Libros para Conocer y Saber / 1

Introducción a la TEORÍA DEL CINE

Thomas Elsaesser y Malte Hagener

Traducción de Valeria Camporesi



UAM EDICIONES



Libros para Conocer y Saber / 1

Introducción a la teoría del cine



Libros para Conocer y Saber / 1

Introducción a la teoría del cine

Thomas Elsaesser y Malte Hagener

Traducción de
Valeria Camporesi

UAM EDICIONES

© de la edición: UAM Ediciones, 2015
© de los textos: los autores, 2015
© de la traducción: Valeria Camporesi, 2015

Universidad Autónoma de Madrid
Edificio del Rectorado
C/ Einstein, 3
28049-MADRID
Teléfono: 91 497 4233
E-mail: servicio.publicaciones@uam.es

Maquetación y diseño
de la colección: Miguel Ángel Tejedor
Editora técnica: Tamara de la Vía

eISBN: 978-84-8344-494-8

Depósito Legal: M-32289-2015

Agradecimientos

La Universidad Autónoma de Madrid se enorgullece de que UAM Ediciones pueda presentar la primera traducción al español de *Filmtheorie zur Einführung*, de Thomas Elsaesser y Malte Hagener, un libro que ya se ha convertido, junto con sus versiones en inglés, francés, italiano, coreano y lituano, en obra de referencia para los estudiosos del cine internacional. Es preciso que reconozcamos aquí la labor de todos los que han colaborado, de un modo u otro, en la realización del proyecto.

En primer lugar, transmitimos nuestro más sincero agradecimiento a los autores por el entusiasmo con que recibieron la idea de que editáramos su libro y por la ayuda que nos han prestado para poderla llevar a cabo. Asimismo, queremos dar las gracias a la editorial alemana Junius Verlag por habernos cedido el texto y por las facilidades que nos ha dispensado para que pudiéramos desarrollar nuestro trabajo.

De igual forma, nos gustaría hacer una mención especial a la editorial británica Routledge, que nos ha permitido incluir en nuestra traducción un capítulo nuevo que fue incorporado en la segunda edición de la obra en inglés, *Film Theory: an Introduction through the Senses*, lo que sin duda ha supuesto un enriquecimiento de los contenidos. Por último, destacamos la labor encomiable que ha realizado la profesora Valeria Camporesi, del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, quien ha traducido la obra completa de forma desinteresada con esmero y gran dedicación, haciendo que la edición española mantenga todo el rigor científico del texto original. Gracias a todos ellos por haber hecho posible que UAM Ediciones pueda acercar esta obra esencial a todos los estudiosos e hispanohablantes enamorados del séptimo arte.

ÍNDICE

Introducción 11

1. El cine como ventana y marco 27

La ventana indiscreta – Constructivismo – Realismo – Formas fílmicas abiertas y cerradas (Leo Braudy) – Cine clásico – Perspectiva central – Rudolf Arnheim – Serguéi Eisenstein – André Bazin – David Bordwell – El cine como escaparate y despliegue

2. El cine como puerta. Pantalla y umbral 51

Centauros del desierto – Entrada del espectador en la película – Etimología pantalla/*screen* – Umbrales del cine y las salas – Los inicios: créditos y títulos de crédito – Neoformalismo (Bordwell/Thompson) – Posestructuralismo (Thierry Kuntzel) – Mijaíl Bajtín – Puertas y pantallas como motivos fílmicos en Buster Keaton y Woody Allen

3. El cine como espejo y rostro 75

Persona – Béla Balász – Primer plano – Rostro – El rostro como espejo del inconsciente – Christian Metz – Jean-Louis Baudry – Teoría del aparato – Cine de los orígenes y primer plano (Tom Gunning) – Desdoblamiento reflexivo en el cine contemporáneo (de autor) – Neuronas reflectantes – Paradojas del espejo

4. El cine como ojo. Observación y mirada 105

Blade Runner – Ojo activo y pasivo – Ojo dinámico del cine de los orígenes – Dziga Vertov – La teoría del aparato – Sutura – Montaje continuo – Laura Mulvey – Teoría feminista – *El silencio de los corderos* – Historicidad de los modos de percepción – Regímenes de la mirada – El gran Otro (Lacan) – Slavoj Zizek – La mirada panóptica (Michel Foucault) – Niklas Luhmann y el automonitoraje

5. El cine como piel y contacto 135

Crash – Crítica del oculocentrismo – Piel e identidad – *El nuevo mundo* – Vivian Sobchack – Fenomenología – Retorno al cuerpo – Prácticas de la vanguardia – Cuerpo y género (Linda Williams, Barbara Creed) – Piel de película (Laura Marks) – Cine con acento (Hamid Naficy) – Siegfried Kracauer

6. El cine como oído. La acústica y el espacio 157

Cantando bajo la lluvia – El sonido como fenómeno espacial – Cine mudo e introducción del sonoro – El sonido en el cine clásico – El acúsmetro (Michel Chion) – Inversiones en la jerarquía de imagen y sonido – Sistemas *surround* – Materialidad y plasticidad del sonido

7. El cine como cerebro. La mente y el cuerpo 179

¡Olvídate de mí! – Propaganda y películas de culto – Cinco conceptos para conectar la mente y el cine – Gilles Deleuze – Annette Michelson – Torben Grodal – Películas de juegos mentales – Mente y cuerpo, espectador y película – Cognitivismo – Fenomenología – Empatía – Encarnación y visión desencarnada

8. El cine digital y la teoría del cine. El cuerpo digital 201

Toy Story – Hibridez y contradicciones incrustadas – Lev Manovich y Sean Cubitt – Realidad virtual, convergencia mediática – Indexicalidad – El *morphing* y la maleabilidad de lo digital – Arqueología de los medios y remediación – El "cambio dentro-fuera" – Video-ensayos – Monstruos, S.A. – El trabajo de los aficionados – Público/privado – Documental y digital – Cosas y materialidad – *Agency*

Bibliografía 229

INTRODUCCIÓN[1]

1

La teoría del cine es casi tan antigua como el propio medio. El cine se desarrolló a finales del siglo XIX a partir de progresos hechos en el campo de la fotografía, la mecánica, la óptica y la producción científica de imágenes serializadas (cronofotografía), pero también tiene sus raíces en siglos de entretenimientos populares que han ido desde espectáculos de linterna mágica y fantasmagorías hasta panoramas, dioramas y juguetes ópticos a gran escala. Desde el comienzo, inventores, fabricantes, artistas, intelectuales, educadores y científicos se hicieron preguntas acerca de la esencia del cine: ¿era movimiento o era duración, era imagen o escritura, capturaba el espacio o almacenaba el tiempo? Dejando aparte la relación que establecía con otras formas de visualización y representación, la cuestión era: ¿es ciencia o arte? Y, en el caso de que fuera la segunda, ¿ensalza y educa o distrae y corrompe? Los debates se centraban no solo en la especificidad del cine, sino también en su relevancia ontológica, epistemológica y antropológica. Y las respuestas podían ser despectivas («el cine: una invención sin futuro», Antoine Lumière), escépticas («el reino de las sombras», Maxim Gorki) o triunfales («El esperanto del ojo», D. W. Griffith). El primer intento de acercarse al cine como nuevo medio tuvo lugar a

1 En *Introducción a la teoría del cine,* hemos decidido mantener las notas que figuran tanto en a edición alemana como en la británica. Creemos que su fuerza explicativa redunda en una lectura más enriquecedora, lo cual potencia el valor que ya posee esta obra. Además, el hecho de que aparezcan a pie de página facilita su consulta. Esperamos que el lector las encuentre útiles.

inicios del siglo XX, y las dos personas cuyo trabajo puede reivindicar el reconocimiento como «la primera teoría del cine» son Vachel Lindsay y Hugo Münsterberg. Aunque ya en los años veinte la elaboración alcanzara un punto álgido, no llegó a institucionalizarse (no entró a formar parte del currículo académico) en el mundo anglosajón y Francia hasta después de la Segunda Guerra Mundial y en mayor grado hasta los años setenta. Otros países los siguieron de cerca, pero la deuda con Francia y la ventaja ganada por la teorización anglosajona han sido considerables y esto ha asegurado que la teoría del cine angloamericana —a menudo con una fuerte influencia continental (es decir, francesa)— haya sido dominante desde los años setenta. Es a esta transnacional comunidad de ideas a la que el presente volumen se dirige y a la que espera hacer su aportación.

Esto implica ya una primera manera en la que se podría concebir una nueva introducción a la teoría del cine para el siglo XXI: asumiendo el origen geográfico como dato primordial. Sería posible, por ejemplo, distinguir entre una línea de pensamiento francesa, representada por Jean Epstein, André Bazin y Gilles Deleuze, y una trayectoria anglosajona, que iría de Hugo Münsterberg a Noël Carroll. En los inicios, la teoría del cine alemana también tuvo un papel significativo, como indican los nombres de Béla Balász, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Bertolt Brecht, pero, después del nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial, esta perdió su posición preeminente en el escenario internacional. Lo mismo se podría decir de las elaboraciones aparecidas en ruso antes y después del estalinismo. La severidad de ciertos recesos históricos y las rupturas políticas son, en efecto, dos de los problemas de una teoría del cine basada en la geografía y el idioma. Además, una clasificación que siguiera criterios nacionales no solo marginaría determinados lugares (Italia, la República Checa, América Latina y Japón, por mencionar solo algunos) y tiraría por la borda la contribución de las traducciones y las migraciones, sino que, además, impondría una coherencia externa (nacional) que casi nunca hace justicia a la lógica de una postura teórica, normalmente internacional en su concepción y con propósito universal.

Por el otro lado, el origen geográfico puede aclarar la lógica discursiva de las instituciones, sus estrategias, actividades y publicaciones: la teoría del cine se ha desarrollado a menudo en espacios cercanos a revistas como *Cahiers du Cinéma* y *Screen* y a instituciones como la Cinemathèque française, el British Film Institute y el Museum of Modern Art (MOMA), así como en departamentos universitarios o incluso festivales y muestras. Desde este punto de vista, las traducciones, apropiaciones y

transferencias de paradigmas teóricos como la teoría cinematográfica semiótica, psicoanalítica o fenomenológica se subordinarían a la localización geográfica, sobre todo a partir de los años sesenta con las llamadas «agrupaciones creativas», determinadas por factores externos y no por las dinámicas internas de la teoría en sí. Las ciudades claramente juegan un papel importante en la formación de la teoría: Berlín en los años veinte y al inicio de los treinta, París en los cincuenta y sesenta, Londres en los setenta, pero también Birmingham, en el Reino Unido, Melbourne, en Australia (para el cine y los estudios culturales), y Nueva York (para el cine de vanguardia y de los orígenes). Universidades no asociadas con grandes ciudades e igualmente activas en la teoría cinematográfica en su tiempo fueron la de Iowa en los setenta, las llamadas «nuevas universidades» de Gran Bretaña en los ochenta, la Universidad de Madison, en Wisconsin, a partir de esa misma década (en relación con el neoformalismo) y la Universidad de Chicago en los noventa (para la historia del cine con base teórica). Se trata, a menudo, de una combinación de factores personales e institucionales, pero también de modas y tendencias intelectuales que determinan por qué o cuándo un lugar en concreto tiene las características para asumir el papel de sitio de «agrupación» y empieza a difundir, con éxito, determinadas teorías, gracias en buena medida a que introducen en el mundo académico a estudiosos influyentes, a la organización de congresos importantes o por medio de publicaciones de gran trascendencia[2].

De lejos, el procedimiento más común para construir una clasificación de las aproximaciones teóricas al cine ha sido el de tomar como punto de partida la influyente distinción entre teorías realistas y formalistas[3]. Mientras que las teorías formalistas conciben la película en términos de construcción y composición, las teorías realistas ponen el acento en la capacidad que tiene el cine de presentar una visión (no mediatizada) de la realidad hasta ese momento inalcanzable. Dicho en otros términos, los «formalistas» se centran en la artificialidad del cine, mientras que los «realistas» destacan la (semi)transparencia del medio fílmico, que aparentemente nos transforma en observadores directos. Siguiendo esta clasificación, Serguéi Eisenstein, Rudolf Arnheim, los formalistas rusos y los neoformalistas americanos defienden que el cine es una construcción artificial (apoyada en la estética

2 Puede ser un síntoma de la creciente institucionalización de los estudios cinematográficos el hecho de que recientemente la propia disciplina se haya convertido en objeto de estudio; véanse, por ejemplo, Polan, D. (2007) y Grieveson, L. y Wasson, H. (eds.) (2008).

3 Ya encontramos esta yuxtaposición en Kracauer, S. (2001 [1960]). Se popularizó gracias a Andrew, D. (1993a [1976]).

clásica, la política o el cognitivismo), mientras que el bloque opuesto se agruparía alrededor de Béla Balász, Siegfried Kracauer y André Bazin, bajo la bandera del realismo «ontológico». Estos nombres indican que se trata de un debate internacional que se remonta, al menos, a los años veinte, cuando las cuestiones relacionadas con la especificidad y la naturaleza del cine como medio de comunicación, así como su legitimidad en cuanto forma artística, ocupaban un lugar dominante en la agenda de las vanguardias que utilizaban estas nuevas técnicas, comprometidas tanto con la teoría como con la práctica. También se han aplicado otros parámetros, análogamente organizados en parejas binarias, como la distinción entre normativo y descriptivo o entre crítico y afirmativo.

Otra aproximación bastante común es la que considera la teoría del cine un campo científico que no sigue la evolución de su objeto de estudio, sino que constantemente se adorna con plumas prestadas y parece que debe su éxito a una especie de oportunismo metodológico, así como a su voluble capacidad de adaptación a las nuevas tendencias intelectuales. Este acercamiento da una gran importancia a la imbricación contextual de la teoría del cine en los más amplios desarrollos de la historia del arte, la teoría literaria, la lingüística, los estudios culturales y las ciencias sociales, pero también resalta las tendencias transdisciplinares que han caracterizado las ciencias humanas en general desde los años ochenta. Ha habido escuelas de pensamiento sincrónicas o diacrónicas, con nombres como «teoría feminista» (del cine), «semiótica» (del cine) o «cognitivista» (del cine), que han adoptado esta perspectiva[4]. Modificando un poco más esta clasificación, sería posible agrupar estas posturas teóricas en áreas temáticas todavía más amplias, en cuyo caso tendría sentido, por ejemplo, separar los acercamientos psicológicos de los sociológicos y los contextuales-antropológicos de los iconológicos o más cercanos al texto.

Intentos más recientes de sistematizar las teorías del cine han abandonado estas clasificaciones, a menudo controvertidas o normativas. En su lugar proponen una cadena de relevos entre posturas individuales sucesivas[5]. Como consecuencia, la teoría del cine parece avanzar de forma teleológica hacia la perfección, gracias al hecho de que cada nueva teoría representa una mejora de la anterior. En el peor de los casos, se instaura un efecto de puerta giratoria, con un posicionamiento que sigue rápidamente

4 Véanse, por ejemplo, los capítulos de Hill, J. y Church Gibson, P. (eds.) (1998), con títulos como «Cine y psicoanálisis» o «Marxismo y cine».

5 Las reseñas más exhaustivas y completas hasta la fecha son: Casetti, F. (1994 [1993]) y Stam, R. (2001 [2000]).

a otro sin que ninguna de estas escuelas o tendencias se ponga en perspectiva, en relación con alguna cuestión compartida o de conjunto. En el primer caso, las aproximaciones individuales existen solo en relación las unas con las otras o con algún punto de fuga imaginario, mientras que en el segundo existen de forma más o menos independiente, paralela u oscilatoria, como alternativas. Para superar esos problemas, hemos decidido organizar nuestro recorrido de forma diferente y, en lugar de reseñar escuelas y movimientos, intentamos articular la teoría del cine alrededor de una cuestión central. Esto nos permite evitar la elaboración de una lista simplista de acercamientos sin ninguna relación entre sí, pero también el modelo evolucionista, que proyecta un objetivo implícito, inevitablemente apoyado en una lógica retrospectiva y que, por lo tanto, es provisional. Presentando un marco explícito no solo iniciamos un diálogo con los posicionamientos teóricos actuales y los desafiamos, sino que también nos proponemos adoptar una postura clara en el debate científico, al tiempo que reconocemos la contingencia histórica de nuestra pregunta básica.

2

¿Cuál es la relación entre el cine, la percepción y el cuerpo humano? Las teorías del cine, ya sean clásicas o contemporáneas, canónicas o de vanguardia, normativas o transgresivas, han abordado esta cuestión, tratándola de forma implícita o reenfocándola explícitamente. En *Teoría del cine*, optamos por hacer de esto nuestra mayor preocupación: es lo que provee el concepto guía de nuestro examen histórico y sistemático y lo que otorga coherencia a los distintos capítulos.

Todos los tipos de cine (así como todas las teorías del cine) se basan en imaginar un espectador ideal, lo que significa que dan por sentada una determinada relación entre el (cuerpo del) espectador y las (propiedades de las) imágenes en pantalla, por mucho que a primera vista los términos resaltados sean «entendimiento» y «dar sentido», «interpretación» y «comprensión». Lo que llamamos «cine clásico», por ejemplo, se puede definir por el modo en que en ese modelo una película se enfrenta al cuerpo espectatorial, se dirige a él y lo envuelve. Además, los filmes implican un espacio cinemático que es, al mismo tiempo, físico y discursivo, un lugar en el que las imágenes y el espectador, el cine y el cuerpo se encuentran. Esto incluye la disposición arquitectónica del espacio (el patio de butacas con sus filas de asientos), una ordenación temporal de los pases (en sesiones separadas o

con entrada continua de espectadores) y un marco social específico que regula la visita a la sala (una noche con amigos o una celebración en solitario), la envoltura sensorial del sonido y otros estímulos perceptivos, así como la construcción imaginaria del espacio fílmico por medio de la *mise-en-scène,* el montaje y la narración. De una manera similar, los cuerpos, los escenarios y los objetos que aparecen en la película se comunican entre ellos (y con el espectador) a través de sus dimensiones, texturas, formas, densidad y atractivo exterior, por el juego que se establece entre escala, distancia, cercanía, color u otros marcadores ópticos. Pero también hay otros modos en que el cuerpo se involucra en el evento-película, más allá de los sentidos de la visión, el tacto y el sonido: cuestiones filosóficas relacionadas con la percepción y la temporalidad, la *agency*[6] y la conciencia son tan relevantes para el cine como lo son para el espectador. Uno de los desafíos de nuestra tarea ha sido extraer de las teorías realista y formalista sus respectivas concepciones de la relación del cine con el cuerpo, ya fueran formuladas normativamente (como, por ejemplo, en los casos de Serguéi Eisenstein y André Bazin, en cuanto opuestos) o descriptivamente (más típico de las teorías fenomenológicas y otras contemporáneas, al menos de forma retrospectiva).

El *leitmotiv* del cuerpo y los sentidos también se comunica productivamente con la ahora muy utilizada periodización de la historia del cine dividida en época de los orígenes, clásica y posclásica, especialmente cuando estas distinciones se basan en las transformaciones del cine en su interrelación con el espacio (real) de la recepción y el (imaginario) de los otros medios, desde la disposición geométrica fija de proyector, pantalla y espectador hasta las condiciones de visionado más fluidas e informales frente a la televisión o un *laptop,* que se extienden a los dispositivos portátiles, los cuales invitan explícitamente a probar nuevas modalidades de interacción con el cuerpo mediante la coordinación mano-ojo.

Esta es la razón por la que nuestro modelo intenta rearticular de una forma teóricamente pertinente las relaciones espacio-temporales entre los cuerpos y los objetos representados en una película y entre el filme y el espectador. A este respecto, es crucial la dinámica que conecta el nivel diegético con el no diegético o extradiegético del «mundo» de la película y la manera en la que interactúa con el «mundo» del espectador. El concepto de «diégesis» (derivado de la palabra griega *diegesis,* que quiere decir «narración», «presentación» o «argumento», en oposición a *mimēsis*, que quiere decir «imitación» y «representación») fue utilizado originaria-

6 A veces traducido como «agentividad».

mente en la teoría narrativa para distinguir entre el particular *continuum* espacio-tiempo creado por el relato y todo lo que se queda fuera de él. Por ejemplo, una música jazz en una escena de un club nocturno es diegética cuando la película incluye planos del músico y del grupo, mientras que los acordes que se escuchan de fondo y cuya fuente no se ve en un *tête-à-tête* romántico son, normalmente, no diegéticos (son elementos que tienen sentido en la película pero que no pertenecen al mundo de su historia). Cada vez que la cámara se acerca de modo independiente a un objeto que tiene un peso narrativo relevante (por ejemplo, la revelación, al final de *Ciudadano Kane,* de que Rosebud es un trineo), se habla de un movimiento de cámara no diegético, aunque el objeto en sí sea diegético. Ya que las películas actuales tienden a incluir también material extradiegético (como los bonus de los DVD y los comentarios) y los espectadores que ven películas en dispositivos móviles habitan cada vez más en dos mundos (el universo cinematográfico, la diégesis, y su propio entorno físico y espacio ambiental), dejando en suspenso uno en favor del otro o moviéndose constantemente entre los dos, en nuestro argumento jugará un papel importante una nueva definición del concepto de diégesis[7].

Las diferentes formas que toma esta relación entre el cine, la película, la percepción sensorial, el ambiente físico y el cuerpo se podrían representar como una serie de metáforas o conceptos emparejados cuyo mapa se refleja en el cuerpo: sus superficies, sentidos y modalidades perceptivas, sus facultades táctiles, afectivas y sensomotoras. Pero los campos semánticos delimitados incluyen también los fundamentos físicos, epistemológicos y hasta ontológicos del cine en sí, enfatizando así sus propiedades y elementos clave específicos. Hemos escogido siete parejas que describen un arco de lo «exterior» a lo «interior» y, al mismo tiempo, permiten hacer un repaso bastante amplio de las fases más importantes de la teoría del cine, más o menos desde 1945 hasta el presente, empezando por las teorías neorrealistas y modernistas hasta llegar a las psicoanalíticas, fenomenológicas, cognitivistas y del «aparato». Utilizando esas siete configuraciones como niveles de pertinencia y puntos de entrada para un análisis más detallado, nos dimos cuenta de que algunas teorías de los inicios del cine, como las del período «clásico» de los años veinte y treinta, responden también a esta reorganización y esto sugiere que nuestro esquema —por muy esquemático y provisional que sea en esta fase— puede llevar final-

7 Acerca de este tema, véase Souriau, E. (1951), pp. 231-240; Bordwell, D. (1996 [1985]) es una influyente formulación de la distinción, publicada por primera vez en inglés. Para profundizar, véase Genette, G. (1998 [1983]).

mente a una reclasificación, más matizada y exacta, de los muchos puntos de contacto del cine con los sentidos humanos y el cuerpo del espectador.

Aunque tengan relevancia en relación con la teoría del cine del modo en que se ha desarrollado hasta ahora, nuestras metáforas conceptuales no inciden directamente en los modelos teóricos precedentes y tampoco forman una sucesión de unidades autónomas o independientes: a pesar de incluir argumentos centrales de teorías muy diferentes entre sí y aparentemente incompatibles, los distintos capítulos —sobre las dualidades ventana/marco, puerta/pantalla, espejo/rostro, ojo/mirada, piel/tacto, oído/espacio y cerebro/mente— están estrechamente vinculados los unos con los otros. No estamos proponiendo una síntesis hegeliana, pero tampoco nos situamos fuera de la discusión; esta sería, en pocas palabras, nuestra premisa metodológica en relación con la historicidad de la teoría en sí. Un nuevo planteamiento (explícita o implícitamente) aborda cuestiones que una teoría precedente puede haber sacado a la luz, pero sin explicarlas de manera satisfactoria. No obstante, por la misma razón, cada nueva teoría crea sus propias preguntas, en el sentido de que puede estar enfrentándose a los mismos problemas que una anterior había dado por resueltos. Por ejemplo, una explicación para el sorprendente resurgimiento de las teorías de Bazin a mediados de los años noventa, cuando ya se pensaba que su planteamiento del realismo había sido enterrado en los setenta (cuando el realismo se vio como una característica ideológica del arte burgués), es que la transición de lo analógico a lo digital hace que se retome, aunque con una forma nueva, la cuestión central baziniana de la «ontología de la imagen fotográfica»[2] . El resurgimiento de Bazin (y también de Kracauer, Epstein, Balázs y Arnheim) demuestra que la historia de la teoría del cine no es una historia teleológica de progreso hacia modelos cada vez más completos o elegantemente reductivos. En términos generales, una teoría nunca es estable históricamente y asume significados distintos en contextos diferentes. Si la teoría del cine, como se ha dicho, es casi tan antigua como el cine mismo, hay que añadir que también se proyecta hacia el futuro y el pasado, como demuestra el renovado interés que manifiesta la teoría de la imagen por los tratados científicos de los siglos XVI y XVII. De forma análoga, el nuevo diálogo que se ha establecido entre las ciencias puras y las humanas alrededor del cognitivismo ha otorgado actualidad al libro *The Photoplay: a Psychological Study* (1916), de Hugo Münsterberg, que es visto como «predecesor». Se confirma así la idea de que la historia de la teoría del cine se actualiza constantemente y cambia porque cada presente tiende a reescribir su propia historia.

Para volver a nuestra cuestión central, los capítulos individuales establecen una relación particular no solo con la historia de la teoría del cine, sino también con las formas prevalecientes del cine en cada período, dado que la evolución de la teoría y los cambios en la práctica cinematográfica y espectatorial son factores que se condicionan mutuamente. Más allá de una visión de conjunto histórico-analítica de un número consistente de posiciones «teóricas» de una cierta relevancia (de André Bazin y David Bordwell a Gilles Deleuze y Laura Mulvey), nuestro proyecto implica también el inicio de una reclasificación de la «historia del cine» (en relación con el cine y el precine y asimismo del período que va de los años cuarenta hasta el presente) basada en la premisa de que el cuerpo del espectador en relación con la imagen en movimiento constituye una variable histórica clave cuyo significado se ha ignorado, en buena medida, porque la teoría y la historia del cine se han mantenido separadas. En consecuencia, lo que está en juego es más que la presentación de una teoría del cine desde una perspectiva objetiva que la trata como un universo discursivo cerrado perteneciente a la historia. Lo que queremos es, más bien, demostrar la utilidad de varios proyectos teóricos del pasado para la teoría del cine y de los medios audiovisuales contemporánea, con la esperanza de reconceptualizarla y así reformular, si no una nueva visión, al menos una manera distinta a las que nos han precedido de entender las lógicas posibles.

Pero este tipo de historia, en todo caso, no está entre los objetivos prioritarios de nuestro estudio porque las visiones de conjunto nunca han faltado. Lo que nos proponemos es escribir una introducción completa y sistemática, apuntalada y estructurada en una perspectiva específica y abierta a partir del planteamiento de una nueva serie de preguntas sobre problemas antiguos. Nuestra misión —condensar un centenar de años de historia con miles de páginas de teoría— necesariamente implica pérdidas, preferencias y omisiones, pero en su conjunto esperamos haber alcanzado un efecto similar al de un concentrado: el volumen disminuye, el líquido se espesa, pero los sabores importantes y los ingredientes permanecen. La peculiaridad, a veces cercana a la incompatibilidad, de las distintas teorías no debería desaparecer o negarse.

Cada capítulo se abre con una escena paradigmática de una película que captura de modo sintético una idea central, ilustrando uno de sus niveles y presentando a sus partidarios (escuelas, conceptos, teóricos). Los filmes seleccionados combinan conocidísimos clásicos del cine como *La ventana indiscreta* (*Rear Window,* A. Hitchcock, 1954) y *Centauros del desierto* (*The Searchers,* J. Ford, 1956) con títulos más recientes, como *Crash*

(P. Haggis, 2004) y *¡Olvídate de mí!* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind,* M. Gondry, 2004). La época a la que pertenecen las películas que utilizamos no coincide necesariamente con las fechas de las respectivas teorías porque, aunque nuestro modelo en siete niveles se desarrolle, en términos generales, por orden cronológico, no quiere proponer una descripción de la historia y de la teoría del cine con una correspondencia exacta. Por lo tanto, la escena emblemática no debería ser considerada un «ejemplo» o «ilustración», sino más bien una oportunidad de pensar con una determinada película (más que acerca de ella), como propone de manera tan enfática e intenta hacer Gilles Deleuze en sus libros de cine[8]. Además, en cada capítulo volvemos una y otra vez a ejemplos específicos que pretenden aportar material de reflexión y ofrecer una oportunidad de volver a familiarizarse con películas y teorías y que no están pensados, por lo tanto, como pruebas para teorías existentes de forma independiente. Esperamos que los lectores se sientan lo bastante inspirados como para poner en contacto su propia cultura y experiencia cinematográfica con estas ideas, no en el sentido de que «apliquen» unas a las otras, sino de realizar un acto de inferencia o hasta de interferencia, una meditación acerca de cómo el cine se construye a partir de la teoría y la teoría a partir del cine. Muchas películas contemporáneas, desde éxitos de taquilla a filmes del circuito artístico y obras de vanguardia, parecen estar familiarizadas con los planteamientos teóricos más recientes y reivindican que se las tome en serio también a ese nivel, ya que el hecho de compartir con el espectador un contexto cognitivo determinado forma parte de su particular reflexividad.

3

Para terminar esta introducción, un breve resumen de los siete capítulos siguientes podría ayudar a aclarar nuestros objetivos y premisas metodológicas. El primer capítulo está dedicado al binomio «ventana y marco» y trata de la composición como el elemento esencial de la imagen fílmica. En varios planteamientos, como, por ejemplo, en la teoría del realismo de André Bazin o el análisis que David Bordwell hace de la composición en profundidad, se propone un concepto de la imagen cinematográfica que la define como una perspectiva privilegiada sobre un universo diegéticamente coherente pero independiente. En contraste, otros autores, como

8 Deleuze, G. (1984 [1983]) e íd. (1986 [1985]).

Rudolf Arnheim y Serguéi Eisenstein, han subrayado los principios de construcción que gobiernan la composición de la imagen en el interior del encuadre-marco. Nosotros pensamos que estas dos posturas, a menudo yuxtapuestas y definidas como «realista» y «formalista», se parecen más de lo que generalmente se asume. En ambos casos, la percepción es tratada como algo casi sin cuerpo, ya que se la reduce a un fenómeno visual[9]. A partir de aquí arranca el capítulo 2, que, bajo el título de «puerta y pantalla», explora las posturas que intentan describir la transición del mundo del espectador al mundo de la película. En ese capítulo, nos ocupamos de la entrada física en la sala de cine y la imaginaria en el filme y examinamos los planteamientos que en la teoría narrativa, como, por ejemplo, la narratología, se han elaborado para describir las maneras en las que el espectador se involucra en el desarrollo del relato fílmico, con conceptos como «focalización», «identificación», «interacción» e «inmersión». Este campo de investigación incluye teorías formalistas y también posestructuralistas, así como enfoques que interpretan la relación entre película y espectador en términos de diálogo, como los que se apoyan en las teorías de Mijaíl Bajtín. Detrás de esta interpretación está la idea de un espectador que entra en un mundo desconocido/conocido y que, en consecuencia, es alienado de su propio universo (en el sentido del *ostranie* que utilizan los formalistas rusos) con el objetivo de volver a él más sabio o mejor[10].

El capítulo 3 se desarrolla a partir del lema «espejo y rostro» y explora el potencial reflectante y reflexivo del cine. Por un lado, esto nos permite hablar de la autorreferencialidad tal como se manifiesta en los movimientos europeos modernizadores de los años cincuenta a los setenta (las llamadas «nuevas olas»). Por el otro, el espejo ha llegado a ocupar una posición central en la teoría psicoanalítica del cine, según la cual mirarlo implica no solo enfrentarse a uno mismo, sino también orientar esta observación hacia fuera, transformándola, por ejemplo, en contemplación del Otro. La fascinación que el cine tiene hacia el motivo del *Doppelgänger* —historias de dobles y de intercambios de identidad que unen el expresionismo alemán de los años veinte con las historias japonesas de fantasmas de los setenta y las películas de terror surcoreanas de los noventa— en este contexto es igual de importante que las cuestiones de identificación y reflexividad. Una cuestión muy ambivalente de la que se ha hablado mucho y que todavía está poco explicada en la teoría es la del efecto de mímesis y desdoblamiento

9 Se puede decir que Bazin, con su énfasis en las momias egipcias y la Sábana Santa de Turín, elaboró una teoría de la fotografía que incluía ya una crítica de la percepción oculocéntrica.

10 Véase Tynianov, I. et al. (1984).

entre película y espectador. Aquí nos preguntamos si esta dinámica no podría tener su origen en los mecanismos de confusión entre el Yo y el Otro de los que se habla en la literatura neurobiológica reciente en relación con las neuronas-espejo del cerebro humano. En este capítulo también pasamos revista a las teorías que hacen hincapié en el papel central del primer plano y el rostro, que no son más que dos versiones de lo mismo, ya que cualquier cara a cara también es, naturalmente, asomarse al espejo.

Observar el espejo implica una cierta disposición en el espacio que se puede decir que se ha amoldado a la mirada cinematográfica. Esto se trata de manera muy precisa en el capítulo 4, dedicado al «ojo y la mirada», en referencia principalmente a algunas teorías elaboradas en los años setenta. Estas propuestas estuvieron muy condicionadas, por un lado, por la reformulación posestructuralista que Jacques Lacan hizo del psicoanálisis freudiano y, por el otro, se apoyaban en la teoría del panóptico de Michel Foucault como modelo para un tipo de relaciones sociales basadas en la visión y el control. En especial, la teoría feminista ha trabajado con un planteamiento asimétrico y sexuado del ver y el mirar (por cómo estructuran la película y son estructurados por ella al desplazarse entre la cámara y los personajes, así como entre el espectador y el filme). Este enfoque implica que el público y la película se mantienen a distancia, situación que en el campo de la visión se manifiesta como una forma de patología («voyerismo» o «fetichismo») y percepción equivocada («conocimiento engañoso», «negación»).

Esa situación de distancia prácticamente se traduce en su contrario desde la perspectiva de las teorías descritas en el capítulo 5 bajo el título de «piel y tacto», que —al basarse en la proximidad— pueden ser consideradas una reacción contra el «régimen escópico» de los planteamientos anteriores o un rechazo hacia el mismo. Desde siempre se ha intentado conceptualizar el cine como un tipo de encuentro, un espacio de contacto con la Alteridad, o como ocasión para traer más cerca lugares lejanos para hacerlos físicamente presentes. Esto se corresponde con teorías basadas en el supuesto de que la piel es un órgano y el tacto un instrumento de percepción, de lo que desciende la concepción del cine como experiencia táctil o, al contrario, como instrumento que otorga al ojo cualidades «hápticas» más allá de la más común experiencia «óptica». Esta escuela, a la vez interpersonal, transcultural y, en sus supuestos filosóficos, fenomenológica, muestra fascinación por el cuerpo humano, sus superficies y fluidos, su blandura y vulnerabilidad, pero también por su función como caparazón o escudo protector.

Un énfasis de este tipo sobre la consistencia material, la textura y el tacto conduce directamente a las teorías presentadas en el capítulo 6, que, con el título de «acústica y espacio», también da importancia al cuerpo en la percepción y a la orientación tridimensional, socavando la concentración casi exclusiva que las teorías anteriores dedicaban a la percepción visual, bi o tridimensional. De la piel y el tacto trasladamos nuestra atención al oído como interfaz entre película y espectador, un órgano que crea su propio envoltorio sonoro pero que también regula la manera en la que el cuerpo humano se coloca en el espacio. Porque, a diferencia de lo que ocurre en las teorías que conciben al espectador como alguien definido por la verificación ocular y el procesamiento cognitivo de datos, estas nuevas propuestas trasladan la atención a factores como el sentido del equilibrio y de la estabilidad, organizados no a partir del encuadre, sino de la duración, la localización, el intervalo y la interacción. El espectador ya no recibe simplemente información óptica, sino que existe como un ser con cuerpo, enmarañado acústica, somática y afectivamente y desde el punto de vista sensomotor en la textura visual y el panorama sonoro de la película. Desarrollos tecnológicos como los avances en ingeniería acústica a partir de los años setenta (los distintos formatos *dolby*) se relacionan directamente con los avances teóricos en el ámbito del psicoanálisis, la estética y los estudios sonoros.

Por último, la mejor manera de describir el séptimo emparejamiento conceptual es utilizando el lema de Gilles Deleuze «el cerebro es la pantalla». Por un lado, la película se inscribe en los lugares más recónditos del espectador, estimula la sinapsis entre neuronas y condiciona las funciones cerebrales. La imagen en movimiento con sonido influye en las secuencias neuronales y afecta a los nervios, suscita reacciones corporales y reacciones involuntarias, como si fuera la película la que «dirige» el cuerpo y la mente, creando una entidad (la «mente») que produce el filme al mismo tiempo que es producida por él (el «cuerpo»). Ideas de este tipo, de una fusión entre un cine preexistente que se desarrolla en la mente y unos mundos mentales que se transforman o adquieren forma como realidades materiales observables, sustentan muchas películas de los últimos quince años en las que se descubre que el mundo de la diégesis —el universo espacio-temporal de un filme— era un fragmento de la imaginación del protagonista y que, por lo tanto, no obedece a las leyes de la naturaleza o es explícitamente creado para engañar o confundir al espectador. Los narratólogos cognitivistas encuentran aquí una confirmación a sus teorías, y películas como *El sexto sentido, El club de la lucha, ¡Olvídate de mí!* han suscitado debates apasionados acerca de la «narración compleja» y la

«bifurcación de los senderos narrativos». Deleuze, por otro lado, no consideraría pertinentes estos análisis narratológicos, ya que en su opinión no hay una «mente» colocada dentro del cerebro que «controle» lo que entra y sale y, consecuentemente, los problemas que estas películas plantean al espectador pertenecerían a otro orden de situaciones. El capítulo sobre «mente y cerebro» examina distintas versiones del constructivismo y del escepticismo epistémico, dando la palabra a Deleuze, pero también preguntando cómo han respondido los cognitivistas a los desafíos implícitos que suponen las películas de juegos mentales *(mind game films)* y aquellas en las que hay una distorsión del espacio-tiempo, con el objetivo de entender esas tendencias del cine contemporáneo no solo desde el punto de vista sociológico, como estrategias para competir en el mercado con los videojuegos y las simulaciones virtuales, sino también desde el punto de vista epistemológico, como rompecabezas filosóficos.

La idea del cuerpo como envoltorio sensorial, membrana perceptiva e interfaz material-mental en relación con la imagen cinematográfica y con la percepción audiovisual es, pues, más que un recurso heurístico y una metáfora estética: es la «base» ontológica, epistemológica y fenomenológica de las respectivas teorías del cine actuales. El procedimiento de examinar las distintas teorías del cine a la luz de sus presupuestos filosóficos y de juzgarlas a través de los criterios del cuerpo y los sentidos se va reforzando a lo largo del progreso (no teleológico) diseñado por nuestro mapa conceptual metafórico, que nos guía desde el «exterior» de la ventana y la puerta al «interior» de la mente y el cerebro. Podríamos definirlo como un movimiento doble: desde el ojo sin cuerpo pero observador hasta la mirada (y la escucha) privilegiada más involucrada; desde la presencia de la imagen como algo que se ve, se siente y se toca hasta los órganos sensoriales que se convierten en participantes activos de la formación de la realidad fílmica; desde la superficie perceptiva sensorial de la película que necesita el cerebro neurológico hasta el inconsciente, que registra ambivalencias profundas en la lógica de la narración allí donde las teorías de la elección o *agency* racional solo ven una alternancia en la sucesión de acción y reacción. En última instancia, la película y el espectador son como el parásito y su huésped, cada uno de los cuales ocupa al otro o es ocupado por él, hasta el punto de que son una sola realidad que se *des*pliega y *re*pliega y viceversa.

Centrarse en el cuerpo, la percepción y los sentidos no solo permite sortear las teorías realista y formalista o intenta subsanar la fractura entre las teorías del autor y las de la recepción. En nuestro último capítulo se expresa con cautela la esperanza de que también pueda superar la división entre el

cine fotográfico y el posfílmico, sin negar las diferencias, pero reafirmando al mismo tiempo la persistencia de la experiencia del cine y recordándonos la a veces sorprendente e inesperada, aunque bienvenida, complementariedad que se ha creado a lo largo de los primeros cien años de historia del cine entre aproximaciones teóricas aparentemente contrapuestas[11].

En sintonía con la importancia que la imagen en movimiento y el sonido grabado han obtenido en el siglo XXI, hay otra posible consecuencia de poner el foco de atención en el cuerpo y los sentidos: el cine parece estar listo para dejar atrás su función como «medio» (para la representación de la realidad) y transformarse en una «forma de vida» (y, por lo tanto, en una realidad en sí mismo). Nuestra premisa inicial de preguntar a la teoría del cine cómo el cine y las películas se relacionan con el cuerpo y los sentidos puede llevar, entonces, a otra cuestión (a la que no se dará respuesta aquí). Lo que se podría preguntar es si, en el momento en que se ponen el cuerpo y los sentidos en el centro de la teoría del cine, el cine mismo no se está planteando no solo como una nueva manera de conocer el mundo, sino como una forma nueva de «estar en el mundo», pregunta que conllevaría, además de una epistemología nueva, también una nueva ontología. Se podría decir que es un pequeño logro, dado que, al fin y al cabo, la teoría del cine «empezó» en el siglo XVII como una descripción del movimiento en/de las imágenes y que ahora termina, provisionalmente, como una filosofía del cine y, en este sentido, como una teoría general del movimiento, los cuerpos, las emociones, la mente y los sentidos.

Desde este punto de vista, no resulta sorprendente que varios filósofos importantes del siglo XX que apenas habían pensado en la existencia de las películas hayan sido recuperados como «filósofos del cine» para ayudarnos a reflexionar acerca de las implicaciones y los desafíos a los que el cine se enfrenta en la actualidad. El vitalismo de Bergson, el «estar en el mundo» de Heidegger y la dialéctica negativa de Adorno pueden ser considerados ejemplos de cómo conceptos filosóficos que se habían desarrollado sin pensar explícitamente en el cine pueden servir para examinar la forma específica de conocimiento, experiencia y expresión —estética y no estética— que las películas y el cine ponen en juego. Si es la filosofía la que está «rescatando» el cine como objeto teórico o, al contrario, si es el cine el que facilita a la filosofía un objeto de estudio especialmente estimulante, es una cuestión que no hace falta decidir aquí.

11 Entre los autores que han intentado, de un modo similar, tratar estas continuidades cinematográfico-filosóficas más allá de la «brecha digital» están Lev Manovich, Sean Cubitt, David Rodowick y Garrett Stewart. De algunos de sus escritos se hablará en el último capítulo.