha dejado algo perpleja porque, precisamente muchas feministas que defienden a capa y espada la necesidad de des-naturalizar postulados teóricos, discursos o repre-

sentaciones de la mujer para revelarlos como contruídos, sin embargo, hablan de la opresión y subordinación de las mujeres de forma universal, eterna (en todas las culturas y en todos los tiempos) y apriorística (sin llevar a cabo un análisis o estudio exhaustivo)<sup>8</sup>.

El libro editado por Giulia Colaizzi bajo el título *Feminismo y Teoría Fílmica*<sup>9</sup> recoge los trabajos presentados por una directora de cine y siete teóricas en un Seminario celebrado en la sede valenciana de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en julio de 1991, a la vez que cuenta con una introducción a cargo de la editora. Este libro supone un paso adelante en la introducción de la teoría del cine feminista en nuestro país, puesto que pone al alcance de lectores españoles un conjunto variado de artículos que dan una idea más concreta —y quizás por ello más compleja que el libro de Kuhn (en el sentido de difícil de seguir)— del tipo de debates que circulan en los ámbitos feministas. El libro recorre, explora y cuestiona temas tan dispares y esenciales como el concepto psicoanalítico de fantasía en su aplicación por algunas teóricas feministas (De Lauretis), el concepto de fantasía social en relación al cine de la República Popular China (Rey Chow), el tema de la feminidad como mascarada, el concepto de fetichismo en relación con la diferencia sexual (Laura Mulvey), el interés feminista por el nivel de lo Imaginario en las producciones culturales (E. Ann Kaplan), las cuestiones de raza y género (Modleski), el cine etnográfico (Paula Rabino-witz) o la mujer como espectadora y su relación con el espacio (urbano) y el deseo (Giuliana Bruno). Para cerrar el libro se transcribe la reflexión/performance de la directora feminista Yvonne

Rainer. Si bien, las posiciones feministas de las co-autoras del libro no agotan, ni lo pretenden, las posibilidades del feminismo en tanto que perspectiva teórica y, si bien, posiciones radicalmente distintas, pero de igual relevancia, no han encontrado aquí su espacio, también es cierto que las contribuyentes al volumen son todas ellas feministas de reconocido prestigio cuyos trabajos no dejan de ser fuente de referencia para cualquier estudio que trata el tema del cine desde una posición feminista. El hecho de que las publicaciones feministas sobre cine brillen por su escasez en el territorio nacional, convierte a este libro misceláneo en una aportación no sólo fundamental sino también de agradecer.

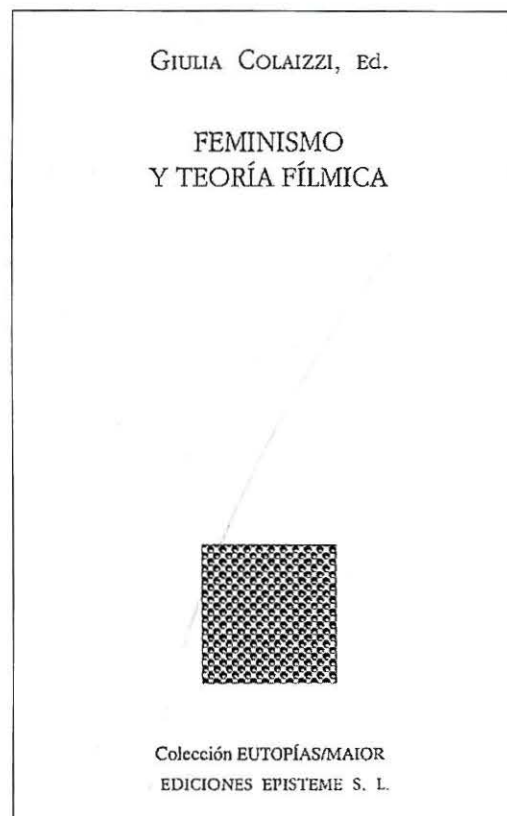
De entre todos los artículos que se incluyen en el volumen he elegido para comentar el de Teresa de Lauretis: “El Sujeto de la Fantasía” (pp. 37-64). Esto

(6) Véase Sigmund Freud: “La Femenidad” (1933), *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, vol. VIII, pp. 3164-3177.

(7) En un curso al que asistí en la Universidad de Glasgow sobre “Feminist Readings” (Lecturas feministas), esta cuestión se hizo palmaria en relación a la película de Ridley Scott *Thelma y Louise*. Nadie se ponía de acuerdo acerca de si la película era feminista o no, sobre todo porque las razones que dábamos algunos para defender nuestra interpretación de que sí era feminista eran tachadas de ser ‘razones no feministas’, a pesar de ir dirigidas a ‘la cuestión de la mujer’. Aquello se convirtió en toda una batalla campal. Por eso estoy de acuerdo con Annette Kuhn cuando señala, en la segunda edición de su libro, que cada vez se ha ido haciendo más patente la necesidad de reconocer no sólo las diferencias entre mujeres sino también la diferencia entre feminismos (p. 248.).

(8) Me parece que la única posición feminista que no cae en esta trampa y que se plantea no ya que el concepto de opresión es problemático sino que la misma categoría de ‘mujeres’ también lo es, es la defendida por un grupo de teóricas que se agruparon alrededor de la revista *m/f*. Véase, por ejemplo, el artículo de Parveen Adams y Jeff Minson: “The ‘Subject’ of Feminism” (1978) (pp. 81-101) o Parveen Adams, Beverly Brown y Elizabeth Cowie: “*m/f* 4, 1980” (pp. 31-34) ambos en Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.): *The Woman in Question*, Londres, Verso, 1990.

(9) Giulia Colaizzi (ed.): *Feminismo y Teoría Fílmica*, Valencia, Ediciones Episteme S.L. Colección Eutopías/Maior, 1995.



se debe, principalmente, a que este artículo y el de Laura Mulvey son los que más me han interesado por la relación que guardan, no lo voy a ocultar, con mi propio trabajo<sup>10</sup>.

Teresa de Lauretis en esta ocasión hace un análisis y una crítica del concepto psicoanalítico de fantasía y su utilización en la teoría del cine y en el análisis textual tal y como ha sido desarrollado a partir del artículo de Elizabeth Cowie "Fantasía"<sup>11</sup>. Podemos decir brevemente que en este artículo Cowie propone que el cine (se refiere al cine clásico de Hollywood) es una forma pública de fantasía. Cowie define "fantasía" como una puesta en escena del deseo que el filme propone al sujeto-espectador(a) y que este puede reconocer o no como propio (si "entro" en la película, en la fantasía que esta despliega, es porque la fantasía ya era

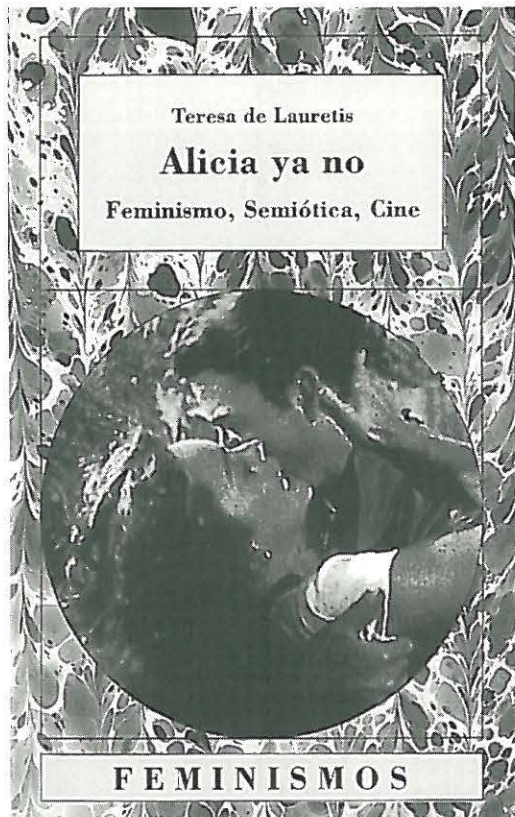
*mía*) (cf. p. 52). La fantasía (la película) siempre está estructurada en términos de diferencia sexual (activo/pasivo, masculino/femenino)<sup>12</sup>, pero sin que ninguna de las posiciones se refieran directamente a hombre/mujeres. Que las posiciones masculina/femenina sean independientes del género, tanto de los personajes como de los espectadores/as, no quiere decir, como entiende De Lauretis, que sean independientes una de la otra (el espectador *no* puede "escoger cualquiera") ni que sean independientes de la diferencia sexual (p.51) sino que, por el contrario, *definen* la diferencia sexual. Por tanto, esta falta de rigidez (la mujer accede a la posición femenina y a la masculina) no

implica que el espectador/a de un filme tenga una "movilidad ilimitada de identidades", como interpreta De Lauretis (p.51), sino que más bien apunta hacia la idea de que el espectador/a se relacionan con los filmes en tanto que trama narrativa y puesta en escena (en tanto que fantasía) construida a partir de *dos* posiciones bien claras y fijas: la posición masculina y la femenina, posiciones estas, no del género, sino de la diferencia sexual. Por ello, cuando analizamos el texto filmico en términos de fantasía lo que precisamente tenemos en cuenta es la construcción de la diferencia sexual, en tanto que estructura global-binaria, en el relato y en la puesta en escena.

El espectador, entonces, si se identifica, si es "atrapado" por la secuencia de imágenes, no se identifica ni con "una "multiplicidad" indefinida de posiciones" (p.51), tal y como critica De Lauretis, ni se identifica con una posición concreta (femenina o masculina) sino que, si se identifica, se identifica con la escena, con ambas posiciones a la vez. Pues las dos posicio-

nes son inseparables, complementarias y simultáneas (eg. no me puedo identificar con el ladrón que huye sino me identifico con el policía que le persigue, no me puedo identificar con la hija que odia a su madre -posición activa- sino me identifico con la madre odiada -posición pasiva-). Esta identificación con la escena global, por otro lado, cuando se da no depende de la voluntad del individuo ("entro y salgo a mi antojo"), sino del deseo y de las emociones que preceden al sujeto-como-espectador/a y que, a menudo incontrollables, conducen al sujeto por caminos insospechados.

El último libro que me ocupa es el libro, quizás más conocido, de Teresa de Lauretis: *Alicia Ya No*<sup>13</sup>. Este libro complejo y, sin duda, casi imprescindible para aquel que no conozca (domine?) el pensamiento de Foucault, la teoría semiótica, marxista, psicoanalítica y el pensamiento feminista -a nivel teórico, histórico y de praxis- es el tercero de los existentes en este país. Se trata de una recopilación de trabajos de esta teórica en los que trata, desde una perspectiva feminista, diversos discursos teóricos (semiología, psicoanálisis lacaniano, estructuralismo, narratología) y formas de expresión, entre ellas el cine, que, según defiende, niegan a la mujer el estatuto de sujeto. La mujer no aparece como sujeto (de los discursos) ni como sujeto de la narración o del deseo (en el caso del cine) ya que aparece representada como puro espacio, como objeto transhistórico y universal excluido, a la vez que prisionero, de la cultura. Una cultura que se basa en una idea de la "mujer" como ficción (la mujer como imagen, espectáculo, icono, objeto de la mirada) para precisamente reprimir la sexualidad femenina. Esta "mujer" de las representaciones es, inevitablemente, diferente de las *mujeres* reales en tanto que individuos históricos. Para esta feminista existe una distancia insalvable entre las mujeres reales y "la mujer" tal y como es representada. Esta situación conduce a la formulación de una serie de preguntas marcadamente políticas: ¿Cuál es la relación entre la subjetividad femenina y los mecanismos ideológicos que sustentan la representación de la diferencia sexual y del deseo?, ¿qué tipo de identificaciones y de posiciones para la producción de significados pueden establecerse entre una mujer real -espectadora y un medio de expresión cuya construcción ideológica de la "mujer" la define en términos de pura representación?, ¿qué estrategias de seducción operan en el cine para que la mujer consienta a identificarse con la narración y el deseo desplegados en el cine, siendo estos exclusivamente masculinos? Según propone De Lauretis, las mujeres deben tratar de abrir espacios críticos tanto en relación al cine dominante como en relación a los discursos dominantes porque, aunque las mujeres no pueden transformar los códigos, siempre pueden revelar sus contradicciones y represiones y así transgredirlos para crear otros posiciones de identificación y deseo. Por ello, en relación al cine clásico De Lauretis se opone a la destrucción del placer narrativo y visual que proponía Laura Mulvey en su emblemático artículo, y, en cambio, aboga por la búsqueda de contradicciones en el cine y en los discursos sociales para, a partir de ahí, subvertir los sistemas dominantes y construir otro marco de referencia. Se trataría, por tanto, de resistir la reclusión en el espacio sim-



(10) Véase mi artículo: "Feminidad y Mascarada en *Lo que el Viento se Llevó y Jezabel*" publicado en *Eutopías*, vol. 133, 1996. En una reseña sobre el libro de Laura Mulvey: *Fetishism and Curiosity*, Londres, BFI, 1996, pp. 53-64 que aparece en la revista de Historia del Cine *Secuencias*, nº5 me extiendo acerca de "Pandora: Topografías de la Máscara y la Curiosidad".

(11) Elizabeth Cowie: "Fantasía", *m/f*, nº9, 1984, pp. 70-105.

(12) S. Freud: "Pegan a un Niño" (1919), op.cit., vol. VII, pp. 2465-2480. Y J. Laplanche y J-B.Pontalis: *Fantasía Originaria, Fantasía de los Orígenes, Orígenes de la Fantasía*, Barcelona, Gedisa. Colección Psicoteca Mayor, 1985.

(13) Teresa de Lauretis: *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*, Madrid, Cátedra, 1992, Colección Feminismos. Mis referencias provienen del libro original en lengua inglesa: *Alice Doesn't* (1984), Londres, The MacMillan Press Ltd., 1994.

bólico creado por el cine clásico a partir de la rebelión, de la búsqueda del límite visual o narrativo –como ocurre en el caso de la mujer fatal del cine negro, de desenterrar filmes que, como los melodramas, se centren en la historia de una mujer; y se trataría también de crear un cine que ya no se basase en el deseo del sujeto masculino (supuestamente, el deseo escopofílico, si nos mantenemos en los términos de Mulvey), ni en sus historias, ni en las imágenes/significados producidos por estos, sino que se basase en otro tipo de representación, en otro objeto y en otras condiciones para la mirada. Un cine que construyese nuevos significados y nuevos deseos para otro sujeto social, esto es, para el sujeto femenino (p. 68).

Pero, ¿qué podemos entender por “sujeto femenino” (female subject)? De Laurentis propone la no-

ción feminista de “experiencia” –entendida como *proceso* social y personal que resulta de la interacción de un cuerpo con el mundo– para teorizar la construcción del “sujeto femenino”. Este sujeto tiene unas experiencias personales (sexuales) diferentes, debido a su cuerpo sexuado (de mujer), experiencias que producen un sujeto social diferente, de género “mujer” (pp. 165-183). De Laurentis se posiciona de forma clara frente a determinadas corrientes feministas, generalmente de corte psicoanalítico, que eliminan el cuerpo en la constitución de la subjetividad y que se encuentran en un callejón sin salida

a la hora de teorizar las evidentes conexiones entre la feminidad (psíquica-social)/ las mujeres y la masculinidad/ los hombres. Es decir, cuestiona posiciones teóricas que no pueden resolver por qué la mayoría de las mujeres recorren el camino de la feminidad. De Laurentis en este último capítulo, en el que busca resolver este desequilibrio teoría/realidad, explora las dimensiones de la experiencia corporal/sexual en la constitución de la subjetividad sin caer, en mi opinión, en el temido “esencialismo” (la reducción de la diferencia sexual a la diferencia anatómica) gracias al énfasis que pone sobre la experiencia. La autora defiende que la conexión entre mujer y feminidad no está tanto en el cuerpo en sí, como en la *experiencia diferente del mundo que se vive en un cuerpo de mujer*<sup>14</sup>. En la constitución del significado(s) por parte del sujeto, De Laurentis destaca la importancia de la experiencia que el sujeto haya tenido de su cuerpo (sexuado). De la misma manera que el cuerpo es a su vez textualizado por el sujeto a partir de su relación con los textos (pp. 183-4). A partir de aquí, la dificultad y la tarea de las feministas, según De Laurentis, es analizar y teorizar la experiencia personal (sexual)

que se vive con un cuerpo de mujer, así como el tipo de relación con lo social que establece un sujeto con cuerpo de mujer, porque son estas dos dimensiones lo que constituyen al sujeto en sujeto femenino (female subject) (p. 182). Si bien en este terreno, aunque sólo en este, comparto las ideas de De Laurentis: la importancia, y dificultad, de teorizar la “experiencia” corporal/social diferente de la mujer, es en dos puntos fundamentales donde me alejo de sus postulados. El primero de ellos, altamente compartido, se refiere al hecho de calificar la experiencia de la mujer, es decir *mi experiencia*, como una experiencia de la opresión (p. 166), he aquí que se hace patente la dificultad de teorizar en términos de experiencia. Y, consecuentemente, el segundo punto que no comparto es su defensa de que la teoría política feminista debería ocuparse de estas experiencias (propias) del cuerpo femenino y de su dimensión social con la intención de rearticular estas experiencias y, a partir de la concienciación, cambiar la vida personal y social de las mujeres de forma concreta y material. Simplemente no me parece necesario ni productivo que el feminismo tenga que recurrir a una posición *maternalista*.

Eva Parrondo Coppel

### “¿QUÉ ES TENER UNA IDEA EN CINE?”

Gilles Deleuze (*La imagen.movimiento. Estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*) Barcelona, Paidós, 1984 y 1987)

Aparecido originalmente en los años 1983 y 1985, el díptico dedicado al cine por Gilles Deleuze irrumpió como un aerolito en el panorama de la reflexión cinematográfica. De hecho, con esta doble obra se culminaba el programa de trabajo adelantado catorce años antes en *Différence et Répétition: “La investigación de nuevos medios de expresión filosófica (...) debe continuarse hoy en relación con la renovación de determinadas artes, por ejemplo, el teatro y el cine”*.

Para hacer bueno este proyecto Deleuze se embarca en lo que el mismo denomina “*un ensayo de clasificación de las imágenes y los signos*”. Pero pese a que esta declaración de principios acompaña a otra no menos explícita (“*El presente estudio no es una historia del cine*”; I: 11) los equívocos no dejarán de suscitarse. En parte motivados por la estrategia de presentación de los materiales que *parece* (pero sólo parece) reproducir la de tantas y tantas historias tradicionales del cine: véase la organización discursiva de, por ejemplo, el primer volumen ó considérese que el corte entre el primer y el segundo libro (el paso de la *imagen.movimiento* a la *imagen-tiempo*) se efectúa sobre el pivote del neorealismo.

Sin embargo a poco que profundicemos en las propuestas de Deleuze caeremos en la cuenta de que el libro encuentra su ubicación intelectual en una doble tradición: la primera (no excesivamente desarrollada en nuestro campo) es la que insiste en que para pensar adecuadamente los problemas del cine se hace necesario situarse en un punto de vista exterior al objeto-cine, rompiendo no sólo con la cinefilia babeante sino



(14) Como indica Mark Johnson en su libro *El Cuerpo en la Mente*, no deberíamos olvidar que nuestra relación con el mundo empieza y se desarrolla desde un principio a través de nuestro cuerpo y que son las experiencias corporales, y las conexiones cerebrales que estas originan, las que nos permiten más tarde conceptualizar. Mark Johnson: *El Cuerpo en la Mente*, Madrid, Editorial Debate, 1991.

**La imagen-movimiento**

Estudios sobre cine 1

**Gilles Deleuze**

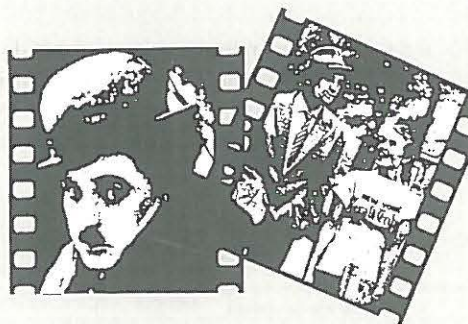
Paidós Comunicación

**La imagen-tiempo**

Estudios sobre cine 2

**Gilles Deleuze**

Paidós Comunicación



también con esas enfermedades seniles de la teoría cinematográfica que conducen a proyectar sobre el campo fílmico toda una serie de modelos preformados y cuya verdad sería confirmada por una serie privilegiada de películas y autores. Bien al contrario en esta obra el lector entra en contacto con una batería conceptual que se crea y se modifica en el contacto mismo con las obras cinematográficas concretas. La segunda, estrictamente complementaria de la anterior, toma como punto de referencia una radical reivindicación de la teoría en tiempos de penuria, para afirmar que "una teoría del cine no es una teoría "sobre" el cine sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas"; II: 370). Con estas dos ideas como hilo conductor estaremos en mejor disposición para entender que la impostación aparente del trabajo de Deleuze está en las antípodas de la "historia historicista" para encontrar acomodo en una manera de pensar la realidad (y el cine para Deleuze no es sino una *forma* de la realidad) que concibe la historia como espacio de la manifestación de morfologías articuladas en torno al par virtual/actual. En perfecta coherencia con lo anterior (Deleuze propone una *lógica del cine* tras haber presentado una *lógica del sentido* y una *lógica de la sensación*) los dos volúmenes del filósofo francés se ocupan de inventariar y evaluar las "insustituibles formas autónomas" que el cine propone ya que éste último es "una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual" (II: 371).

La construcción de esta teoría se lleva cabo mediante un diálogo con los productos cinematográficos tal y como aparecen en el devenir histórico pero no para situarlos en una perspectiva cronológica sino para atisbar en ellos la *manifestación* de los conceptos que permiten pensarlos. Conceptos que, si originalmente provienen de campos epistemológicos bien definidos

(la filosofía del tiempo de Bergson, la taxonomía de los signos de Charles Sanders Peirce, fundamentalmente), son sometidos a una doble operación: de *torsión*, como sucederá con buena parte de los tomados de lógica peirciana; de *deriva*, en los acuñados personalmente por Deleuze hasta el punto de desembocar en un auténtico vértigo de los desplazamientos. Baste considerar, como ejemplo, las páginas dedicadas en el primer volumen a la discusión sobre la *imagen-acción* en las que si, en un primer instante, se busca vincular la *Gran Forma* y la *Pequeña Forma*, típicas de esa clase de imágenes, con la tradicional clasificación de los géneros cinematográficos, las excepciones inmediatamente puestas sobre el tapete (la obra de Keaton como *Gran Forma* pese a pertenecer a un género -burlesco- que se engloba en la *Pequeña forma*; los documentalistas ingleses que se oponen a la *Gran Forma* de ese documental del que Flaherty se presenta como paradigma, etc.) nos obligarán a pensar de nuevo las nociones manejadas y a reajustar, sobre la marcha, nuestras expectativas.

De hecho la estrategia del pensamiento de Deleuze es la de asentarse (valga la paradoja) en un auténtico *nomadismo* conceptual (la expresión es de Francesco Casetti) que no busca producir catálogos cerrados o férreas clasificaciones sino introducir unos conceptos móviles capaces de aferrar el cine en lo que tiene de mutable y de productor incansable de *formas*. Estamos ante un pensamiento no encerrado en un sistema lógico-deductivo del que se desprendiesen necesariamente las diferentes categorías. Como él mismo dice de Godard, con Deleuze los conceptos "no están fijados de una vez para siempre. Con cada capítulo se redistribuyen, se reorganizan, se reinventan". Desde este punto de vista no es difícil caer en la cuenta de que, en ambos volúmenes, a medida que se avanza en la descripción de la *imagen-movimiento* o la *imagen-tiempo*, el impulso conceptual va modulándose en

función de unos intereses cada vez más alejados de cualquier voluntad clasificatoria: la taxonomía como horizonte al que, finalmente, se renuncia.

Es, sin lugar a dudas, esta manera de *pensar el cine* (y *pensar a partir del cine*) la que está en el fondo de la emergencia de conceptos que en bastantes casos están aún pendientes de desarrollo. Citaré únicamente algunos: el par espacio-aliento/espacio-esqueleto; la concepción de la profundidad de campo como figura de la temporalización; las nociones de descripción orgánica y descripción cristalina; la definición del "cine moderno" en función de la emancipación de los actos de habla; la relectura del Bazin analista del plano secuencia en profundidad de campo; etc.

Por si esto fuera poco no debe dejarse de lado la tensión creativa que toda la obra de Deleuze mantiene entre filosofía y literatura. Me explico: uno de los mecanismos que subyacen a la manera en la que trabajan los conceptos deleuzianos pasa por el hecho de que se toman las denominaciones y las metáforas que se utilizan *al pie de la letra*. Para presentar, por ejemplo, la noción de *imagen-cristal* (terminología que apunta hacia una determinación del tiempo fundamentada en la coalescencia de la imagen actual y la virtual) y sus estados, Deleuze no se privará de convocar todo tipo de *imágenes figurativas* (los espejos, el travestismo, el buque, la nieve en la bolita de vidrio de *Citizen Kane*, el teatro, etc.) que, de alguna manera, se relacionan con la idea de *cristal*. Por si esto fuera poco, inmediatamente esta noción es utilizada en un nivel de mayor profundidad: como *temática* que permite distinguir entre las obras de ciertos cineastas (la distinción operativa entre los filmes de Resnais y Robbe-Grillet). Para reaparecer, finalmente, en la que va a ser su ubicación primordial: *la imagen-cristal* como auténtica estructura formal, *como forma cinematográfica*.

Todo lo anterior no debe oscurecer otro hecho importante: la manera en la que Deleuze dialoga con una cierta tradición de los estudios cinematográficos. Sin duda los dos volúmenes están atravesados en su superficie por un diálogo privilegiado: el que el filósofo mantiene con un artista cinematográfico que era, al mismo tiempo, un gran teórico del arte (y digo, del arte y no del cine), para el que el cinematógrafo sólo era pensable como *forma actual* del *problema virtual* de la representación visual, Sergei M. Eisenstein. Pero junto este hecho indudable puede reconocerse una filiación más secreta: la que vincula la reflexión sobre el cine de Deleuze con el pensamiento de un André Bazin para el que aquel era, conviene recordarlo, una asíntota de la realidad. O con las formulaciones de Pier Paolo Pasolini (explícitamente convocadas al comienzo de *La imagen-tiempo*) cuando sostenía que el cine reproducía el lenguaje de la acción, el comportamiento natural y lo fijaba sin modificarlo (el cine como "lengua escrita de la realidad").

Porque a poco que pensemos en ello deberemos reconocer que Deleuze comparte con los dos autores citados una serie de premisas: la negativa a considerar el cine ni como lengua ni como lenguaje ya que, insistirá, "*al sustituirse la imagen por un enunciado se dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparente más auténtico, el movimiento. Pues*

*la imagen-movimiento no es analógica en el sentido de la semejanza (...)* La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa misma captada en el movimiento como función continua" (II: 46). Para Deleuze el cine no es sino otra forma de restituir lo real, de sostener una de sus manifestaciones. De aquí la fórmula sintética: el cine como lugar de encuentro del *todo* (realidad en devenir), el *movimiento* (que lleva del *todo* a los *objetos* y viceversa) y los *objetos* (actualizaciones de la totalidad). O si prefiere con las palabras del mismo Deleuze: el cine no es ni una enunciación ni un enunciado, es un "enunciable".

Santos Zunzunegui

### ACERCA DE COMO SE ANALIZAN LOS LIBROS DEDICADOS AL ANÁLISIS DEL FILM

*Análisis del film*. Jacques Aumont y Marcel Marie, Barcelona, Paidós, 1990, 311 págs.

- *Cómo analizar un film*, Francesco Casetti y Federico di Chio, Barcelona, Paidós, 1991, 278 págs.
- *Cómo se comenta un texto filmico*, Ramón Carmona, Madrid, Cátedra, col. Signo e imagen, 1991, 323 págs.
- *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de análisis*, Jesús González Requena (Comp.), Madrid, Editorial Complutense, 1995, 269 págs.

El clamoroso silencio que, referido a las metodologías de análisis del film, ha caracterizado la actividad editorial y teórica españolas desde la aparición en lengua castellana de *Praxis del cine* de Noël Burch a principios de los setenta, se ha visto súbitamente interrumpido al inicio de la década presente. En los primeros años noventa tres volúmenes han venido a aportar al lector en lengua castellana nuevas pautas metodológicas para el análisis del objeto cinematográfico. La editorial Paidós ha dado a la luz dos textos aparecidos previamente en francés e italiano: *Análisis del film* de Jacques Aumont y Michel Marie y *Cómo analizar un film*, de Francesco Casetti y Federico di Chio. Por su parte, la editorial Cátedra ha amparado la publicación de una propuesta surgida del ámbito universitario español: me refiero a *Cómo se comenta un texto filmico* firmado por ese sujeto elusivo que responde al de Ramón Carmona.

El hecho de que estos tres volúmenes participen de similar propósito de fondo (proporcionar una guía que permita al lector arribar a la comprensión del funcionamiento del dispositivo fílmico) ha propiciado planteamientos de partida próximos. Para decirlo en pocas palabras, las tres propuestas comparten las siguientes características:

- *Una vocación didáctico-pedagógica*: dirigidos no solamente a los profesionales del estudio de los filmes, sino a todos aquellos interesados por el fenómeno cinematográfico, dan cuerpo a este propósito primero en una doble dirección: en primer lugar, modelando su *forma* (su exposición) de modo que resulte inteligible para ese relativamente amplio público objetivo

en el que conviven tanto el experimentado analista como el aficionado al cine poco o nada familiarizado con la labor de análisis del texto fílmico. En segundo lugar, programando su *contenido* con vistas a proporcionar a ese *lector* tan heterogéneo los rudimentos conceptuales suficientes para que aborde, desde la pluralidad de perspectivas que cada uno de los textos le aporta, el estudio detallado y pertinente del objeto audiovisual.

•*Una voluntad heurística:* frente a la actividad crítica y el discurso cinefílico (ni la una empeñada en la información y promoción de los films de última hora, ni la otra dominada por una especie de obsesión fetichista por el producto fílmico y los sujetos que en él intervienen, proporcionan, por lo general, ningún *saber real* sobre el *objeto-film*), el ejercicio del análisis textual presenta la singularidad de aportar un *saber novedoso* referido a la configuración formal de los elementos significantes del texto y a las contrapartidas de índole semántica que esa configuración depara.

•*La consciencia de enfrentarse a una heterogeneidad metodológica:* del mismo modo que no existe una teoría unificada del cine o un único modo de abordar una película, no es posible conformar un procedimiento unificado, impar e infalible de análisis textual del film.

Los autores de los tres libros son harto conscientes de esta circunstancia, lo que en principio debería restar contundencia a su propuesta didáctica. No obstante, convirtiendo este handicap en criterio vertebrador consiguen conjurar los peligros inherentes a la heterogeneidad

aplicada a las pautas del análisis. Para ello la actividad de los autores se encamina a instaurar una suerte de *orden epistemológico* en esa diversidad metodológica a fin de facilitar al lector categorías que pongan en funcionamiento y rijan el análisis textual aplicado al cine.

•*Una aproximación de fundamento semiótico:* haciendo buenas las palabras de Christian Metz, "el verdadero estudio del contenido de un film debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido", los autores predicán con el ejemplo. Si bien la perspectiva semiótica es, en principio, una más de las que pueden ser activadas a la hora del análisis textual, los tres libros coinciden en atribuir al punto de vista semiótico (tomado éste como aquel que, con carácter preliminar, se ocuparía del análisis de los significantes fílmicos y de los códigos que gestionan la ordenación de los mismos en el discurso audiovisual) un carácter preeminente. Privilegio concedido no por razones de militancia, sino por el hecho incuestionable

de que todo análisis riguroso, sean cuales fueren los preceptos teóricos que le alimenten, debe fundar su exégesis en un examen de la *lingüística* del film. Análisis semiótico que no se agota en la descripción/descomposición morfológica del significante fílmico sino que, ineludiblemente, debe contemplar su entramado semántico.

Esta convergencia de planteamientos se ve lógicamente dinamitada a la hora de compilar y ordenar la heterogeneidad metodológica que sirve de magma común de los tres volúmenes. El texto de Aumont y Marie (edición original: *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988), el primero que vió la luz en el panorama editorial español, estructurado en ocho capítulos, dedica, con atinado criterio, el inaugural a definir, frente a los de *crítica y teoría*, el concepto de *análisis* para, a renglón seguido, traer a colación algunos ejercicios concretos (aportaciones de Kulechov y Eisenstein, estudios realizados al abrigo del IDHEC francés y de la revista *Cahiers du cinéma*) con el propósito de sugerir una suerte de *escena primitiva del análisis fílmico*, cuya presentación no queda exenta de un cierto chauvinismo. El segundo capítulo enumera los instrumentos de los que debe valerse el análisis y que los autores franceses reducen a tres categorías: *descriptivos* (básicamente el *Découpage* o descripción del film en base a sus unidades esenciales -el plano y la secuencia-), *citacionales* (materiales, como los fotogramas del film, que permiten refrendar lo afirmado en el análisis) y *documentales* (informaciones adicionales -léase diario de rodaje, etc.- que suministren datos novedosos al trabajo).

La médula del libro la conforman los tres capítulos que abordan respectivamente tres tipos de enfoque necesariamente complementarios: un análisis semiológico de inspiración estructuralista que los autores denominan, no muy afortunadamente, textual; el estudio de la vertiente *narrativa* (la acción dramática enfrentada a las teorías de Propp, Barthes y Greimas) y *narratológica* (instrumentos para la disección del acto de narración) del film; y un análisis plástico-retórico de la imagen (su composición, su montaje, etc.) y el sonido (la música, los ruidos, la voz). El resto del libro se consume en una mirada general a los resultados a que puede dar lugar el trasfondo doctrinal del psicoanálisis freudolaciano aplicado al análisis del cine, a la posibilidad de estudios, de inspiración historicista, referidos a *corpus* de películas, y a la enumeración de distintas aplicaciones del análisis fílmico.

Es de agradecer el esfuerzo que Aumont y Marie se han tomado al pautar todos los capítulos con bibliografía *ad hoc* y al jalonar la exposición con ejemplos que proveen de dimensión *real* a la aplicabilidad práctica de los presupuestos teóricos que se suceden a lo largo del volumen. Y esta labor es doblemente encomiable por cuanto se combinan ejercicios realizados por los propios autores con ejercicios de terceros analistas. Cabría, no obstante, manifestar una reticencia. Si la proliferación de ejemplos es un mérito en sí mismo en un texto que se quiere pedagógico, no lo es tanto que esos ejemplos sean referidos de forma extractada y resumida. En definitiva, la remisión al trabajo de un analista no puede en ningún caso ser considerada totalmente satisfactoria cuando a éste se





le impide hablar en primera persona y ve, por añadidura, su labor reducida a apenas un párrafo o unas líneas.

Junto a esta objeción menor, otra de mayor calado. La construcción de un modelo teórico-crítico o, en su defecto, el ordenado esbozo de los numerosos tentáculos sobre los que se asienta la maleable herramienta a disposición del analista cinematográfico ha de depender, en buena lógica, de un trasfondo conceptual revestido de la firmeza suficiente como para vertebrarla. El texto de Aumont y Marie no llega al extremo de adolecer de sólidos y homogéneos criterios orgánicos, si bien, al carecer de un inequívoco hilo argumental, el resultado de su trabajo resulta en general disperso.

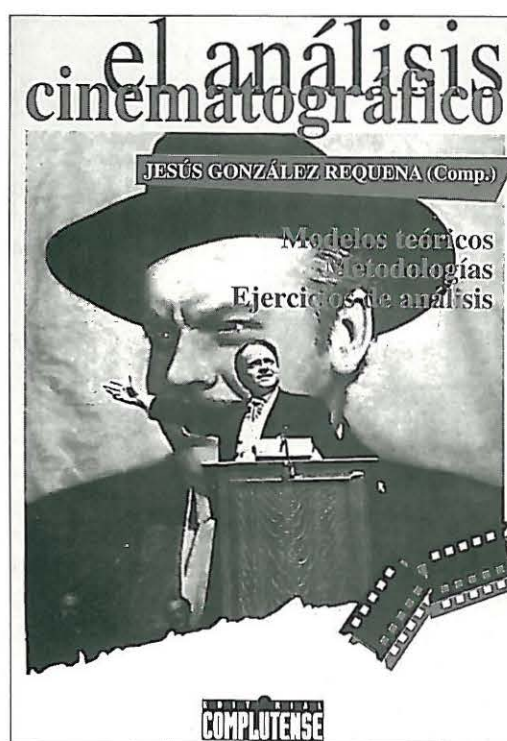
No puede lo mismo decirse del trabajo de Casetti y di Chio (edición original: *Analisi del film*, Milan, Bompiani, 1990), paradigma de rigor argumental y pertinencia en la exposición del abanico general de propuestas de análisis. Los autores italianos asimilan el texto a una superficie que debe ser transitada, y la actividad analítica a un recorrido *sui generis* a través de esa superficie. El libro ofrece al lector distintos itinerarios posibles, siempre complementarios entre sí, constituyéndose él mismo, en tanto que texto, en un metarrecorrido que parte de la enunciación de los dos grandes momentos del análisis (*descomposición* o reconocimientos de los elementos constitutivos del texto —segmentar en unidades y estratificarlas— y *recomposición* o reagregación de los elementos diferenciados en la fase anterior hasta arribar a un modelo que describa el andamiaje orgánico del film) y que, en lo sucesivo, presenta los siguientes hitos: el desglose de los *componentes cinematográficos* (en la descripción de los rudimentos analíticos necesarios para un adecuado análisis semiótico que sostenga ulteriores aproximaciones), el *análisis de la representación* (de la configuración del espacio fílmico, de la forma en la que ese espacio es filmado y del modo en que distintos segmentos de espacio-tiempo son unidos entre sí a través del montaje, así como de la gestión que el cinematógrafo puede hacer del tiempo), el *análisis de la acción narrada* (de los personajes y de los actos que éstos perpetran) y el *análisis de la operación de narrar* o de la estrategia de comunicación implícita al texto fílmico.

Este recorrido presenta la virtud adicional de tomar como referente en cada capítulo un caso recurrente. De esta manera se concentra toda la argumentación en un ejemplo singular evitando la dispersión inherente a la proliferación de una pluralidad de ejemplos. Mérito que se ve acrecentado no sólo por la solvencia de esos análisis, sino también por la adecuada selección de los objetos de los mismos (*Paisà* de Rossellini, *El conformista* de Bertolucci, *Vértigo* y *La ventana indiscreta* de Hitchcock, *la diligencia* de Ford y *Ciudadano Kane* de Welles).

Todos los méritos citados para el volumen de Casetti y di Chio son recuperables para el de Ramón Carmona. No en vano son muchas las influencias del primero que pueden apreciarse, por ejemplo, en la organización general (*grosso modo* es la misma que la del texto de los autores italianos) que parte de la descripción de los componentes fílmicos para, a continuación, concretar lo que se denomina *puesta en escena* y *pues-*

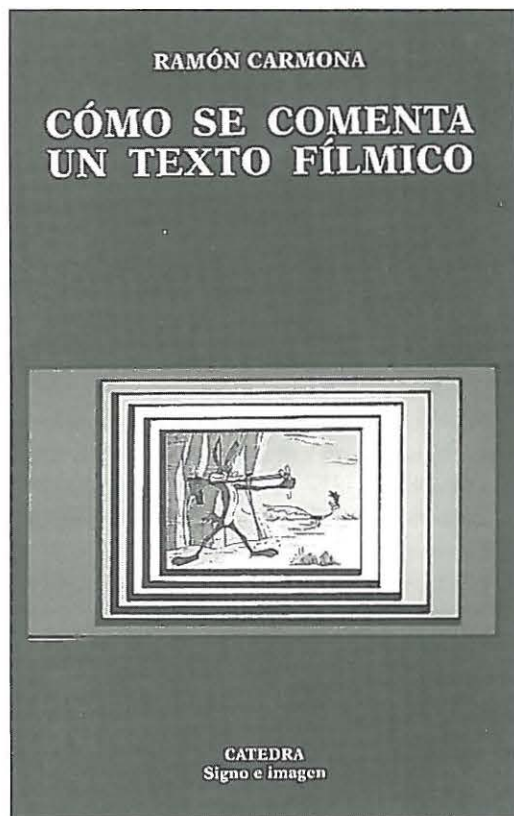
*ta en serie*. Ahora bien, la vocación pedagógica aparece tan en primer término que lleva a su autor a sustituir la denominación de análisis por la de *comentario de textos fílmicos*, más acorde con ese sector de público objetivo que comprende la masa de alumnos no sólo de las carreras universitarias vinculadas a lo audiovisual, sino también de las asignaturas específicas que, en los nuevos planes de estudio de Bachillerato, abordan el fenómeno audiovisual.

Propósito pedagógico que se filtra en toda la obra y que se traduce en una mayor estratificación de la información que aporta y en una más detallada descripción de los fundamentos teóricos que examina. Radicalmente novedoso es el modelo de argumentación práctica que aporta Carmona por cuanto, luego de poner en funcionamiento la teoría, cada vez la pone en funcionamiento en nada menos que cuatro textos. El tono general de los análisis es notable (considerablemente más nota-



ble que el de los aparecidos en los textos reseñados anteriormente) y adquiere tintes sobresalientes en el dedicado a una escena de *Falso culpable* de Hitchcock (págs. 159-169). En un momento del texto de Aumont y Marie (págs. 123-126) se compendian las distintas críticas vertidas contra lo que denominan análisis textual (en realidad análisis semio-estructural), entre las que se encuentra su supuesta incapacidad para abordar textos no narrativos. El minucioso estudio que en el volumen firmado por Carmona se dedica a *Le ballet mécanique* de Fernand Léger, un film cuya puesta en serie de las imágenes no responde a criterios de sucesión dramática de la acción, sirve por sí sólo para poner al descubierto la inexactitud de la citada crítica.

Si en los tres textos reseñados se hace suficiente incapié sobre la diversidad de enfoques y perspectivas desde las que el interesado puede aproximarse al objeto cinematográfico, y sobre el hecho de que siempre será el propio film el que sugiera y acote determinado itinerario interpretativo, el volumen compilado por Jesús González Requena proporciona dimensión real a



lo dicho. Surgido del ámbito universitario español (en concreto los textos recogidos en este volumen se presentaron en el curso homónimo organizado, bajo la dirección de González Requena, por la UIMP en Cuenca a finales de 1992) sintetiza, a modo de mapa general del estado de la cuestión, las principales teorías y metodologías que entre nosotros se dan cita en este campo. Razones de espacio hacen imposible detenerse en los catorce análisis que se suceden a lo largo del volumen. Diré, a modo de resumen, que el resultado es desigual: conviven análisis que a la brillantez y la profundidad unen serios fundamentos metodológicos (entre los que cabe destacar los consagrados a *El manantial* de King Vidor desde una perspectiva freudolacanianiana, a los dos primeros films de Welles –*Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento*– desde posiciones filológico-textuales, a *Una chica tan decente como yo* de Truffaut y a *Apocalypse Now* de Coppola en base a una metodología semionarratológica y el análisis puramente textual dedicado a *Vértigo* de Hitchcock) con aproximaciones no menos brillantes pero más liberadas de cualquier servidumbre metodológica (caso del que aborda, en análisis conjunto, dos obras de Ford –*Qué verde era mi valle* y *Centauros del desierto*– y el *Kane* de Welles, y el conciso trabajo dedicado a *Agente especial* de Lewis, por citar sólo dos) y, también hay que decirlo, con propuestas que bordean lo inaceptable.

Para finalizar señalaré que la dispersión estructural y orgánica que padece este volumen se ve innecesariamente acrecentada por la escualidez (sin duda debida a exigencias editoriales) con la que el compilador ha abordado la presentación del volumen (apenas una página de introducción en la que se obvia toda reflexión sobre las distintas propuestas que se dan cita en el texto ulterior) y por la, a todas luces, excesiva representación que adquiere la corriente interpretativa por él abanderada: aquella que se erige sobre la su-

puesta constatación de la incapacidad de la semiótica para dar cuenta de lo que desborda lo sígnico, y que se preocupa por detectar un inquietante *punto de ignición*: el lugar del texto en el que, por lo visto, aflora lo indecible, lo real radical.

IMANOL ZUMALDE ARREGI

#### “EL TRAGALUZ DEL INFINITO”

Noël Burch (*Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*), Editorial Cátedra / Colección Signo e Imagen, Madrid, 1987.

El reflorecimiento a partir de la década pasada de los estudios sobre la Historia del Cine, y fundamentalmente del llamado “Cine de los orígenes”, ha sido evidente. Más allá de considerarse al “hecho cinematográfico” como un aparato de producción, un dispositivo de difusión y/o un sistema de representación, se puede percibir un creciente interés en abordarlo como campo de estudio historiográfico. Las razones de la prolífica conjunción de los términos “cine” e “historia” son variadas.

En primer lugar, por la necesidad de encarar el fenómeno cinematográfico como un proceso diacrónico en oposición a los estudios sincrónicos de corte estructuralista preeminentes a lo largo de los años 70; en segundo lugar y en el mismo sentido, por el deseo de trascender el carácter inmanente de esos estudios y enfatizar la complejidad (tecnológica, económica y social) que rodean la elaboración y la fruición de un film; en tercer lugar, por la cada vez mayor disponibilidad de películas que se creían perdidas o cuya existencia se desconocía a partir de un trabajo sistemático de reagrupamiento y restauración del patrimonio cinematográfico; por último, por la necesidad idealista de confrontar al cine con sus orígenes y, de esta manera, encontrar el punto de partida, el acontecimiento fundador que dé sentido a su evolución posterior. A todo ello no será ajeno el cuestionamiento que la propia Historia General realizará de sus métodos y objetos de investigación.

El texto de Noël Burch origen de esta reseña, estando circunscrito en ese creciente interés por los inicios del cine, presenta toda una serie de aspectos diferenciales (y en su día, innovadores) que pueden hacer explicable el que se haya erigido como obligada referencia de buena parte de los estudios cinematográficos actuales. Un aspecto que salta a la vista de inmediato lo constituye el hecho de que se aleja de los ‘discursos’ históricos tradicionales.

Por una parte, de las historias llamadas Positivistas, obsesionadas con la búsqueda de “la primera vez” (la primera película, el primer movimiento de cámara, el primer primerísimo primer plano, etc.) y siempre susceptibles de ser reactualizadas en función de nuevos hallazgos obtenidos en un ideal trayecto inverso realizado en el curso del tiempo; historia epifánica del cine que no deja de ser sino una informe acumulación de datos y fechas de la que cualquier tipo de reflexión teórica parece haber sido evacuada.

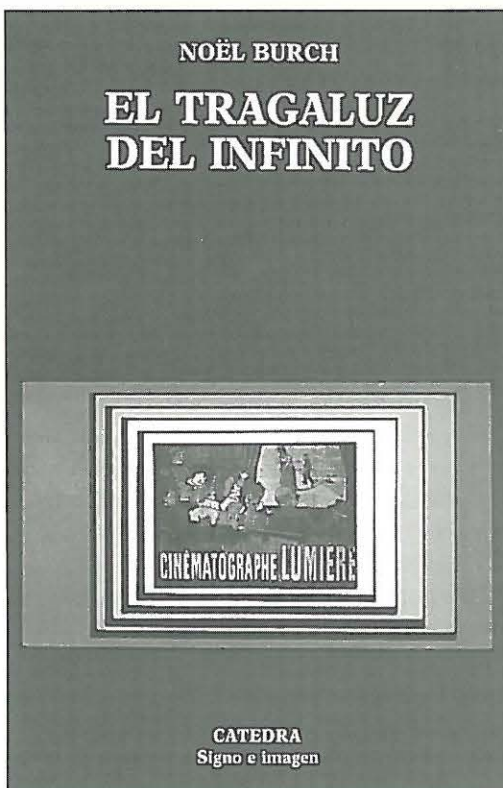
También se desmarca de las denominadas historias Antropomórficas, que conciben el cine como si de un organismo vivo se tratase y establecen, así, el nacimiento, la infancia, la madurez y, en su caso, la muerte del fenómeno cinematográfico; historias teleológicas para las que el cine de los primeros tiempos constituye el germen de lo que vendrá después, como si existiese un código genético que hiciera posible ya a principios de siglo el cine narrativo-representativo posterior y que sólo la impericia de aquellos cineastas impidió, obviando el conjunto de tensiones y contradicciones que se daban la mano en su interior.

Así, el proyecto de reescritura de la historia del cine que Burch acomete en su texto se despliega en torno a un doble sistema de oposiciones binarias. Por una parte, la que opone "lenguaje cinematográfico" y "Modo de Representación"; por otra, la que diferencia entre "Modo de Representación Institucional" (MRI) y "Modo de Representación Primitivo" (MRP).

La primera de ellas responde al deseo del autor de demostrar que lo que consideramos como "lenguaje cinematográfico" nada tiene de natural o de eterno, que el fatalismo narrativo al cual se ha pretendido someter al fenómeno cinematográfico no es sino la cristalización de una serie de determinaciones históricas (y, consecuentemente, económicas, ideológicas y sociales) que él mismo se encarga de fechar: "*el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX*" (pág. 17). Frente a la presunta inocencia tácitamente atribuida a ese lenguaje, Burch optará por hablar de "Modo de Representación" como categoría que surge del entrecruzamiento del análisis textual concreto con el flujo histórico en el que los filmes estudiados están insertos.

La segunda de las oposiciones (MRI vs. MRP) tiene por objeto analizar lo que se podría denominar como 'el lenguaje de antes del Lenguaje' como medio de subrayar, una vez más, el carácter históricamente fundado de la evolución de los modos de hacer cine preeminente desde los años 20. De esta manera, y el grueso del libro a ello está dedicado, se trataría de ver cómo surge el cine institucional (o clásico o narrativo-representativo o como se le quiera denominar) a partir del conjunto de experiencias integradas en el llamado "cine primitivo".

Este cambio, que tiene como figura metafórica a David Wark Griffith y a los cortometrajes que realizara para la Biograph entre 1908 y 1913, sigue unas directrices claramente delimitadas. Los "tableaux9 autárquicos y autosuficientes del cine primitivo sufren un proceso de "linealización" mediante el establecimiento de relaciones espacio-temporales definidas entre planos sucesivos; las imágenes policéntricas de precaria legibilidad van dando paso a otras en las que progresivamente los significantes visuales se van jerarquizando; la exterioridad y univocidad de los planos frontales es sustituida por la multiplicidad de los puntos de vista y la variación escalar de los planos que "guían" al espectador al interior mismo de la acción; el recurso a instancias narrativas externas para la comprensión de la historia y que permitía hablar de ausencia de clausura institucional deja su sitio a un relato que posee en sí mismo el principio de su explicación.



Todo ello, junto con la generalización del empleo del montaje alterno, la construcción de un espacio "habitable" que parece continuar el de la recepción o la perfilación visual y narrativa de personajes, ahora sí, identificables, harán posible la emergencia de un nuevo espectador como 'viajero inmóvil', como el "*sujeto ubicuitario*" (pág. 205) sobre el que descansan buena parte de los efectos identificatorios y proyectivos del MRI.

La transcendencia de este trabajo de Noël Burch que ha contribuido, sin duda, a asentar las bases de una nueva manera de pensar la Historia del cine, no puede ocultar una serie de cuestiones que, aunque sea brevemente, me gustaría señalar.

En primer lugar, la práctica deconstrutora que el autor realiza a partir de la acuñación del término 'Modo de Representación', y que sitúa al MRI como una más de las diferentes actitudes enunciativas que conviven en el ámbito cinematográfico a principios de siglo, tiene la ventaja de recuperar otras formas de concebir la práctica fílmica eclipsadas durante tanto tiempo por el fulgor del cine narrativo (fundamentalmente: una corriente 'cientifista' interesada en la descomposición y síntesis del movimiento y un cine heredero de tradiciones más populares como el vaudeville, el music-hall o el ilusionismo). No obstante, hay una pregunta que surge de inmediato: ¿cómo y por qué se llega al predominio de un sistema de representación determinado?

Burch, de manera dispersa y asistemática, esboza algunas de las razones. Razones tecnológicas (capacidad del cine para crear una "ilusión de realidad" mayor que cualquier otro medio de expresión); razones ideológicas (capacidad de recuperar el ideal renacentista del arte como "ventana abierta al mundo" y de otorgar al espectador un lugar privilegiado dentro del sistema que pone en pie); razones económicas (necesidad de convertir una atracción de feria itinerante en

un espectáculo urbano pequeño-burgués a través de su "dignificación" mediante la transposición de recursos y convenciones narrativas propias de la novela y el teatro decimonónicos).

Hay una razón, empero, sobre la que prácticamente nada se dice. Es la que podríamos denominar como "razón antropológica". Si todas las culturas y civilizaciones conocidas han hecho uso de las narraciones como medio de otorgar sentido último a su experiencia cognitiva y pragmática, si el devenir humano, y el papel del arte en ese devenir, no puede dejar de verse como un intento de instaurar procesos de simbolización, el MRI no sería tanto un modelo más entre otros, como la última y más acabada expresión de esa 'legalidad simbólica' connatural al desarrollo de la humanidad.

Otra última cuestión a tener en cuenta es que, pese a que las líneas evolutivas trazadas por el autor son diáfanos y los ejes de consolidación del cine institucional abordados son ejemplares, se echa de menos la inexistencia a lo largo de las 278 páginas que componen el libro de una, diría, "definición fuerte" de lo que es el MRI. De forma fragmentaria y operando por exclusiones, el autor parece suponer, lo cual es mucho suponer, una definición compartida por el común de los lectores. Acudiendo a la introducción del folleto explicativo del film con vocación pedagógica realizado por el propio Burch ("Correction Please-or How got into Picture", 1980) se puede leer lo siguiente: "Lo que llamo yo "El Modo Institucional de Representación" se refiere a aquel grupo de normas (escritas o no) que se han ido «interiorizando» históricamente por los directores y técnicos como base irreductible del «lenguaje del cine» dentro de la institución y que ha permanecido como una constante durante los últimos cincuenta años, independientemente de los enormes cambios estilísticos que han tenido lugar" (pág. 3). Definición, por otra parte, que nada aclara. Deseo vacuo, tal vez, el de una definición imposible en un terreno incierto que se caracteriza menos por su homogeneidad y uniformidad que por las aristas que de él surgen.

Iñigo Marzabal

#### "HISTORIA GENERAL DEL CINE"

(12 volúmenes, Varios Autores). Ed. Cátedra. Colección Signo e Imagen. Madrid 1995-96.

#### Volúmenes publicados:

VI. La transición del mudo al sonoro. 387 pág.  
Coord.: Manuel Palacio y Pedro Santos.

VIII. Estados Unidos (1932-1955). 467 pág.

Coord.: Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro.

X. Estados Unidos (1955-1975). 449 pág.

Coord.: Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro.

XI. Nuevos Cines (Años 60). 433 pág.

Coord.: José Enrique Monterde y Esteve Rimbau.

XII. El cine en la era del audiovisual. 341 pág.

Coord.: Manuel Palacio y Santos Zunzunegui.

Coincidiendo con el centenario del cine, como rese-

ñan en el prólogo general de la colección Gustavo Domínguez y Jenaro Talens, un buen puñado de historiadores y escritores cinematográficos, coordinados por el citado Jenaro Talens, Santos Zunzunegui, Juan Miguel Company, Manuel Palacio, Pedro Santos, José Enrique Monterde, Casimiro Torreiro, Esteve Rimbau y Carlos F. Heredero, son los responsables del ambicioso proyecto de la editorial Cátedra de realizar una historia general del cine, totalmente novedosa coordinando los esfuerzos de un nutrido plantel de autores nacionales y extranjeros, quienes desde diferentes puntos de vista, dan una visión general del fenómeno, bastante plural y muy alejada de los manuales y obras de referencia clásicas al uso.

Un primer rasgo que llama la atención tras la lectura de los cinco volúmenes que han visto la luz, es la diferencia de planteamientos a la hora de abordar los textos por parte, principalmente, de los articulistas españoles y, más concretamente, por los coordinadores de los diferentes volúmenes, apreciándose dos tendencias marcadas a la hora de plantear los temas en cuestión. La primera tendencia abordaría los textos desde un enfoque historiográfico más convencional en líneas generales –veanse los volúmenes VIII, X y XI, coordinados por Rimbau, Torreiro, Monterde y Heredero, críticos y escritores cinematográficos adscritos a la revista *Dirigido*–, mientras la segunda aludiría a aspectos más teóricos y a fenómenos más globales que tienen su importancia en los momentos estudiados con respecto a la coyuntura cinematográfica propia del momento –ver los volúmenes VI y XII, coordinados por Manuel Palacio, Pedro Santos y Santos Zunzunegui, más relacionados todos ellos con los postulados de la revista *Contracampo*–.

De esta primera lectura y viendo el índice general de la obra y los índices orientativos de los volúmenes que quedan por salir, mucho nos tememos que, de los libros que aún no han visto la luz, los tomos del I al V, coordinados por Talens y Zunzunegui (I al IV), y por Company y Palacio (el V), seguirán la tendencia apuntada por los tomos VI y XII, mientras el VII y el IX, bajo la dirección de Monterde, Torreiro y Rimbau, estarán más relacionados con la línea marcada por el VIII, el X y el XII.

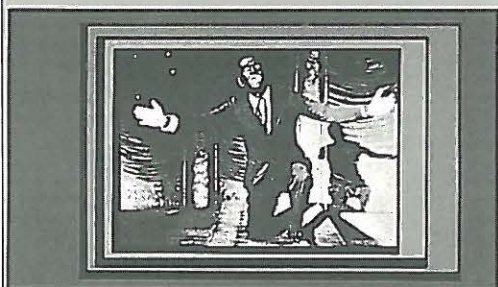
Una primera conclusión a la que se puede llegar es que si cada uno de los dos grupos hubiese planteado entera la colección, el resultado, a buen seguro, habría sido muy diferente, ya que de este modo, parece que nos encontramos con obras que no tienen mucho que ver entre ellas, a no ser que pensemos que están planteadas dentro de un proyecto común como es el caso.

La presencia de prestigiosos especialistas extranjeros de la solvencia de Douglas Gomery, que firma artículos en volúmenes de las dos tendencias, junto a otras plumas de auténtico lujo como Francesco Casetti o Paulo Antonio Paranaguá, puede ser interpretada como una buena medida por parte de los coordinadores, ya que dejan en muchos casos que especialistas extranjeros traten temas que conocen a la perfección, como es el caso de Paranaguá, en el volumen X, o el de Andras Balint en el XI respecto a los cines latinoamericano y húngaro respectivamente, siendo éste lo más recomendable para dar una visión más cercana del cine de sus zonas, aunque en España contemos con ver-

## HISTORIA GENERAL DEL CINE

Volumen VI

### LA TRANSICIÓN DEL MUDO AL SONORO



CATEDRA  
Signo e imagen

daderos expertos sobre cinematografías tan controvertidas como la africana, como es el caso de Alberto Elena. La presencia extranjera, en parte, da una dimensión más cosmopolita a la colección y auna las dos tendencias citadas, como sucede con Gomery que interviene en diferentes volúmenes.

Antes de pasar a analizar los cinco volúmenes aparecidos uno a uno, es preciso decir también que la presentación de la colección es bastante esmerada, con buenos índices onomásticos y de películas, que favorecen una rápida consulta de un director o filme concreto, así como una esmerada selección de buenas referencias bibliográficas, aspecto básico en este tipo de obras globales.

#### Volumen VI

##### La transición del mudo al sonoro

La profunda conmoción que provocó la llegada del sonoro a la cinematografía es ampliamente tratada en este volumen por los diferentes autores que escriben en él. Las cuatro primeras colaboraciones firmadas por Gomery, Crafton, Rodríguez Merchán y Staiger, aluden al fenómeno en Estados Unidos, teniendo en cuenta aspectos tan interesantes como el modo de producción (Staiger), o el público (Crafton). El mismo esquema, pero respecto a Europa, será el seguido por Santos, Minguet Batllorí y Castro de Paz, que se encargarán de diseccionar aspectos como la propia transición del mudo al sonoro, el público y los pioneros respectivamente, echándose quizás en falta otro capítulo referente al modo de producción en Europa en el período en cuestión, para así dar la réplica al interesante artículo de Staiger. Una tercera parte del libro comienza con el artículo de Belton y continua con los de Heinink, Nicholls, Maqua y Palacio, que aluden a diferentes asuntos relacionados con la transición del mudo al sonoro, destacando entre ellos la estimulante colaboración de J.B. Heinink acerca de las versio-

nes múltiples. La verdad es que el volumen es bastante completo y riguroso y tal vez se le echa en falta una división en tres partes en el índice, que podrían ser denominadas: El Paso del Mudo al Sonoro en Estados Unidos, El Paso del Mudo al Sonoro en Europa y Otros Aspectos Inherentes a la Llegada del Sonido. También se echa en falta un prólogo al volumen, tras el prólogo general que se repite en el resto de obras de la colección, así como la breve referencia biográfica de los colaboradores.

#### Volumen VIII

##### Estados Unidos (1932-1955).

El libro que nos ocupa abarca uno de los períodos más apasionantes de la historia del cine americano, el intervalo de tiempo comprendido entre 1932 y 1955, más o menos el período dorado en que se desarrolló el clásico americano y florecieron los grandes estudios. El volumen está coherentemente planteado en tres apartados bien definidos: Cine y Sociedad de Masas, La Edad de Oro de los Estudios y Personalidades. La primera parte es estupenda ya que tanto Muscio, como Torreiro y Riambau nos acercan al fenómeno cinematográfico relacionado con los tres grandes fenómenos políticos del momento: el New Deal, la II Guerra Mundial y la Postguerra, con el maccarthysmo y la caza de brujas. Muy interesantes son los comentarios de los dos últimos autores acerca de las tendencias pro-soviéticas y pro-comunistas del período. La segunda parte, dedicada a los estudios, es obra de cuatro autores extranjeros: Gomery, Della Casa, Maltby y Coursodon, con la excepción española de Losilla. Los artículos de Gomery y Della Casa hacen un repaso conciso y concienzudo a la importancia de los grandes estudios y las compañías menores respectivamente, ocupándose también de la serie B el segundo autor. Coursodon, por su parte, hace un recorrido un tanto en-

## HISTORIA GENERAL DEL CINE

Volumen VIII

### ESTADOS UNIDOS (1932-1955)



CATEDRA  
Signo e imagen

## HISTORIA GENERAL DEL CINE

Volumen X

ESTADOS UNIDOS (1955-1975).  
AMÉRICA LATINA



CATEDRA  
Signo e imagen

corsetado y academicista, aunque no exento de interés, a los géneros y la evolución de los mismos en el período en un texto quizás excesivamente largo. El último apartado en que se divide el libro alude a los directores más importantes de Hollywood, uno a uno, en una relación exhaustiva pero desigual en cuanto al tratamiento de algunos directores como Billy Wilder, Preston Sturges, Leo McCarey o William A. Wellman, que ocupan un pequeñísimo apartado en citada relación.

### Volumen X Estados Unidos (1955-1975). América Latina.

El presente libro está dividido en dos partes bien diferenciadas en su título, bastante desiguales por otro lado. La primera parte está dedicada a los Estados Unidos y más concretamente al período 1955-1975, siguiendo un poco la línea marcada en el octavo volumen, como señalan los coordinadores en el prólogo. Dentro de la parte dedicada a Estados Unidos, los dos primeros artículos de Gomery y Román Gubern aluden a aspectos tan interesantes como la llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios (Gomery) y la agonía de los géneros (Gubern), siendo las dos aportaciones más interesantes de esta parte del libro, que son complementadas por los trabajos de Heredero y Torreiro, sobre directores y actores, en una línea más tradicional y menos sugerente que en el caso anterior. El último artículo de esta parte, el de Jordi Costa sobre la animación, podría haber entrado en un contexto más amplio, ya que, aunque plantea temas interesantes dentro del mundo de McLaren y la vanguardia y los cartoons de las majors de Hollywood, no llega a profundizar en demasía, seguramente por falta de espacio. Respecto a la segunda parte del volumen, ésta abarca en su totalidad el caso del cine de América Latina. Este trabajo -que habiendo sido algo más amplio podría haber justificado un

volumen independiente, dentro de la colección o fuera de la misma-, hace referencia al cine latinoamericano desde la llegada del sonoro hasta la actualidad. El soberbio estudio presentado por Paulo Antonio Paranaguá, se divide en cinco capítulos. A través de ellos recordamos personalidades básicas en el cine latinoamericano como Indio Fernández, Roberto Gavaldón, Glauber Rocha, Gutiérrez Alea, Torre Nilsson, Arístarain e incluso el mismísimo Cantinflas, por poner algunos ejemplos. Habría sido interesante que Paranaguá hubiese dotado de más extensión a su texto para haber concebido un volumen independiente, dentro o fuera de la colección, aunque cuenta con amplia bibliografía específica sobre los diferentes cines latinoamericanos.

### Volumen XI Nuevos Cines (Años 60).

El undécimo volumen de la Historia General del Cine de Cátedra se centra en el fenómeno de las nuevas tendencias cinematográficas surgidas en los años 60 en Europa, Estados Unidos, Asia y África. El volumen, compartimentado en dos partes, la primera dedicada a Europa, y la segunda a Estados Unidos, Asia y África, plantea de forma generalizada algunos de los hitos más sobresalientes de la cinematografía de estos períodos. Dentro del apartado dedicado a Europa, llama la atención la ausencia de un capítulo exclusivo referido a la Nouvelle Vague o al Free Cinema, que extrañamente sólo son tratados dentro de contextos más amplios, cuando si tenemos un tratamiento exclusivo del cine húngaro de los sesenta, que de todos modos, es muy interesante. El interés de los más desconocidos cines del este de Europa, tratados en los excelentes artículos de Quintana y Balint Kovacs, desgraciadamente, no tienen su continuación en el volumen XII, aunque se podría haber hecho algo parecido a lo realizado por Paranaguá en el décimo tomo, es decir, salirse en parte del contexto cronológico del artículo y llegar hasta la actualidad, ya que el cine de los países del Este en la actualidad es lo suficientemente interesante, con la caída del telón de acero y otros fenómenos sociopolíticos, como para suscitar el interés de esta obra, ya sea en este volumen, ya sea en el siguiente. En la segunda parte de la obra sucede algo parecido, el cine artístico americano y el underground son perfectamente retratados por Carney y Vidal Estévez. Además, Carney se sale del contexto cronológico para arrancar en 1949. Se podría haber continuado con el panorama independiente americano actual sin ningún problema, como sucede en el artículo de Müller sobre el cine chino (1956-1993). Resulta gratificante la aportación de Tomasi sobre el cine japonés y la de Alberto Elena acerca de los cines africanos, donde se podía haber hablado también del desconocido cine de Oriente Medio en consonancia con el cine del Magreb.

### Volumen XII El Cine en la Era del Audiovisual.

El duodécimo volumen de la Historia General del Cine de Cátedra se refiere al cine actual, o como es denominado en el título del libro, al cine en la era del audiovisual. El planteamiento del presente tomo es radi-

## HISTORIA GENERAL DEL CINE

Volumen XII

### EL CINE EN LA ERA DEL AUDIOVISUAL



CATEDRA  
Signo e imagen

calmente diferente a los tres anteriormente citados y no alude a periodizaciones concretas ni a autores determinados dentro del período en cuestión, lo cual puede sorprender al espectador menos avezado que haya leído con anterioridad los dos volúmenes anteriores. Esta falta de encorsetamiento no impide que los coordinadores del volumen dividan la obra en tres apartados bien diferenciados: Un Nuevo Siglo para el Cine, Un Cine sin Centro y La Atalaya del Cine. Dentro del primer apartado, Un Nuevo Siglo para el Cine, se alude a importantes fenómenos relacionables con la actualidad del cine como las transformaciones industriales (Alvárez Monzoncillo), las nuevas tecnologías (Vallejo), la teoría (Casetti) y la noción del espectador (Palacio). La segunda parte titulada, Un Cine sin Centro, plantea asuntos tan controvertidos como la posmodernidad en el cine actual (Molina Foix), o el tema de la nacionalidad e internacionalidad del cine (Rosen), entre otros artículos. Llama la atención la presencia del artículo de Juan Guardiola (Otras miradas, otras representaciones), ya que se sale en cierto modo de la línea de los artículos precedentes, al tratar cines tan desconocidos e interesantes como el afroamericano, el chicano, el asiáticoamericano y el indio, siempre con el contexto de fondo de los Estados Unidos. El artículo es soberbio, pero rompe con la línea apuntada por otros autores de la obra. En la tercera parte, la Atalaya del Cine, Román Gubern en sus dos ensayos habla sobre la trascendencia de los cien años del cine y sobre el futuro del cine, o como dice él, del cine después del cine, a modo de epitafio homenaje que cierra la colección y el volumen. Si bien el planteamiento de este duodécimo tomo es interesante, se echan en falta algunas aportaciones puntuales sobre fenómenos como el cine independiente americano, aunque sea citado de refilón en algunos artículos, o sobre las nuevas tendencias europeas, como continuación de los dos anteriores volúmenes, aunque se ponga aquí en entredicho el tema de la nacionalidad y la internac-

lidad de los filmes. A otros niveles, en este volumen se echan también de menos las biografías de los autores y sorprende su menor paginado que el resto de los tomos.

En conclusión, la obra en su conjunto es una obra digna que presenta estos cien años de cine desde diferentes posturas historiográficas, dentro de la pluralidad propia del número de autores que han intervenido en el texto. No obstante, y volvemos a incidir en lo mismo, dependiendo de las dos líneas historiográficas apuntadas principalmente, podrían haber surgido dos Historias Generales del Cine totalmente distintas. Esperaremos mientras con impaciencia la aparición de los otros siete volúmenes.

Kepa Sojo

### “LAS RELACIONES ENTRE EL CINE Y LA PINTURA O LA NECESIDAD DEL DISCURSO”

La dialéctica nos enseña que todo argumento conlleva su contrario. Toda tesis, su antítesis. En el campo de la historiografía cinematográfica española, el aserto es de fácil aplicación. Dados los vacíos que todavía pueblan el conjunto de nuestras investigaciones en materia cinematográfica y filmológica, la aparición de cualquier trabajo debe ser saludado, inicialmente, con optimismo. Sin embargo —he ahí el contraargumento—, esos mismos vacíos propician que la aparición de un libro traiga tras de sí otro período dilatado de oscuridad. La producción bibliográfica de los últimos años dedicada en España a la historia o al análisis del fenómeno cinematográfico se caracteriza por una serie de trabajos que, independientemente de su calidad o de su estulticia, no generan ningún tipo de debate o de prosecución: quedan como hitos o jalones detrás de los cuales, habitualmente, retorna el vacío, el desierto.

Escrito esto, mi objetivo último al analizar comparativamente con otros trabajos de temática afín el libro *La pintura en el cine. (Cuestiones de representación visual)*,<sup>1</sup> redactado por Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, sería establecer el grado de originalidad, de utilidad y de profundidad que el texto contiene. Sobre todo si lo situamos en esas constantes de edición, en virtud de las cuales mucho me temo que pasaran algunos años hasta que alguna editorial española decida aportar una nueva visión de los problemas que pueden plantearse al poner en contacto dos lenguajes tan diferentes y, al mismo tiempo, tan próximos entre sí como el cine y la pintura.

En este sentido, y sin querer entrar en el terreno de la perogrullada, o en el más arriesgado del funambulismo retórico, el libro en cuestión merece, de entrada, una obligada atención. No en vano, nos encontramos ante la primera aportación, en formato de libro, que sobre el cine y la pintura se genera en el ámbito del análisis cinematográfico contemporáneo en España. Antes, solo cabe reseñar, como hacen las propias autoras, un bloque que dedicó al tema la revista *Archivos*, que quien esto escribe tuvo la oportunidad de dirigir conjuntamente con la propia Áurea Ortiz.<sup>2</sup> En este caso, el conjunto de artículos se sumaba a la característica

(1) Áurea ORTIZ y María Jesús PIQUERAS: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995, 244 págs.

global de todas las aproximaciones al asunto realizadas en ediciones colectivas: la heterogeneidad. Heterogeneidad temática y heterogeneidad analítica que responde a la propia conformación de las relaciones cine/pintura como objeto de estudio. Antes de esto, en una sucinta retrospectiva histórica, y prescindiendo por ahora de las aportaciones colaterales, o complementarias, sobre el asunto, deben reseñarse los trabajos, de mayor o menor extensión, de José Camón Aznar, Pere Font, Guillermo Díaz-Plaja, Josep Palau o Sebastià Gasch, entre algunos otros.

El caso es que, habiendo señalado lo positivo del empeño, tampoco podemos eludir la impresión de que el libro de Ortiz/Piqueras, teniendo en cuenta el vacío que le sucederá en esta temática en el terreno editorial español, de acuerdo con esta tendencia aislacionista a la que me he referido en el primer párrafo, puede convertirse en una guía poco provechosa para encarar las vertientes pictóricas o picturales, en expresión de Ray-

paso excesivo, donde tienen cabida todos los tópicos sobre el tema, especialmente aquellos de orden enumerativo, descriptivista. Ante el conjunto de estos recurrentes apoyos que van (des)hilvanando el libro, resulta pertinente preguntarse sobre cuales son las tesis que allí se defienden: si son de orden conceptual, reflexionando sobre el encuadre/campo como espacio de representación, o sobre el tiempo de observación de una superficie bidimensional; o son de orden descriptivo, historiográfico, subrayando el papel de los referentes icónicos en los films de reconstrucción histórica, o la pretendida comunión entre cine y pintura en el seno de las corrientes de la vanguardia histórica. El problema es que todas esas opciones, y aún más, aparecen en el libro de Ortiz y Piqueras, en un proceso de acumulación poco proclive a la clarificación, a la que debía ser definición exclusiva y privativa de las autoras.

Las relaciones entre el cine y la pintura no pueden analizarse, según mi entender, desde perspectivas fundamentalmente descriptivas, acumulativas. Se hace imprescindible la elaboración de un discurso conjetural, en el que, más que rastrear muchos contactos tangibles que se hayan podido producir entre un lenguaje y el otro, resulta perentorio el establecer claves de interpretación centrales y cohesionadoras; unas claves que nos hablen de las fricciones y contigüidades que puedan ser fijadas entre sus respectivas materias de expresión, entre algunos de sus códigos de significación o, por citar algunos caminos, que reflexionen sobre las paradojas históricas que se dan entre un lenguaje que se adentra a lo largo del siglo XX en un proceso de ensimismamiento,<sup>3</sup> que apuesta por la abstracción, y otro lenguaje que se subsume en la figuración, en la analogía perceptiva. Proponer estudios comparativos entre lenguajes, entre formas significantes, requiere, por encima de todo, la elaboración de un discurso, de una relación de conjeturas, de hipótesis –de barruntos– que tienda a la producción de conocimiento más que a la utópica reconstrucción de unos contactos virginales e inmaculados.

En esta línea, el libro de Jacques Aumont *L'oeil interminable. Cinéma et peinture* continua siendo una contribución, a mi modo de ver, ejemplar.<sup>4</sup> Aumont plantea un discurso, una sucesión de hipótesis que intentan engarzar la representación cinematográfica en una continuidad representacional anterior/posterior y en la que el cine no deja de ser un eslabón significativo, pero pasajero. El propio analista francés, en el exordio previo a su trabajo, manifiesta su convicción de que *“la peinture devient parfois dans les films, et même dans le cinéma tout entier, un sorte de mauvaise nostalgie, un recours régressif et souvent gratuit”*, motivo por el cual, aclara, su investigación no gira alrededor de ese contacto, que el califica superficial, entre el cine y la pintura. Muy al contrario, y de manera tajante, Aumont se sitúa en otra orilla: *“rien ne m'ennuie davantage, je crois, que la citation picturale dans les films. J'avertis donc honnêtement que je ne dirai rien, par exemple, de Bruegel dans la Kermesse héroïque, ni de Fouquet dans Henry V, ni même de Renoir –le peintre– dans Partie de campagne. Encore une fois, c'est à une parenté plus souterraine, mais je crois, plus essentielle, que je me suis attaché”*.



mond Bellour, que podemos encontrar en el cine. El libro se presenta como una sucesión de revisiones de otras investigaciones anteriores, con una multiplicidad de citas que, más que recordatorios de lo que otros han propuesto, se convierten en presuntas legitimaciones de los enunciados de las autoras. Esta constante referencial, lejos de erigirse en un rasgo de profundización, deja algo hueco el discurso, que va enlazando argumentos ajenos (Antonio Costa, Bonitzer, Rohmer, muy especialmente Aumont, entre muchos otros), impidiendo encontrar la propuesta de análisis propia, aquella que debería significar el rasgo de distinción de esta investigación frente a las otras anteriores.

La propia estructura del volumen deja entrever esa oscuridad o, mejor, ese heteróclito cajón de sastre en el que se pretende dar un repaso holístico, casi exhaustivo, de los vínculos posibles entre dos artes plásticas de fluido parentesco. Y, para ello, se procede a un re-

(2) Dossier “Una cita fuera del cuadro: cine y pintura”, *Archivos (Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen)*, núm. 11, 1992.

(3) Xavier RUBERT DE VENTÓS: *El arte ensimismado*, Ediciones Península, Barcelona, 1978 [1963].

(4) Jacques AUMONT: *L'oeil interminable. Cinéma et Peinture*, Librairie Séguier, Toulouse, 1989, 280 págs.



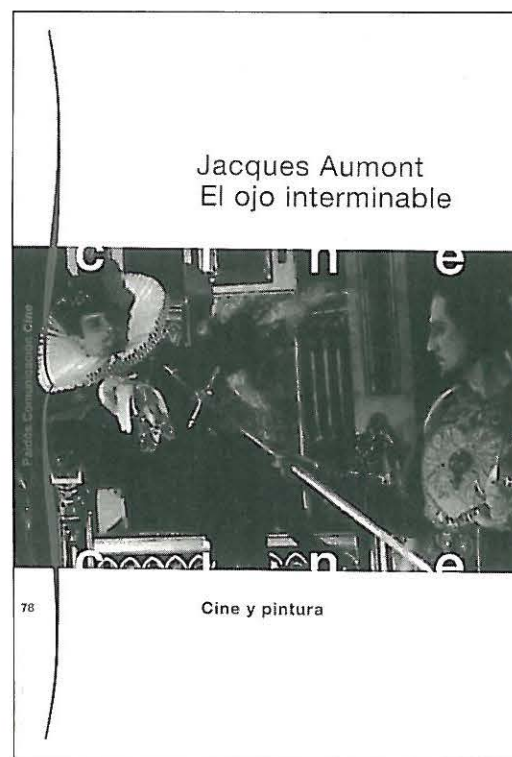
En su *L'oeil interminable*, Jacques Aumont articula un discurso integrado en el que no sitúa el cine en oposición o refracción a la pintura, sino que lo coloca "à côté de la peinture et avec elle, dans une histoire de la représentation, donc dans une histoire du visible", abandonando, por otra parte, una tendencia muy común en los libros de cine consistente en reivindicar la artísticidad del fenómeno cinematográfico, como si esa condición acercara más rápida y contundentemente el cine a la pintura. Aumont ha sabido desarrollar con gran pertinencia algunas hipótesis, algunos indicios, como los capítulos dedicados a Lumière, el último pintor impresionista, según señala el investigador francés, o a Godard. Y muy especialmente su teoría de la mirada variable, según la cual el cine no debe contemplarse como eslabón de una cadena que estaría constituida, sintéticamente, por la pintura-la fotografía-el cine. La mirada cinematográfica debe colocarse teóricamente en una órbita mucho mayor, en la que el cine no es objetivo final, sino un grado más en una virtual historia de la representación icónica —esa historia de lo visible— que desde finales del siglo XVIII ha ido movilizandando la mirada del espectador, con rupturas tan elocuentes como el punto de vista emergente con el ferrocarril. Esa mirada móvil irá dando entrada al cine, a la par que la pintura convencional entrará en fase de decaimiento, pero no en sustitución estrictamente cronológica, sino conceptual.

A pesar de que Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras citan abundantemente el libro de Aumont, no acaban de encontrar un camino de parecida búsqueda en el terreno del pensamiento. Un ejemplo: esa atención descriptiva, superficial como diría Aumont, al fenómeno biunívoco cine/pintura lleva a las autoras a plantear un anexo filmográfico que, lejos de convertirse en una guía de utilidad, traduce la imposibilidad de su propio planteamiento. Y más si tenemos en cuenta que la mayoría de ejemplos citados en el interior del texto provienen de esos repertorios de películas. No resulta pertinente un listado de "Filmes con referentes pictóricos" u otro bajo el epígrafe de "Películas con cuadros" porque, o se confecciona un catálogo sobre el tema, que no excluya como aquí épocas (como el mudo en general), autores (como Syberberg, como varios Dreyer mudos, como Terry Gilliam y tantos y tantos otros) o cinematografías enteras (como el caso español), o, en caso contrario, toda referencia se convierte en limitación. La omisión, el nulo papel que se da al cine español como objeto de estudio en este campo de comparación o contrastación de lenguajes es reseñable. Despachar la pictoricidad del cine español citando cinco títulos en la introducción y afirmando que nuestra cinematografía había pasado de largo del "*legado pictórico*" autóctono se me antoja, cuando menos, una temeridad.

También el apéndice bibliográfico denota unos criterios demasiado amplios —o aleatorios— a la hora de plantear las inclusiones y las exclusiones de títulos en su repertorio. Es extraño que no exista ninguna clase de distinción entre libros y/o capítulos de libros y artículos de fondo aparecidos en revistas; pero más inusual y, a mi entender, equívoco es añadir a ese repertorio las críticas de películas concretas aparecidas en mensuarios en los que se estampan las impresiones de los críticos ante ciertos films, impresiones que poco

tienen que ver con un análisis profundo de las relaciones entre lo filmico y lo pictural. Más aún cuando muchos de estos films (*Luces y sombras*, de Jaime Camino; *La belle noiseuse*, de Jacques Rivette; *Van Gogh*, de Maurice Pialat; incluso, con ciertos matices, *El sol del membrillo*, de Víctor Erice) son irrelevantes para el asunto central que les convoca.

No quisiera terminar esta reflexión sin explicitar otras formas de aproximación a la pictoricidad del cine que me parecen especialmente sugerentes. En esta línea, si he mencionado mis reparos a plantear un rastreo global en la historia del cine tendente a encontrar puntos de comunión físicos —figurativos— con la historia de la pintura, debo precisar que estos rastreos me parecen válidos cuando se ciñen a un campo de búsqueda muy concreto, ya sea en lo cronológico o en lo nocional, sin pretender abarcar toda la historia del cine como continente y toda la historia de la pintura como referente. Así, las aportaciones sobre los víncu-



los entre unos artistas concretos y el medio cinematográfico encaminan sus pasos hacia el microanálisis antes que hacia la historicidad general. Los ejemplos son múltiples: Picasso y el cine (desde Carlos Fernández Cuenca o Georges Sadoul hasta las más recientes aproximaciones), Léger y su múltiple relación con el dispositivo cinematográfico, Warhol, o Joseph Cornell. O Salvador Dalí, sobre el que recientemente Félix Fanés ha aportado datos y documentos muy interesantes sobre su condición de perenne cineasta virginal en los dos últimos congresos de la Asociación Española de Historiadores del Cine.<sup>5</sup>

También quiero citar aquí un trabajo realizado desde el terreno de la historiografía del arte y que, si bien su propuesta resulta arriesgada, su elaboración parte de unas hipótesis muy firmes y de una vocación de exhaustividad: me refiero al libro de Anne Hollander *Moving pictures*.<sup>6</sup> Hollander hace un repaso profundo de la historia del arte —especialmente de la historia de la

(5) En el catálogo de la exposición "Peinture- Cinéma- Peinture", celebrada en Marsella, a caballo entre 1989 y 1990, se estampan algunos estudios sobre pintores, como Picasso, Léger, Dalí, Warhol, y otros, y sus relaciones con el mundo cinematográfico cuyas aportaciones son de denominador común alto. *Peinture- Cinéma- Peinture*, Ed. Hazan, París, 1989.

pintura— para comprobar que muchas imágenes han contribuido, de forma directa o a través de los mecanismos de reproducción seriada que florecen en época moderna, a prefigurar, a conformar el imaginario visual de los cineastas. Hollander denomina a estos pintores “proto-cinematic” y les atribuye la capacidad histórica de haber sentado unas fuentes específicas a través de su tratamiento de la luz y de su concepción en la composición del espacio de representación del cuadro, especialmente en el caso de los pintores renacentistas del norte de Europa. “*The power of moving pictures*—señala la investigadora— *has been undeniable since the beginning of the cinema.*” Como acabo de mencionar, la propuesta es audaz, y su propia audacia es el peso y el contrapeso de la investigación. Por un lado, el trabajo es meritorio, la hipótesis es llevada hasta sus últimas consecuencias y los resultados relativamente verosímiles. Y, sin embargo, toda la propuesta parte de un supuesto inicialmente erróneo: la historia de la visualidad del cine vendría determinada por una continuidad histórica de la que serían ajenas otras fuentes, otras intertextualidades que delimitan conceptualmente al lenguaje cinematográfico. El cine vendría dado por una tradición visual—pictórica— anterior. Con todo, el libro de Hollander merece atención, especialmente porque sus propósitos no están cerrados y, aún sin comulgar con todos sus asertos, puede resultar de enorme utilidad.

En resumen, las relaciones entre el cine y la pintura pueden dar lugar a acercamientos metodológicos de toda índole, pero sería oportuno que todos ellos fueran conscientes de que la aproximación temática, formal, con tintes de valoración impresionista, tiene un horizonte poco lejano. Y que sus aportaciones al lector se sitúan, en general, en lo que Aumont colocaba en el registro de lo superficial. En el lado opuesto, y como se atisba en algunos pasajes del libro *La pintura en el cine. (Cuestiones de representación visual)*, los vínculos entre lo pictórico y lo fílmico requieren, demandan con perentoriedad la presunción, la conjetura, como paso previo para la elaboración de un discurso. Tal vez, la totalidad de esos discursos acabarán por validar, en un orden estrictamente hipotético, la afirmación del crítico literario Mario Praz cuando señalaba que “*Cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás*”.

Joan M. Minguet Batllori

### HUELLAS DE LUZ. PELÍCULAS PARA UN CENTENARIO

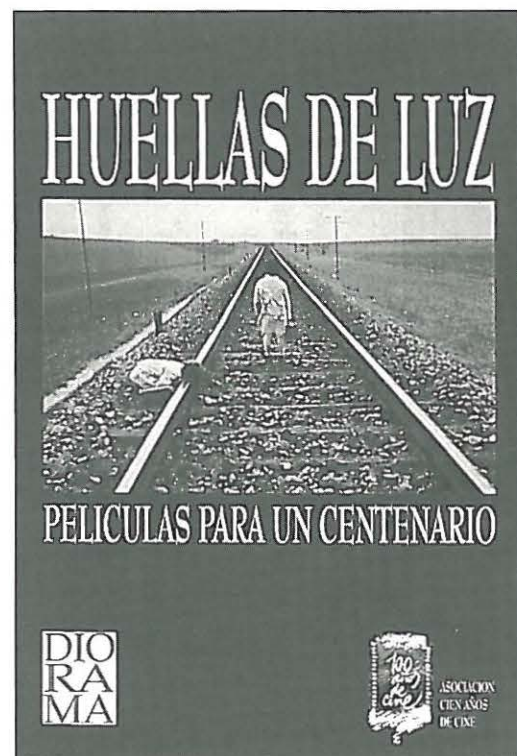
Julio Pérez Perucha (compilador), José Luis Castro de Paz, José Luis Téllez, José María Otero, Juan Miguel Company Ramón, Manuel Palacio, Román Gubern, Santos Zunzunegui  
Madrid: Diorama, 1996.

Fruto de una amplia votación entre los miembros de varias asociaciones cinematográficas, el ciclo conmemorativo del Centenario del Cine Español, *Huellas de luz*, tuvo el indiscutible mérito de poner en circulación copias nuevas de 21 clásicos de nuestro cine. Si en total fueron 500 las películas citadas y 42 las más vota-

das, la selección de 21 entre estas últimas obedeció tanto a motivos presupuestarios como de derechos, siendo por lo tanto este ciclo nada más que un primer intento de difundir en salas cinematográficas—su espacio natural— las películas más populares del cine español; o al menos lo que el gremio en su conjunto entiende por las más populares, lo que no quiere decir las más vistas por el público, ni siquiera las mejores o de mayor consenso crítico. Porque, centrándonos exclusivamente en estos 21 títulos, llama la atención la extrema convencionalidad de su selección, las pocas sor-

presas que depara—yo diría que sólo una, y encima es negativa— y su escasa representatividad de lo que han sido estos primeros cien años de cine español. Y no creo que sea necesario precisar las numerosas ausencias—de géneros, de escuelas o movimientos, de autores—, sobre todo si las contrastamos con los cinco títulos firmados por Bardem y/o Berlanga. Podemos aceptar que no se haya incluido ningún film posterior a 1975, bien por problemas de derechos o por aquello de que son lo suficientemente conocidos, están más vistos, etc., etc. Más difícil justificación tiene que nuestros votantes—porque hacia ellos van dirigidas nuestras críticas— no hayan sido capaces de ponerse de acuerdo para optar por alguna película anterior al año 30. Entendemos que todo esto no es más que un síntoma del conocimiento real que los hombres de cine en España tienen sobre el propio medio en el que trabajan y que como tal hay que aceptarlo. Al fin y al cabo, seguramente cada uno de los votantes ha optado por elegir sus películas favoritas y ha dejado de lado otro tipo de consideraciones. Están en su derecho. Pero, ¿en serio que para estos señores *Segundo López, aventurero urbano* es una de nuestras películas más importantes?

Por suerte, el planteamiento del catálogo que acompaña al ciclo—y que en última instancia justifica estas líneas— es radicalmente distinto. Porque si de algo no se puede acusar a la mayoría de los comentarios que se agrupan en este libro es de convencionalidad o de estar repletos de lugares comunes. Desde el propio texto de Julio Pérez Perucha que sirve de prólogo, “Hacia una reconsideración del cine español”, en el que se lleva a cabo una reivindicación de sus logros y una justificación de la esencia de nuestro cine que, por sorprendente que parezca, aún hoy llama la atención. Por inusual. Por ese extraño complejo de inferioridad que hace que buena parte de los críticos e historiadores de este país sigan pensando que el cine español en su conjunto es muy malo y que sólo se salvan las rarezas, las excepciones a la norma. Y no es esta una actitud del



(6) Anne HOLLANDER: *Moving Pictures*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)/London (England), 1991, 512 págs.

pasado: véanse sino los capítulos sobre los años 40 y 50 en la reciente *Historia del cine español* publicada por Cátedra. En grata contraposición, un alto porcentaje de los textos que comentan uno a uno los 21 títulos del ciclo resulta una contundente demostración de la riqueza de esta *otra* historiografía cinematográfica, la constatación de que sí es posible una crítica capaz de aunar, en el espacio de un folio, una sucinta información sobre la producción y un análisis serio y riguroso sobre los mecanismos significantes de una película. En definitiva, una crítica que no se limita a dictar juicios valorativos, sino que describe e interpreta; una crítica que hace honor al bello y tan esclarecedor título de este libro: *Huellas de luz*.

*Jaime J. Pena*

**LA MIRADA CERCANA.  
MICROANÁLISIS FÍLMICO**

**Santos Zunzunegui**

Barcelona: Paidós (Papeles de Comunicación 15), 1996.

Eisenstein y Godard como textos de cabecera. SZ toma como punto de partida a dos de los principales cineastas/teóricos: uno pudo llevar a la práctica buena parte de sus reflexiones teóricas allá por el segundo cuarto del siglo; otro continúa aunando con singular brillantez la reflexión y la praxis fílmica desde finales de los años 50. Del primero, el autor reivindica la necesidad de producir trabajos en los que se aborde una película *en primer plano*, es decir, en los que ésta se estudie, en palabras del propio cineasta soviético, “*a través del prisma del análisis atento (...), con todos sus mecanismos desmontados*”. Del segundo, se recoge la idea de producir una nueva historia del cine a partir de la confrontación de “*pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa*”.

Planteado como una secuela de *Paisajes de la forma* (1994), *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* puede permitirse obviar el sustrato teórico que acompañaba los ejemplos de análisis fílmicos y fotográficos del libro anterior. Aunque, como ya se decía entonces, “*un conjunto de reflexiones de corte teórico [sobrevuelan] por encima de partes y capítulos, [dando] un armazón conceptual al conjunto del libro*”. Es por ello que no nos debe sorprender que el objetivo sea de nuevo el probar la rentabilidad del análisis de un texto concreto abordando los problemas teóricos suscitados por lo singular de cada estudio, sin olvidar la justa valoración de su *exterior*, de las circunstancias históricas, sociales, políticas y psicológicas. Sólo que aquí ya no se analizan corrientes cinematográficas, autores o simplemente películas; el acercamiento de la mirada al que alude el título presupone la elección de pequeños fragmentos, secuencias concretas, una serie de planos, lo cual no es óbice para que de aquí puedan derivarse interpretaciones de la totalidad del film o ejemplares del estilo de un cineasta. SZ se cuidaba mucho, ya en *Paisajes de la forma*, de

enunciar el peligro que puede acarrear el microanálisis –*hipertrofia de la mirada microscópica*, lo denominaba. Con una selección más homogénea y más brillante en sus resultados –lejos de caer en la “*auto-complacencia en el hallazgo parcial*”–, los análisis de *La mirada cercana* demuestran la ejemplaridad de determinadas secuencias sobre el conjunto de una película o los mecanismos significantes utilizados por un cineasta ya sea en un determinado periodo o a lo largo de toda su filmografía. John Ford, Jean Renoir, Raoul Walsh, Orson Welles, Yasujiro Ozu, o si se quiere *The Searchers*, *Le crime de Monsieur Lange*, *La grande illusion*, *Une partie de campagne*, *High Sierra*, *Citizen Kane*, *The Magnificent Ambersons* y *Tokyo monogatari* son los objetos de estudio. Hay que de-

**Santos Zunzunegui**

**La mirada  
cercana**  
Microanálisis fílmico

Paidós Papeles de Comunicación 15

cirilo: una combinación poco habitual para una historiografía cinematográfica como la española, en la que el cine norteamericano suele ser causa de tantos y tantos desvelos que sólo los más osados se atreven con el cine patrio, qué vamos a decir de Ozu. No vamos entrar ahora a comentar cada uno de sus cinco capítulos: poco podríamos aportar y nada discutir. Pero si nos gustaría subrayar el hecho de que dos de estos análisis, los de *The Searchers* y *Tokyo monogatari*, se sirvan de la comparación de sus respectivos inicios y finales para extraer sus conclusiones. O que en el caso de los dos títulos de Welles se incida de nuevo en el estudio de sus arranques. Sabíamos del especial cuidado con que los cineastas –también los escritores, compositores...– suelen trabajar el inicio de sus obras, seguramente los momentos de mayor autoconsciencia autoral. También de la asiduidad con la que, por ello, suelen ser objeto de análisis, sin pensar, quizás, que estos fragmentos dicen siempre más sobre las intenciones del autor que sobre los resultados reales de la propia obra a la que sirven de frontispicio.

*Jaime J. Pena*