

TESIS DOCTORAL

Departamento de Periodismo y de Comunicación Audiovisual
de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona



EL DECLIVE DEL ESPECTADOR

Sobre la imagen contemporánea y sus modelos de uso

Autor de la Tesis: **DOMÈNEC FONT BLANCH**
Director de la Tesis: **RAFAEL ARGULLOL MURGADAS**

Barcelona mayo 1996

II. 3 .- EL CUERPO CLÁSICO

¿Qué fué del cine clásico? Antes de que la pregunta resbale sobre una contundente respuesta conviene apuntalarla con otros interrogantes. ¿ Existió realmente eso que hemos decidido en llamar „cine clásico“ sin todavía ponernos de acuerdo con sus contornos? ¹³⁸ ¿Tuvo alguna vez una presencia social activa o se trata de una simple estampa - una colección, un álbum - de la inmovilidad ? ¿ Pertenece a un imaginario colectivo perfectamente estructurado o es un simple paréntesis del tiempo ya clausurado? Si nos ubicamos en el primer supuesto ¿quedan huellas de su presencia, vestigios a los que aferrarse para contrapesar el silencio actual? Si, por el contrario, nos referimos al cine clásico como de una página del pasado ¿cuando y en qué momento este paisaje se convierte en una página en blanco? ¿cuando y porqué se esfuma en el aire y deja de existir?

-
- ^{138 138} Para identificar el canon del relato clásico hollywoodense, Noel Burch propone la noción de "Modo de Representación Institucional", que le permite rehuir ese cascarón vacío del "lenguaje del cine" como conjunto. NOEL BURCH: "El tragaluz del infinito" Cátedra Ed. Madrid 1987. La fortuna de este empréstito conceptual no elimina, sin embargo, su indefinición y una más que discutible uniformidad de heterogeneidades en aras a una "koiné" rígida e inmutable. Años después de su formulación, el propio Burch pondrá en entredicho la fórmula del MRI frente a quienes la siguen usando a destajo como una revelación negativa. Véase entrevista con Noel Burch en las jornadas de estudio de Urbino de 1993. Revista "Cinema&Cinema" nº 68 Sep/Diciem. 1993.

Una concepción más legitimadora del clasicismo puede seguirse en el libro de DAVID BORDWELL, JANET STAIGER, KRISTIN THOMPSON : "The Classical Hollywood cinema: Film Style and Mode of Production to 1960". Columbia University Press , Nueva York 1985. En este libro, por tantas razones fundamental, se parte de una doble segmentación divisoria : de orden territorial, la primera, en la medida que se asocia el estilo clásico al modelo desarrollado por y desde Hollywood (a sabiendas que se producen otras modulaciones del clasicismo en el interior de las cinematografías europeas; la obra filmica de Dreyer, por poner solamente un ejemplo concluyente, asimila, condensa y amplia todos los horizontes del clasicismo) ; de orden cronológico, la segunda, al encerrar toda la sistemática del clasicismo entre la década de los veinte y la década de los sesenta

II.3.1.-

Para sustanciar preguntas tan expeditivas parece conveniente en primera instancia referirse a las periodizaciones históricas y, en particular, a la inscripción del tiempo como elemento configurante de cualquier práctica artística. Es sabido que la cuestión de las periodizaciones enmarca los problemas de la historia en general ya que su invocación, lejos de verificar un reflejo mecánico de la evolución de los tiempos, obliga a establecer un análisis de las correlaciones, los intercambios o los vaivenes entre diferentes épocas históricas. El tiempo de la historia, considerado no como una mera división uniforme donde se alojan los acontecimientos sino como una categoría en la que se inserta la experiencia humana, es un tiempo plural y polifónico distribuido en una cadena de flujos cuyos ritmos no necesariamente concuerdan con la cronología que suele servir como hilo conductor para el discurso histórico¹³⁹ Solamente una historia narrada a modo de una convencional sucesión de acontecimientos permitiría una dimensión episódica de la temporalidad¹⁴⁰ Vertiente cronológica y empirista que si ya resulta escasamente productiva en el terreno de la economía y las ciencias sociales, pierde toda su pertinencia al propagarse sobre las bellas artes, allí donde el discurso histórico plantea formas de contemporaneidad y donde la dimensión temporal se interrelaciona activamente con un orden tanto discursivo como narrativo.¹⁴¹ Toda práctica artística obliga a situar el

¹³⁹ Para una reflexión sobre la naturaleza de la investigación histórica y el papel del historiador en relación a los hechos del pasado, remito al texto de EDWARD H. CARR : "¿Que es la Historia?" Ed. Seix Barral Barcelona 1981. A efectos de esta tesis resultan productivas las reflexiones sobre la experiencia humana del tiempo que propone el lingüista EMILE BENVENISTE: "Problemas de lingüística general" Vol.II Siglo XXI Ed. <Méjico 1977 Pags.75 y ss

¹⁴⁰ En el sentido de la historia "événementielle" de Braudel. Cf. F. BRAUDEL : "Ecrits sur l'histoire". Ed. Flammarion Paris 1969. Una relación entre el cine y la concepción "braudeliana" de la historia puede seguirse en la revista canadiense "Cinéma" Volumen 5 nº 1/2 otoño 1994, en especial el artículo sobre la temporalidad filmica de Michèle Lagny. Pags. 15/30.

¹⁴¹ Cf. PAUL RICOEUR: "Temps et récit" I, II y III. Ed. Seuil Paris 1981-83 (existe traducción castellana de los dos primeros tomos con el título de "Tiempo y narración". Ed. Cristiandad Madrid 1987). Aunque sumamente constreñidas al discurso literario, las obras de este

carácter extensivo de la temporalidad y los mecanismos de conexión de los diferentes periodos históricos al objeto de delimitar las orientaciones de identidad y de diferencia y poder establecer una estructuración de la realidad y del mundo. El arte tiene un itinerario, una cadena de metamorfosis, su historia es un movimiento en espiral que encadena el fin de una curva con el comienzo de otra. De ahí que, al margen de su vertiente cronológica y del carácter arbitrario y doctrinal de las divisiones, las periodizaciones en el arte tienen una potencia de retorno y en el imaginario cultural pueden incluso llegar a una cohabitación. Aunque separadas en el tiempo histórico, la música clásica puede cohabitar con la ruptura tonal del dodecafonismo y hasta con el vaporoso territorio del pop, de la misma manera que la abstracción cubista quebranta pero no aniquila la pintura figurativa.

Ciertamente el cine vive una temporalidad diferente a la pintura o a la música y, en consecuencia, plantea diferentes puntos de fijación. Pero parece que la historia del cine no tiene otra validación que la que se supone de una convencional escala cronológica. A empezar porque sigue nutriéndose de una suma de acontecimientos (de películas) que parecen autofagocitarse entre sí. A continuación, porque su topología es siempre estacionaria y no parece admitir movimientos cíclicos. Y finalmente porque sus cadencias específicas no se miden en términos cualitativos (en tiempos de contemporaneidad, de convergencia o de divergencia, de superposición, incluso), sino en términos cuantitativos, según el ritmo de un cronómetro. Y en ese proceso de inventario diacrónico, solamente apto para la compartimentación y el desglose, los movimientos históricos (vanguardias, clasicismo, modernidad y cuantos desgloses interiores puedan operar en estos territorios) parecen ser incompatibles entre sí. Una vez organizada a gran escala según el orden del tiempo y de sus duraciones, la historia del cine se articula según perfiles bruscos que convierten los diferentes periodos en combustiones. De modo que la travesía del cine, extremadamente corta en relación a otras prácticas artísticas, inclusive respecto a la

hermeneuta francés plantean una revisión del tiempo histórico articulado en un modo narrativo, ampliando la relación entre la ficción y las aporías del tiempo iniciado por la fenomenología de Husserl.

Una aplicación de los presupuestos de Ricoeur sobre la temporalidad al texto filmico puede hallarse en VICENTE J. BENET: "El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de la Warner Bros. Col. Textos Ed. Filmotca de la Generalitat Valenciana. Valencia 1992. Pags.37/46.

fotografía de la que es deudor ¹⁴² , solo conoce rupturas absolutas.. Como si no se le reconociera el derecho a una metamorfosis y solo se le exigiera el deber de una destrucción.

Nada ilustra mejor esta defracción histórica que la partición topológica entre lo clásico y lo moderno dentro del movimiento cinematográfico.. La mayoría de los estudios cinematográficos en su vertiente historicista confluyen en afirmar que el periodo clásico encuentra su punto crítico en los años 50-60 debido a una confluencia de causas interiores al propio sistema institucional (resquebrajamiento del poder económico, industrial y artístico de la factoría Hollywood, desaparición biológica de sus principales artificios, fuerte implantación comercial de la televisión...) y exteriores a la propia institución (pujanza de las cinematográficas europeas y “descubrimiento” del cine del Tercer Mundo), amén de determinadas condiciones sociopolíticas (eclosión de las minorías étnicas y de sus propios discursos, guerra de Vietnam, situación dispersiva y anti-establishment de amplios sectores de la sociedad americana, crisis moral del “american way of life”...). En anteriores páginas de esta tesis hemos analizado los aspectos particulares y la suma de cuestiones morales que el cine moderno planteaba en la configuración del mundo contemporáneo y sus representaciones estéticas y simbólicas.. Nos interesa resaltar ahora la consideración de crisis epocal que propuso tamaño seísmo. (a un nivel distinto , pero igualmente convulsivo, de lo que supuso la revolución del sonido a finales de los veinte)..

Como el impacto convergente de todas las cuestiones citadas y la fuerza centrífuga y expansiva de las “nuevas olas” europeas introdujeron unos perfiles bruscos que destotalizaban un modo de representación hasta entonces exclusivista.. No era la explosión de un nudo de contradicciones sobre cuyo escamoteo se había afirmado la identidad del clasicismo., lo que el cine moderno proponía. Si se hubiera tratado solamente de un desafío hacia un modo de expresividad clásica, como enarbolaban muchos directores europeos, cinéfilos antes que cineastas, se podía esperar una cohabitación de

¹⁴² En el mismo proceso de tiempo, un siglo, la fotografía, nacida como el cine bajo el ideario realista, se permitió el lujo de expulsar a los impresionistas de su taller, abrir el arte a la abstracción y cambiar el imaginario de la historia del mundo. Y sin embargo, su empresa no parece tener término histórico, frente a los signos de caducidad que amenazan al cine. Véase: JEAN MARIE SCHAEFER: “La imagen precaria” Op. cit.

tendencias durante un cierto tiempo.¹⁴³ .Y sin embargo la colisión entre formas y conceptos de producción estableció durante la década de los sesenta una clara línea divisoria. Una impugnación en toda la regla. del cine clásico como conjunto, de sus férreas condiciones de producción, sus discursos y sus gratificaciones imaginarias. Y cuestionando las estructuras , vividas con el certificado de la autosuficiencia, el cine clásico se hizo combustible antes de entrar en un irremediable proceso de caducidad.. A partir de entonces solo nos quedaría la posibilidad- cómoda o trágica según los gustos- de vivir sus epitafios...¹⁴⁴

Llegados a este punto se impone un breve introito en relación a la historia. Tradicionalmente, el cine ha jugado un papel de „mal objeto“ cultural, de objeto inaceptable o incomprensible para los historiadores del arte en general y para el „homo aestheticus“ en particular. Para estos especímenes de la investigación histórica, el cine -en particular ; el clasicismo como sistema - raramente ha escapado a su papel feriante y/o ensoñador, coletillas de una mediatización cultural que solo admitiría la variante antropológica de los significados y valores sociales según los modelos analíticos de la escuela de Frankfurt.. Más allá de esta vertiente sociologista así como de la condescendencia , teñida siempre de relativismo, hacia su popularidad y, por ello, la sospecha de no pertenecer a un standard cultural "serio", el cine no ha constituido un

¹⁴³ En este punto cabrían algunas precisiones. Señalar por un lado que la influencia del clasicismo sigue dejando rastros en películas que parecían no tener mucho en común con él, pero se trata de propuestas epigonales que en nada modifican nuestro aserto. Por otro lado, no es menos evidente que los tentáculos de Hollywood seguirán gobernando el mercado mundial durante mucho tiempo, pero esa es una cuestión que afecta a la economía del cine y no necesariamente a su periodización histórica y a los componentes del lenguaje que instaura. Sobre estas cuestiones, aunque en una línea más convergente que la nuestra, cf. PIERRE SORLIN: "European cinemas, European societies 1939-1990". Op. cit. Pags.130 y ss..

¹⁴⁴ Singulares paradigmas de esta crisis epocal podrían ser dos films elegidos de entre una lista de títulos: "Fedora" (1977) de Billy Wilder y "Lightning over Water" (Relámpago sobre el agua", 1979) de Wim Wenders/Nicholas Ray. Entre sus múltiples virtudes, ambos films se aposentan sobre el cuerpo clásico y sus oblicuas filiaciones. ¿Hace falta remarcar que , más allá de sus diferencias, los dos juegan con dualidades - Europa/América, padres/hijos, vida/muerte - e inscriben el fantasma y la cirugía del lifting como imagen filmica?

hecho histórico remarcable para la historiografía contemporánea.¹⁴⁵ Una parte de este desdén se ha pretendido justificar en razón a la proximidad del objeto de estudio (el cine tiene tan solo un siglo de existencia) , cercanía que ahuyentaría a los historiadores más preocupados por los sistemas cerrados sin ningún indicio de supervivencia. Pero esa falta de distancia como cobertura no admite rigor histórico alguno (piénsese en la historiografía clásica desde Tucídides como relatora de hechos recientes a los que se les dota de una dimensión superior que trasciende el tiempo de su realización), a la par que convierte al historiador en una suerte de detective empirista que busca validar su investigación con opciones meramente probabilísticas sin asomo de cobertura científica. La realidad es que sobre el cine clásico pesa una sospecha histórico-científica en su consideración de mera industria del entretenimiento interesada en satisfacer los gustos del público, por encima de su condición de cadena de discursos configurando el imaginario de una sociedad.¹⁴⁶ ”. Estatuto sustantivo para nuestra época (¿se puede historiar este siglo, tan tupido en imágenes documentales, sin el arsenal de las ficciones cinematográficas?) que , sin embargo, no ha permitido al cine acceder a la dignidad de objeto de pensamiento entre filósofos que, de una u otra forma, han hurgado con intensidad en la obra de arte y sus valores (de Merleau Ponty a Adorno, de Sartre a Heidegger...) ¹⁴⁷ Y es que la historia, el arte y la filosofía parecen darse la mano en lo que Régis Debray reconoce como un

¹⁴⁵ No existe en la historiografía cinematográfica una historia de las mentalidades a lo Georges Duby o una epistemología de las prácticas discursivas a lo Michel Foucault. Pero, de forma reversible, tampoco los historiadores e investigadores de las ciencias sociales (a empezar por la escuela francesa de los Annales y el propio Duby) se han adentrado en el cine para sus ensamblajes históricos, como si no osaran entrar en un territorio supuestamente copado solo por especialistas. Para estas cuestiones, resulta sumamente útil la consulta de las revistas "Iris" Vol. 2 nº 2 1984 y "Cahiers de la Cinematheque" nº 33-36 1982, dedicados a la difícil implicación entre la teoría y la historia dentro del cine

¹⁴⁶ Véase MICHELE LAGNY: "Histoire et cinéma: des amours difficiles" Revista Cinemaction nº 47 De. Corlet Pag.73-78.

¹⁴⁷ Singular resulta en esta radical separación de cuerpos que la primera relación entre el cine y la filosofía no se produzca hasta !los años ochenta!, y de la mano de un pensador tan transversal como Gilles Deleuze que penetra en una "taxinomia" histórica del cine a través de una extraña (aunque productiva) conciliación de referencias entre la concepción de Bergson sobre el movimiento y el tiempo, la taxinomia de los signos de Peirce y la filosofía de Nietzsche. Véase GILLES DELEUZE: "Estudios sobre cine: La imagen-movimiento/ La imagen-.tiempo" Dos tomos.Op. cit.

verdadero "silencio conceptual" en relación al cine. ¹⁴⁸ .De lo que se colige una incapacidad para ver el cine como un paisaje que desde su vertiente espectacular ha cambiado los modos de percibir el mundo que nos rodea, al tiempo que un singular desprecio hacia el estatuto de documento empírico de los relatos de ficción para construir síntesis explicativas de la historia ¹⁴⁹ .

Tamaño desatino se arroja, además, en un desprestigio estético generalizado del cine clásico (doble negación de su condición artística en el interior de una cadena de relaciones intertextuales muy diversas así como del aura posible de sus objetos particulares.). La filiación genérica del cine al sistema de las artes (el "séptimo") no es más que un bautismo embrionario que no parece legitimarle lo suficiente en el ordenamiento cultural. Christian Metz, a quien no se le puede reprochar precisamente una cinefilia exclusivista, se refería a esta categoría normativa de las "bellas artes" que parece revocar el cine en cuanto a su legitimidad estética a costa de prescindir de su verdadera importancia antropológica.. *"Por su afinidad con las artes - señalaba Metz en 1973 - el cine puede compararse, más que a los sistemas de comunicación especializados, a esos amplios "lenguajes" complejos y, por así decirlo, profundamente socio-culturales - imposibles, por consiguiente, de reducir a un código único - que son las demás artes más antiguas, los mitos, los rituales sociales, las creencias, las representaciones colectivas, los cuentos, los comportamientos simbólicos y las ideologías.* ¹⁵⁰ . Silencio o difuminado estético que no deja de ser chocante al provenir de historiadores y estetas que tras el bautismo hegeliano de las „Lecciones de Estética“ han abrazado el fin del concepto del

¹⁴⁸ REGIS DEBRAY: "Vie et mort de l' image. Une histoire du regard en Occident" Ed. Gallimard, Paris 1993 Pag.102 (existe traducción castellana en Ed. Paidós 1993

¹⁴⁹ El propio Paul Ricoeur, firmemente dedicado al entrecruzamiento de la historia y la ficción, concentra sus análisis en los textos literarios, en lo que él llama "laboratorios de experiencias ficticias del tiempo" (las obras de Thomas Mann, Virginia Woolf, Joyce y, sobre todo, Marcel Proust), sin referirse en ningún momento al cine, cuando es precisamente a partir de la vocación narrativa del cine cuando se puede hablar de una nueva "refiguración del tiempo" como pretende el autor. Véase PAUL RICOEUR: "Temps et récit" III Op. cit.

¹⁵⁰ CHRISTIAN METZ: "Lenguaje y cine" Op. cit. Pags.61-62.

arte en beneficio de una hermenéutica interpretativa de la obra singular, de su unicidad como texto y objeto estético. Y arbitrariedad más que manifiesta si advertimos que en el seno de la institución cinematográfica han germinado una nómina inconmensurable de obras artísticas que ninguna certeza científica puede descabalar del „Museo imaginario“ de la estética. Un análisis del arte de las representaciones en las formaciones culturales nos llevaría a preguntarnos desde que presupuestos estéticos es más „artística“ una obra de Durero que una película de Fritz Lang, „La consagración de la primavera“ de Stravinsky que „Ciudadano Kane“ de Orson Welles; o que abismo estético separa a los dos Renoir (el pintor y el cineasta; padre e hijo), o una ventana de Matisse de un encuadre de Rossellini;¹⁵¹

Pero si la ignorancia causa estragos, no se queda corta la ortodoxia de la propia historia del cine y de sus mecanismos generativos siempre parciales¹⁵². Tradicionalmente hemos recibido - y aceptado- una historia del cine lineal y cronológica organizada según un doble principio que suele interrelacionarse de forma equilibrista: por un lado, la vulgata de una suma, de una sucesión cronológica de autores, títulos y filmes, sin otros parámetros explicativos que los que proceden del dato empírico autosuficiente así como de la universalidad de un discurso aceptado; por otro, una historia de los acontecimientos organizada sobre el perfeccionamiento de las técnicas y de las formas¹⁵³ Historias

¹⁵¹ Para un „*compte rendu*“ del arte de las representaciones en las formaciones culturales, así como de la confluencia de distintas formas estéticas en el tiempo, remito a HUBERT DAMISCH: „L'origine de la perspective“ Ed. Flammarion Paris 1987. Y JACQUES AUMONT: „L'Oeil interminable“ Librairie Séghier, Paris 1989

¹⁵² „Los mecanismos generativos de la historia operan a diversos niveles y con una fuerza desigual, por lo que el trabajo del historiador consistiría en comprender estos mecanismos en su complejidad y no en aislar una única causa de un acontecimiento determinado“. ROBERT C ALLEN 7 DOUGLAS GOMERY: „Teoría y práctica de la historia del cine“. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona 1995

¹⁵³ La idea de que el cine se sitúa más allá o al margen de su desarrollo tecnológico (en propiedad, en los sueños de la imaginación fuera del tiempo y del espacio al tratarse de un fenómeno idealista) se encuentra en ANDRE BAZIN: „Qué es el cine?“ Ed. Rialp Barcelona 1966. Tanto esta posición metafísica como la concepción groseramente evolucionista de la historiografía tradicional son abiertamente cuestionadas por JEAN LOUIS COMOLLI en los seis artículos sobre „Technique et idéologie“ publicados en la revista „Cahiers du cinema“ n 229/241 (1971-72). Pese a su enfoque mecanicista y rigurosamente ideológico (como corresponde al ideario de la revista durante esta época), la propuesta de Comolli, de gran repercusión internacional en su momento, sigue pareciéndonos productiva en la actualidad para adecuar los cambios tecnológicos con los mecanismos de la visión y las funciones sociales del cine

generales o parciales (periodizadas según diversas escalas temporales y estéticas), sin duda utilitarias, sobre todo a nivel pedagógico, pero que presentan notables objeciones en cuanto a su pertinencia científica. Reducir la historia del cine a un "estudio" de las películas no solo se revela imposible (para no movernos del cine clásico de Hollywood, la historiografía tradicional acorta en una aleatoria relación de películas, una producción de más de quince mil títulos en el periodo comprendido entre 1920 y 1960 ¹⁵⁴) sino que oblitera cualquier asomo de categorización sistemática para determinar como la historia opera y cambia con el paso del tiempo. La ingente labor de historiadores como Lewis Jacobs, Georges Sadoul, Jean Mitry o Sigfried Krecauer, por poner ejemplos canónicos (sobre cuyo sistema de creencias ha revoloteado la historiografía tradicional, incluido la española, una escritura epigonal trabajando siempre materiales de segunda mano) no excluye una crítica a sus enfoques clasificadores. Una concepción esencialmente litúrgica del pasado historicado sobre la base de una nunca demostrada objetividad y cuyas anacronías lo hacen perfectamente olvidable o al menos pragmáticamente innecesario. O, en otros casos, una compilación subjetiva de la que no es posible trascender el dato empírico y que al estar basada en una determinada sintomatología se hace con el tiempo perfectamente combustible ¹⁵⁵

¹⁵⁴ BORDWELL/STAIGER/THOMPSON: "The Classical Hollywood Cinema" OP. cit. Pag.70

¹⁵⁵ Los ejemplos de esta combustión son abundantes. Por su particular incidencia, me ceñiré solamente a dos. Por un lado, la particular y ya envejecida ordenación jerárquica de los directores americanos que propuso el , por otro lado, notable crítico ANDREW SARRIS: "The American Cinema" E.P.Dutton Co. Inc. 1968 (existe traducción castellana en Editorial Diana Méjico D.F. 1970). Mientras que el insigne panteón de Sarris es ocupado en primera línea solamente por catorce autores (sobre los que podríamos estar de acuerdo en relación a sus fundamentales aportaciones dentro del clasicismo), hay un heteróclito listado de directores que apenas merecen consideración en la historia de Hollywood (entre ellos, autores tan indiscutibles como Billy Wilder, Mankiewicz o Kazan) y, otros, por el contrario, están colocados en la frontera del paraíso (con nombres tan fuera de órbita como Cecil B. de Mille, Blake Edwards o Robert Aldrich).

El otro caso paradigmático de sintomatología historicista prematuramente envejecida lo constituirían los famosos "hit parades" de la comunidad crítica e historiográfica internacional (tan prolijos en cada vals de aniversario del cine). En ellos, films y autores que suponen un punto de inflexión en la historia del cine pueden cambiar de escala o convertirse en residuales con el paso de una década

Por fortuna, los estudios de cine han sufrido en las últimas décadas un cambio de registro tanto en el orden teórico como histórico. Una revisión de los esquemas evolutivos con los que se ha alimentado la historiografía oficial a partir de un elaborado sistema teórico, así como una imbricación cada vez mayor de la historia con el funcionamiento de las estructuras narrativas, las formas y los sistemas, en la corriente de Gerard Genette para su estudio del objeto histórico de la literatura ¹⁵⁶ . En las próximas páginas abundaremos sobre esta nueva historiografía de origen fundamentalmente anglosajón, en la que la restitución del cine clásico - de su cuerpo , de su voz - tiene un lugar determinante.

II.3.2

„Es la forma filmica tal como se la conoce, tal como se la ama, la que se mira en la cinemateca, una forma residual“? se preguntaba Felix Guattari en 1989. ¹⁵⁷ Parece clara una respuesta afirmativa. En la medida que el cine clásico ha dejado de ser funcional, de tener valor (de cambio y de uso), ha dejado de tener una presencia exterior activa. Su ausencia de los circuitos comerciales de explotación corresponde, como no, a los designios, siempre caprichosos y "monetaristas" de la distribución internacional, pero sobre todo entronca con la constitución del cine como espectáculo mestizo dentro de una hibridación general de las representaciones colectivas. Se dirá que de tarde en tarde el cine clásico todavía encuentra una rendija por donde aflorar. Pero en medio del marasmo actual dominado por el deterioro de todas las formas productivas y de sentido, esa presencia coyuntural tiene algo de convocatoria funeraria. A través de espacios muy circunscritos - filmotecas, televisión, universidades - se posibilita un acceso restringido a

¹⁵⁶ GERARD GENETTE: "Figuras III" Ed. Lumen Barcelona 1989

¹⁵⁷ FELIX GUATTARI: Revista "Cinemaction" nº 50. Ed. Corlet Paris 1989. Pag.36

ciertas parcelas del clasicismo y se le pretende proteger como un bello idolo inmortal. Una protección que, por encima de sus loables intenciones, guarda algo de ese cultivo caprichoso hacia el acicalamiento de los cadáveres.

Por ejemplo, las filmotecas. Nadie discute su positivo papel tanto por lo que se refiere a la recuperación de un material de imposible circulación comercial (por más que su función emisora deba considerarse como secundaria), cuanto en su condición de depositarias de una determinada forma de historicidad cinematográfica. Igualmente productiva resulta la tarea del archivista dedicada a la conservación de un legado, las películas, que vive con la espada damocliana de permanentes amenazas (de naturaleza química y económico-jurídico).¹⁵⁸ Y no obstante, estas labores, tan loables como necesarias para la supervivencia del legado cinematográfico, difícilmente consiguen deslindar la Filmoteca de su doble conducción de museo y tanatorio, con toda la carga funeraria que comporta en relación a la memoria del cine . . Las películas, y con ellas nosotros, envejecen mal (pese a la sofisticación de las rehabilitaciones electrónicas) y necesitan el cuidado de embalsamadores y el cultivo de anticuarios. Pero esa tarea de preservación, a medio camino entre la atención ecológica y la medida catastral, no infiere en la condición del cine como pasado petrificado. Es sabido que André Malraux pensaba su Musée Imaginaire (1951) como un lugar patrimonial para que el hombre arrancara alguna cosa de la muerte y tomara posesión de su destino.¹⁵⁹ Pues bien, como templo de salvaguarda, las filmotecas son un bálsamo para evitar que toda imagen del pasado sea imagen pasada, para buscar en el cine una sustancia transhistórica. Pero esta vertiente sacralizadora no hace otra cosa que otorgar al film su condición de objeto sagrado (un

¹⁵⁸ A la pérdida de una parte de la herencia cinematográfica con la combustión de la película de nitrato (al menos hasta 1951 que se desarrolló el acetato no inflamable) hay que añadir los gravísimos problemas para la preservación de las películas en blanco y negro, muchas de las cuales languidecen en proceso de deterioro, la progresiva descoloración de muchas películas en color y la pérdida o descatalogación de copias. Sin olvidar los problemas jurídicos en cuanto a derechos de propiedad y almacenaje de copias..

¹⁵⁹ ¿Es casual que toda la conceptualización del "Museo Imaginario" malrauxiano esté profundamente atravesado por un aval religioso sobre la comunión, revelación y liturgia de la obra de arte?

poco como las miniaturas bizantinas, aunque sin su valor de cotización en el mercado estético) y balancear la historia del cine hacia el territorio del Mito en su registro más religioso. Y la visita a este santuario ¹⁶⁰ se convierte, con anterioridad a una opción de conciencia, en un ritual para cinéfilos devotos, pálido reflejo de nuestra condición malsana de espectadores-rastreadores de tumbas y sarcófagos.

Y qué decir de la televisión? En propiedad, es el único medio de alcance masivo donde el cine clásico encontraría aposento. Pero todo parece confabularse para hacer de este rito de paso un simulacro. En medio del circo imperial, la televisión permite olisquear las películas catalogadas como „clásicas“ en horarios y condiciones de programación que llaman a la huida, como si estuviéramos ante un problema de salubridad pública. En este ofrecimiento desgano y en píldoras, el aparato tiene siempre la última palabra, lo que le permite, dentro de una psicótica jerarquía de valores, desplazar el cine clásico - el viejo blanco y negro- hacia zonas y horarios no lesivos para el rompecabezas visual (el moderno spotismo ilustrado). Por consiguiente, concediendo a esta experiencia única la vibración de las apariciones fantasmales. Con el film reducido a una función autárquica sin parentesco o anclaje dentro de la historia (una de las funciones de la televisión es su exquisita labor succional y anulatoria que hace que todo lo que muestra debe cerrarse sobre si mismo, no dejar trazos), como si se tratara de una sesión inaugural y única. Y que, en último extremo, solo puede proyectarse hacia el pasado desde la conmoción fría del hecho fúnebre o la experiencia vicaria del coleccionista que, a través del cassette video, no ve el film en televisión pero dispone del privilegio de su posesión y almacenamiento. Todo ello sin contar con las, a menudo, brutales alteraciones de proyección - el no respeto de los formatos, la pérdida de luminosidad y contraste, la agudeza de los sonidos, las coloraciones, los doblajes, los cortes publicitarios... - que convierten el film en una

¹⁶⁰ Del que cabría sugerir lo mismo que Barthes decía de la Biblioteca: que es un espacio que se visita pero no se habita y que, en el fondo, hace fracasar el deseo de leer. ROLAND BARTHES: "El susurro del lenguaje" Op. cit. Pag.44.

reproducción, como sugería Jean Luc Godard en un programa de televisión de amplia audiencia ¹⁶¹ .

La Universidad sería el tercer recipiente para la preservación y estudio del cine clásico. De hecho, se ha convertido en los últimos años en el contenedor de buena parte del legado clásico (compilado, de forma harto anárquica, a través de monografías, cartuchos video y laser-disc) y en el punto de encuentro de los estudios sobre cine (tesis e investigaciones) como una extensión lógica del trabajo llevado a cabo por la crítica retórica desde el campo editorial, hoy en franco repliegue. . Como es sabido fué a partir de la década de los sesenta cuando el cine entro de lleno en el ámbito académico tanto a escala europea como norteamericana y con ello consiguió adquirir un cierto rango de respetabilidad., por más que su estatuto artistico y cultural siga viviendo en precario todavía hoy ¹⁶² . De todos modos, es bueno señalar que el cine no entra en las aulas universitarias por la puerta grande, sino que debe colarse de rondó por la ventana. En un principio lo hace integrado en el todavía etéreo continente de las ciencias de la información y la comunicación, allí donde se pretende casar en sospechosa armonía el periodismo, la imagen y la publicidad ¹⁶³ . A continuación, el cine aparece disuelto en el orden del audiovisual (con su correspondiente normativa retórica), convertido en rehén de la televisión, el video y las nuevas tecnologías y disuelto en un anónimo y desencarnado rompecabezas visual. Finalmente, se le permite rendir cuentas de su existencia a condición de ampararse en la sociología y la arqueología historicista, como si de un almacén de

¹⁶¹ "Cuando los espectadores miran una película en televisión no ven un film sino la reproducción de un film". Declaración de Jean Luc Godard a BERNARD Pivot en el programa "Apostrophes" (1986)

¹⁶² Que la historia del "cine clásico" americano se haya convertido en un campo de erudición lo prueba el hecho de que los estudios cinematográficos han sido la disciplina de más rápido crecimiento entre 1965 y 1980 en las Universidades norteamericanas. ROBERT C.ALLEN / DOUGLAS GOMERY : "Teoría y práctica de la historia del cine" Op. cit. Pag.46

¹⁶³ Posiblemente como herencia anglosajona, los estudios sobre cine han sido durante mucho tiempo privilegio de los departamentos de los medios de comunicación de masas y su territorio ha estado constreñido a una evaluación de sus efectos sociales. Función de la que solo parece liberada cuando ha sido trasvasada a la televisión convertida en hábito cotidiano y megadiscursio socio-familiar.

magnificencias derruidas se tratara. Aún así, es un hecho que el cine ocupa cierta legitimidad cultural en la institución universitaria, debido en buena parte a la aparición en el tablero de los estudios sobre cine de dos territorios singulares interesados en configurar un gesto propio: el análisis filmico y la nueva historiografía. Dos ejercicios pedagógicos diferentes pero armados de un denominador común: la revisión o reescritura del cine clásico, de esa poderosa máquina narrativa, hoy desgraciadamente periclitada, donde era posible encontrar fisuras textuales y contradicciones, films desproporcionados cuya escritura era huella de múltiples universos, géneros atravesados por conexiones prohibidas y dotados de una singular resonancia simbólica. La implicación de ambos estudios - el análisis filmico y la historicidad crítica- con la enseñanza se impone en función de dos coordenadas. La primera es de naturaleza social y podría formularse por medio de una supuesta paradoja: cuanto más rápidamente el cine se convierte en un espectáculo mestizo disuelto en la pirotecnia audiovisual, tanto más accede al rango de lujo indispensable para la población estudiantil. A la pérdida de capacidad del cine para producir un imaginario se yuxtapone una fuerte implicación imaginaria de los estudiantes con el objeto-cine, bajo formas diversas pero todas ellas de marcado reclamo social: de la pasión cinéfila al deseo de ficción por encima de la información, sin olvidar las demandas profesionales y la escala de los prestigios. La segunda coordenada por la que el cine accede a rango universitario es de naturaleza técnica. Gracias al soporte magnético, el film se convierte en un objeto disponible y manipulable y la historia del cine puede ser rebobinada sin necesidad de asistir al flujo continuado de una proyección filmica . La copia video y el proyector no solo posibilitan una visión múltiple, sino que pueden reconvertir el film en un flujo de imágenes, en un relato siempre abierto y a la deriva, condiciones supuestamente necesarias para el despliegamiento de modelos heurísticos de análisis en lo que David Bordwell ha llamado la "*Industria de la Interpretación S.A* ", convertida hoy en un protocolo casi obligado de la actividad académica ¹⁶⁴ En último extremo este reconocimiento institucional del cine y su hueco en los programas pedagógicos se produce en un momento

¹⁶⁴ DAVID BORDWELL: "El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica." Paidós. Comunicación. Barcelona 1995

histórico y social - en que el cine como institución ha empezado a resquebrajarse y se amplifica en las últimas décadas al albur de una relativización de su valor cultural ante la universalización televisiva y la nueva situación del consumo audiovisual. Se trata, pues, de la integración universitaria del cine paralela a su estado moribundo, como si la escuela se convirtiera en bálsamo frente a la inanición, en el lugar patrimonial para celebrar el "humus" nostálgico de una pérdida. En todo ello no queda lejos la evidencia, como bien subraya Michel Marie ¹⁶⁵ de la especial predilección que las instituciones académicas sienten por los cadáveres.

Es claro que, por loables y voluntariosos que sean sus principios rectores, estos espacios no son más que lugares de una supervivencia ficticia que, en modo alguno pueden conducirnos a vivir la experiencia de una época. Aunque sea por distintas razones, ni la filmoteca, ni la televisión ni la Universidad permiten un acceso al cine clásico y a sus dimensiones antropológicas ni pueden establecer la debida continuidad hermenéutica del espectador con la historia.

He aquí, pues, las respuestas al torrente de cuestiones obsesivas que encabezaban este bloque. Fuera de sus lugares coyunturales de vegetación, el llamado „cine clásico“ ha dejado de existir, lisa y llanamente. Y lo que resulta más grave: en el imaginario social aparece tan antiguo como las momias de Egipto (o como la novela decimonónica, si se prefiere una expresión del siglo pasado con la que ha mantenido tanto parentesco). En esa radical segregación entre el pasado y el presente que parece constituir la suprema identificación de nuestra época, el cine clásico, como tantas otras cosas que han formalizado nuestra memoria genérica, no se considera una fórmula congelada en el tiempo pero siempre dispuesta a reflotar, sino una imagen borrada que ha desaparecido, pura y simplemente, de la historia. Este cine en blanco y negro parece haberse evaporado definitivamente como si antes no hubiera estado aquí entre nosotros

¹⁶⁵ MICHAEL MARIE : "La théorie et la critique face aux médias et à l'école" Revista "Cinemaction" n° 47. Op. cit. Pags.176-180

¹⁶⁶ . Todavía cabría preguntarse, parafraseando a Bergson de "Materia y Memoria", si ese pasado - el cine clásico, su memoria - ha dejado de existir o simplemente ha dejado de ser útil. Y ahí apenas queda espacio para la duda. Como guindilla implacable de esta desaparición, hay que anotar la idea de que para la mayoría de los espectadores actuales, nacidos bajo la égida de la mirada televisiva y encaminados hacia un cine tecnologizado que parece basamentarse en la apología de la ignorancia, la posibilidad de una vida perpetuada del cine clásico tenía tan pocos alicientes como su muerte anunciada. Ni han sobrado momentos de aflicción para esta pérdida (salvo en aquellos cinéfilos confortablemente atascados en su recuerdo), ni se han vendido muchas velas para su entierro, (si exceptuamos el trabajo de duelo de unos pocos investigadores o teóricos que depositan un llanto sobre el cadáver en buena parte para dejar fe de que le sobreviven).¹⁶⁷ Tal parece ser la situación de orfandad - estética, simbólica - de nuestra época dominada por un inconmensurable poder de lo visual y una turbulenta contaminación de imágenes.

¹⁶⁶ Distintas encuestas han señalado que más del 80% de telespectadores cambia de cadena ante un film en blanco y negro. El manierismo estético y la saturación de los tonos pastel de las ficciones contemporáneas casan mal con el claroscuro del clasicismo. Detalle que ha llevado a muchos nahabs de la industria multimedia (tipo Ted Turner) a recuperar piezas incunables del clasicismo y colorearlas electrónicamente. Sin duda Goethe se revolvería en su tumba de ver el "lumen opactum" en su dominante sepiá de la coloración video

¹⁶⁷ Este conjunto de afirmaciones pueden parecer maximalistas y lapidarias para quienes creen que el pasado insiste en el presente bajo múltiples ropajes. Pero incluso el mejor cine actual, el que se reconoce deudor de una experiencia estética y moral propia del clasicismo, traduce una doble inquietud: la estupefacción de su precaria existencia siempre a contrapelo de los gustos dominantes y la adecuación de su fortuna al recuerdo de un desfallecimiento.

II.3.3

Una vez más, la escritura viene a compensar el carácter inefable de este eclipse. Y no me refiero en esta ocasión a la literatura atmosférica y funeraria que, junto a las películas coleccionadas en soporte video, constituye el último carburante de la cinefilia para rescatar la memoria del cine y su capacidad de fascinación, sino a una profunda revisión textual.¹⁶⁸ .. Es cierto que la imagen del cine que nos propone la reflexión teórica no siempre concuerda con la que circula por el espacio social, pero no lo es menos que solamente haciendo de este arte de la memoria un objeto digno de ser teorizado se sostiene de facto su existencia movediza. Tampoco cabe olvidar que esta exploración teórica (cuyos contornos, tan productivos como debatibles, pretendo rastrear a continuación) llega en su mayor parte cuando el objeto del que se pretende dar cuenta pertenece a un depósito de anticuario sin apenas devotos (lo que, en cierto modo, arrastra el texto hacia una sesión de espiritismo) y la „dream factory“ que incubó el cine clásico, los estudios de Hollywood, se ha convertido irremediabilmente en una necrópolis rodeada de hamburguerías y alta tecnología. Pero al menos llega a tiempo para restituir una memoria, sepultando la anacronía historiográfica que bloquea toda integración del arte del pasado salvo en su vertiente epigonal y fetichista. Y para poner una serie de interrogantes fructíferos no solo en relación a los textos clásicos sino también, y sobre todo, en relación a su usufructo y consumo por parte de las distintas comunidades de espectadores.

¹⁶⁸ Aunque este proceso revisionista del clasicismo hollywoodiano tiene, por su proximidad geográfica y social, un fuerte marchamo anglosajón (el amplio estudio de Bordwell/Staiger/Thompson, ya citado, sería uno de sus ejemplos más reconocidos), no por ello cabe ignorar otras aportaciones europeas. Para no perdernos en un listado, selecciono como muy útiles los dos tomos coordinados por el francés RAYMOND BELLOUR: "Le Cinema Americain. Analyses de films" Flammarion Ed. Paris 1980-81, así como las pertinentes relecturas de MARC VERNET, en especial su libro "Figures de l'absense" Editions Cahiers du Cinema Paris 1988. Por lo que se refiere a nuestro país, es de reconocimiento obligado el persistente trabajo de analistas acolchados en distintas Universidades. Entre los últimos textos revisionistas, destacaría los dos libros de JESUS g REQUENA: "La metáfora del Espejo" Ed. Hiperion Madrid 1986 y "El análisis cinematográfico" (Ed.) Op.cit.; el texto de VICENTE J. BENET: "El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de la Warner Bros" . Op. cit. y el reciente ensayo de NURIA BOU: "La mirada en el temps. Mite y passió en el cinema de Hollywood" Edicions 62 Barcelona 1996. Así como el conjunto de textos que nutren el número 14 de la revista "Archivos de la Filmoteca" (junio 1993) coordinado por Vicente Sánchez Biosca y V.J. Benet..

El punto de partida para la recuperación textual del clasicismo al margen del puntillismo impresionista de la historiografía oficial y del coleccionismo fetichista hay que situarlo en Francia, en un momento en que el cine clásico presentaba signos de una muerte anunciada por inanición. . Me refiero, claro está, a la llamada „politique des auteurs“ impulsada por el teórico André Bazin ¹⁶⁹ y el equipo fundador de la revista „Cahiers du Cinema“ a caballo entre dos décadas (1955-1965). El actual olvido de este análisis promovido tanto por el desazonador "aire de los tiempos" , cuanto , desde otra óptica, por los excesos teóricos de la actividad interpretativa, no debe separarnos del eco de su fortuna entre la teoría y la historiografía cinematográficas a uno y a otro lado del Atlántico. Parece, pues, de justicia una analepsis evocativa de un tipo de construcción crítica - la idiosincrasia del director y la formulación de un estilo personal como expresión evaluadora de los films - que, en buena parte, significó el punto de partida para la recuperación textual del clasicismo ¹⁷⁰

No es el momento aquí de historiar la exégesis de autor y la apología del clasicismo impulsada por los redactores y futuros cineastas de la "Nouvelle Vague": Eric Rohmmer (quien, bajo el seudónimo de Maurice Scherer, nominaria el modelo a partir de un texto

¹⁶⁹ Dentro de la actividad interpretativa, resulta obligado un seguimiento de la obra de André Bazin, al objeto de descubrir, entre otras cosas, sus prognosis críticas por encima de sus más discutibles orientaciones teóricas. Remito a los cuatro tomos reunidos bajo el genérico: "Qu'est-ce que le cinéma" (I:Ontologie et Langage", II:Le cinéma et les autres arts", III: Cinéma et sociologie", IV:Une esthétique de la réalité: le néo-realisme".) Editions du CERF. paris 1958-62.(existe una traducción parcial en castellano bajo el título ¿Que es el cine?". Ed. Rialp 1990.). Asimismo, un riguroso estudio sobre la obra de André Bazin puede encontrarse en DUDLEY ANDREWS: "André Bazin". Publ. Oxford University. New York 1978

¹⁷⁰ Para una evaluación de los contornos de la "politique des auteurs", remito, amén de las compilaciones de Bazin y de la colección de "Cahiers", a las obras del americano DUDLEY ANDREWS: "Las principales teorías cinematográficas" Ed. Gustavo Gili Barcelona 1978 y del italiano G.DE VINCENTI: "Il Cinema e il film. Cahiers du Cinema 1951-1969" Marsilio Editori Venezia 1980. Asimismo, la edición contemporánea de "La politique des auteurs" Ed. Etoile/Cahiers du Cinema Paris 1984, prólogo de Serge Daney y sendas entrevistas con Hawks, Hitchcock, Lang y Welles, amén de los grandes maestros europeos Dreyer, Buñuel, Rossellini, Renoir, Bresson y Antonioni

sobre Howard Hawks ¹⁷¹ , Jacques Rivette, Jean Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol o Jacques Doniol Volcroze entre otros . Ni seguir los meandros de las singulares paradojas de este movimiento : de una revista , „Cahiers du Cinema“, que propaga una defensa enconada del modelo Hollywood para progresivamente cuestionar todo el proceso y abogar por un desmantelamiento de la maquinaria hollywoodense desde rigurosos y escolásticos presupuestos ideológicos marxistas ¹⁷² ; o de unos criticos que reivindicaban el concepto de puesta en escena del cine americano para posteriormente cuestionarlo o traducirlo en sustrato intertextual como cineastas ¹⁷³

Pretendo, tan solo, señalar algunas líneas de fuga de este movimiento en cierta manera muy compacto para un replanteamiento de la escritura clásica. Con la distancia del tiempo (puesto que, a fin de cuentas, es aquella época la que marca nuestra implicación con el cine como institución y como lenguaje,) parece evidente que las propuestas reivindicativas de los jóvenes criticos hacia el cine clásico nacen desde su doble condición de criticos cinéfilos (la fuerza de los cine-clubs franceses de postguerra y la persistencia de la Cinemateca dirigida por Henri Langlois son culpables de ello) y cineastas justicieros en contra de una doctrina historiográfica (las obras de Sadoul y Mitry, en cabeza) repleta de lugares comunes y valores establecidos . Ambas condiciones - la cinéfila y la justiciera - impondrán, en consecuencia, una manera muy particular de reapropiación del objeto-cine, basamentada sobre la condición del autor como demiurgo, instancia que permite todo tipo de exégesis: desde una recuperación de cineastas de "segunda fila" que los estudios

¹⁷¹ MAURICE SCHERER: "Les maîtres de l'aventure". Revista "Cahiers du Cinema" nº 29 diciembre 1953

¹⁷² Ciertamente la labor ontológica de Bazin suprimía de un plumazo las tensiones ideológicas de la institución cinematográfica y de las propias inherentes a cada film. Sobre esta base polémica, amén del clima teórico estructuralista y el escolasticismo militante althusseriano de la época, se asienta la nueva etapa de "Cahiers du Cinema" comandada a partir de 1968 por Jean Narboni y Jean Louis Comolli y regida por el manifiesto significativamente titulado: "Cinema/Ideologie/Critique. Por lo que a revisión del cine clásico se refiere, una de sus primeras expresiones será el texto colectivo sobre el film de John Ford "Young Mr. Lincoln" aparecido en el nº 223 de la revista (Agosto 1970

¹⁷³ La citación y el engarce genérico, ambos en forma de pastiche, son recurrencias sistemáticas del cine de la "nouvelle vague" hacia el clásico americano. Las películas de Godard, Chabrol y Truffaut de la primera hornada están plagadas de este tipo de gestos, cada una de ellas con su particular tono y estilo

parecen haber fagocitado (precisamente los textos más desaforados y obsoletos de la crítica cahierista) hasta la intersección crítica en torno a la obra de Hitchcock, el "maëlstrom" de toda la gravitación clásica y, no casualmente, de la fiebre analítica de las décadas siguientes ¹⁷⁴. Pero además, esta pasión "justiciera" se posiciona sobre una paradoja: la de referirse a una industria fuerte y homogénea - el clasicismo hollywoodiano, como contenedor de singularidades - en un momento en que empieza a plebicitarse dramáticamente desde sus propios intestinos. Esta dialéctica feroz es la que gobierna los meandros de la revista "Cahiers du Cinema" en sus números especiales dedicados al cine americano ¹⁷⁵. Y sobre el trayecto de esta exhumación retardada se descubre progresivamente el paso de una "*politique des auteurs*" a "*una politique des ôteurs*", en afortunada expresión de Serge Daney, uno de sus defensores tardíos más preclaros ¹⁷⁶. Todo ello sin contar con la progresiva diversidad de orientación de la mirada de los críticos metamorfoseados en cineastas (significativos son, por ejemplo, los virajes de Rohmer desde su inicial euforia clasicista hacia cineastas espiritualistas europeos como Rossellini, Bresson, Renoir o Bergman, así como los progresivos desmarques de Rivette de la obra de Hitchcock en beneficio de la arquitectura fílmica de Lang o la mirada moderna de Rossellini), que el tiempo descubrirá como los verdaderos constructores críticos y fílmicos de la modernidad.

¹⁷⁴ Junto a los ensayos canónicos de Chabrol, Rohmer y Truffaut, la obra de Hitchcock es también la excusa de la que se sirve André Bazin para desmarcarse de los "jóvenes turcos" que previamente ha apadrinado. Su texto "Comment peut-on être Hitchcocko-Hawskien" publicado en la revista "Cahiers du Cinema" n° 44 (febrero 1955) o sus anotaciones "alérgicas" reunidas en el volumen "El cine de la crueldad" Ediciones Mensajero 1977, son paradigmáticos al respecto

¹⁷⁵ Entre el primer número especial de la revista dedicado al cine americano (1956), significativamente dedicado a Orson Welles, junto con Chaplin el único espíritu profundamente europeo de los cineastas americanos y la mesa redonda del número 172 (noviembre de 1965) en el que se denuncia la abusiva sacralización del cine americano en su conjunto, hay sustanciales variaciones. La década que separa ambos números es germinativa para la "Nouvelle vague" y el cine moderno, pero no menos sepulcra para el clasicismo

¹⁷⁶ "Ôteurs d'illusions quant au cinéma et à ses pouvoirs". SERGE DANÉY: "La Rampe". Cahiers du Cinema/Gallimard. Paris 1984

En cualquier caso, parece de justicia señalar la indudable influencia crítica de este modelo heurístico a uno y a otro lado del Atlántico ¹⁷⁷ para la apropiación de una historia, de unos narraciones, y de unos gestos que forman el gran imaginario del cine en Occidente. Y su papel de espoleta cultural para una o dos generaciones de espectadores que usaron el cine clásico (y el cine moderno, en buena parte instaurado por ellos) como esquema de personificación y fuente de conocimiento ¹⁷⁸ Pese a la retórica naif, el culto romántico hacia su objeto y el idealismo estético de sus conclusiones, la llamada „política de autor“ impulsada por los franceses tuvo al menos la virtud de acercarnos a un contexto social e institucional y a la fortuna universal de sus construcciones (el modelo Hollywood). Y de rebote, extendió una mirada escrutadora hacia otra escena, la de aquellos cineastas europeos (Renoir, Dreyer, Rossellini, Bunuel...) insertos en una concepción del clasicismo desde posiciones radicales y morales que abrían el espacio a su relectura, poseedores de una mirada serena y de una escritura invisible que elevaban el cine a la categoría de espejo moral y fuente de conocimientos. Es cierto que el culto mesiánico hacia el autor introducía todo tipo de exégesis, desplazando el proceso de escritura hacia el terreno vaporoso del estilo. Pero no lo es menos que, con su invocación, los primeros „cahieristas“ contribuían a definir el cine como un inmenso y heteróclito campo de subjetividades, algo decididamente perdido en el conjunto de discursos de la modernidad audiovisual que escapan a cualquier paternidad de origen, allí donde cabe buscar la huella simbólica de sus significaciones.

¹⁷⁷ No se quiere desmerecer con ello la importancia de revistas como "Positif", Sight and Sound" (ambas guiadas por un cierto "humanismo de izquierdas" más escorado hacia el cine europeo) o las americanas "Screen" y "Film Quarterly". Pretendo tan solo subrayar la enorme influencia intelectual de "Cahiers du Cinema" en la conciencia crítica y espectral de distintos países. Para un seguimiento de esta empresa entre el público americano y el movimiento crítico encabezado por Andrew Sarris, véase DAVID BORDWELL: "El significado del filme" op. cit. en especial Cap. 3 Pags.61/87

¹⁷⁸ ¿Hace falta recordar como prueba de la fuerza explícita o inconsciente de esta producción textual el hecho de que determinados films de Godard, Resnais o Antonioni, reputados como difíciles, se instalaran con relativa comodidad en las salas comerciales, mientras que ahora son sistemáticamente rechazados en cualquier explotación y solo parecen interesar en su copia video a una población estudiantil que persigue el aprobado?

De la "*politique des auteurs*" al análisis textual que florece a partir de la década de los 70 dentro de un marco inter-disciplinar vinculado indistintamente al marxismo, la semiología, la narratología y el psicoanálisis, se plantea un riguroso e incombustible proceso revisionista. Y que, en tanto que tal, estará sujeto a todo tipo de excesos. A fin de cuentas, se rompe con la alabanza lírico-metafísica de los "Cahiers" para entrar en una especie de hermenéutica de la sospecha a través de todo un arsenal teórico sobre el poder del significante ; y se cuestiona el concepto de "autor", excesivamente preñado de psicologismo al de "narrador" e "instancias narrativas" en una voluntad de distinguir entre las personas y las funciones a través de maniobras retóricas no siempre explicitadas con claridad. En cualquier caso, se desperdiga tanto en Europa como en América una fiebre analítica que, como sucediera con la crítica francesa, se concentra fundamentalmente en el cine clásico (lo que no deja de ser una contradicción, como veremos) , en tanto que territorio balanceado entre el consenso cómodo y acritico, su desaparición como práctica significativa con unos determinados criterios de legibilidad (momento en que el visionado en sala es reemplazado mayoritariamente por el visionado sobre soporte video) y, por todo ello, como espacio abierto a todo tipo de hermenèuticas.

En otro apartado de esta tesis me he referido al análisis teórico a partir de la consideración del film como texto.. Se ha subrayado el gesto inaugural de Metz en la discursividad cinematográfica en base al desplazamiento del cine hacia su condición de hecho filmico, así como los cruces y colisiones que en unos años se impondran entre disciplinas tan diversas como la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis. Asimismo se ha hecho hincapié en la incorporación del momento interpretativo para establecer horizontes de sentido en la interlocución entre el film y su espectador. . Todo ello para subrayar finalmente la indudable importancia de la reflexión teórica llevada a cabo en los últimos veinte años, pero también su rigorismo iluminista, el derroche de energía interpretativa a la par que sus manifestaciones pirotécnicas.. Se trata ahora de reconstruir a grandes rasgos (un viático pormenorizado entre todas y cada una de las corrientes de

investigación escapa a nuestras posibilidades ¹⁷⁹) los perfiles de este cuadro normativo dentro del corpus clásico . Puesto que - , no es ocioso repetirlo - , buena parte de la trama reveladora del estructuralismo busca su ilustración en el cine de Hollywood en su doble vertiente institucional y epigonal y es allí donde revela con exactitud su carácter y sus verdaderos problemas.

Al objeto de preservar la síntesis, dividiré la aproximación en tres grandes bloques. Una primera construcción concierne a la sistematización.. Puesto que no cabe una mirada de conjunto (más allá de la generalización impresionista que jalona el cine como buen objeto) se hace necesaria una aproximación metódica, un principio de coherencia. Y es ahí en esa primera delimitación donde se revela el gesto inaugural de Christian Metz . El recorrido en torno a los códigos como conjuntos sistemáticos frente a los mensajes filmicos o conjuntos concretos (empréstimo de los análisis de Louis Hjelmslev sobre pluricodicidad) y las formas de conexión y de fricción del sistema singular que conduce hacia la arquitectura del texto-film, le permiten a Metz elaborar un cuadro del cine narrativo-representativo clásico según una tipología secuencial, la Gran Sintagmática, constituida a partir de entonces (1968) como valor de modelo para el análisis ..¹⁸⁰ . Más adelante abordaremos los criterios delimitativos de Metz en relación al cuerpo de la secuencia clásica. Pero es bueno adelantar ya que los criterios de pertinencia lingüística no necesariamente encuentran un campo abonado de aplicación. Funcionan en tanto que

¹⁷⁹ Para una formalización de las distintas - y dispersas - propuestas teóricas en torno al hecho filmico remito a los estudios compiladores, ya citados, del italiano Francesco Casetti y del equipo francés Aumont/Marie/Bergala/Vernet. Un análisis integrado y correctivo de las corrientes teóricas puede verse en ROGER ODIN: "Cinéma et production de sens" Ed. Colin Paris 1990 que en cierto modo prolonga y reconduce su trabajo de 1977 "Dix années d'analyses textuelles de films", posiblemente el primer balance evaluativo de la teoría filmica.

¹⁸⁰ Los dos textos germinativos del edificio teórico metziano son: „Essais sur la signification au cinéma“ Ed. Klincksieck Paris 1968 (existe trad.cast: „Ensayos sobre la significación en el cine“. Ed. Tiempo Contemporáneo Buenos Aires 1972) y „Lenguaje y cine“ op. cit. Con posterioridad, cabe reseñar su poderoso y polémico estudio sobre el significante filmico a través del psicoanálisis freudo-lacaniano: "Psicoanálisis y cine. El Significante imaginario" Ed. Gustavo Gili Barcelona 1979. Un amplio y pormenorizado estudio sobre las aportaciones metzianas como valor de programa teórico puede hallarse en el número especial de la revista "Iris" (nº 10 abril 1990) a través de una veintena de comunicaciones presentadas en el coloquio de Cerissy tras la muerte de Metz.

modelos abstractos, pero su legibilidad en el corpus clásico se hace dudosa., por más que hayan sido intuitivos para su aplicación sistemática. Tanto es así que una vez descrito el modelo sintagmático para todo el cine clásico comprendido entre 1935 y 1955 , Metz decide aplicarlo en una sola ocasión y para un film , francés y “moderno” para más inri, como “Adieu Philippine” de Jacques Rozier...¹⁸¹ .. De modo que esta construcción formal sobre las grandes unidades significantes que constituye el modelo metziano de la Gran Sintagmática, tantas veces aupado por los discípulos analistas, no es más que una prueba de laboratorio a la que le faltan resultados analíticos concretos o, de tenerlos, han de localizarse en el cine de la modernidad y con muchos correctivos, como bien demostraría la corriente narratológica de los ochenta.¹⁸² ..

Con el doble objetivo de rehuir el comentario temático, frecuentemente arbitrario, y de sistematizarlo estructuralmente, las investigaciones teóricas se bifurcan hacia el análisis estructural del relato filmico. Se parte de la idea que todo relato es una estructura semiótica, dentro de la cual se cobijan distintas narraciones amparadas en un modelo de probabilidad causativa, ya sea en función de su trama con una secuencialidad conectada de enunciados narrativos, ya sea en relación al “*nomina agentis*” o funciones de los personajes. que admiten posibilidades combinatorias. Para este bosque tupido (y obviamente más complejo de lo que permite esbozar en unas pocas líneas) son numerosas las referencias estructurales; de hecho, arrancarían de la “Poética” de Aristóteles (cuya trasposición histórica al campo del relato filmico abordaré más adelante) y llegarían al análisis de Barthes de “S/Z” pasando por los empréstitos de la tradición formalista rusa y en especial de las clasificaciones funcionales de Wladimir Propp en su “Morfología del cuento ruso”, cuyos modelos de análisis gobernaron el primer estructuralismo del relato

¹⁸¹ El formalismo de la construcción sintagmática metziana ya encontró en su momento una severa crítica en el semiólogo italiano EMILIO GARRONI: “Proyecto de semiótica”. Ed.Gustavo Gili Barcelona 1975. Posteriores son las críticas al modelo metziano como trabajo de laboratorio inaplicable de GIAN PIERO BRUNETTA: “Nacimiento del relato cinematográfico”. Ed.Cátedra. Madrid, 1987.

¹⁸² Cf.DOMINIQUE CHATEAU /ANDRE GARDIES / FRANÇOIS JOST: “Cinemas de la modernité” Ed.Klincsieck Paris 1981.

literario propuesto por Greimas, Todorov, Bremond y Barthes ¹⁸³ .. En especial, el método taxinómico de Propp para los cuentos folklóricos rusos , la nómina de mitemas de Levy STrauss o los modelos actanciales de Greimas permitían formular hipótesis sobre una serie de macroestructuras de la trama, clasificar las narraciones en función del movimiento de los personajes, incorporar a una red interpretativa una conexión de sucesos con sus jerarquías de funcionamiento, sus autoregulaciones y sus transformaciones internas. Por consiguiente, parecía posible aplicar todas estas taxonomías a un corpus tan significativo-, y a una estructura tan rígida, como el cine clásico de Hollywood....¹⁸⁴ . Y sin embargo no tardaría en aflorar el carácter controvertido y equilibrista de este empeño.. A la complejidad y discordancia de esquemas entre los mismos representantes del análisis estructural (el fuego de críticas cruzadas entre Propp y Levy Strauss en relación al formalismo de sus conjuntos; las distinciones estructurales de los sistemas entre Propp, Todorov o Bremond; las divergencias en relación a las funciones de los personajes en las dos etapas de la obra de Barthes ...), había que añadir el difícil acomodo heurístico dentro del cine narrativo-representativo americano. Aún aceptando la estructura rígida del sistema clásico (con la división por géneros como organigrama disciplinario) y la construcción de campos semánticos oposicionales (Ley/Deseo, Bien/Mal, Interior/ exterior, Aventura/Riqueza, Hombre/mujer etc) encarnados por personajes y fuerzas narrativas que han alimentado el devenir de los relatos., se hacía difícil aceptar un

¹⁸³ CF.. Revista "Communications" nº 8 "L'analyse structurale du récit" (1966). (Textos de Barthes, Todorov, Metz, Genette, Greimas, Bremond...) Por lo que se refiere a la obra de Propp publicada en ruso en los años veinte fué conocida en Francia en 1970 a través de la edición Du Seuil (la traducción castellana en Ed.Fundamentos Madrid es de 1987)..

¹⁸⁴ Entre los análisis más influyentes en el campo filmico a partir del paradigma de Propp caben resaltar los artículos de JOHN FELL: "Propp in Hollywood" publicado en la revista "Film Quarterly" nº 30, 3 (1977) y , en cierto sentido, los trabajos sobre Ford, Hawks y Hitchcock de PETER WOLLEN : "Signs and Meaning in the Cinema". Bloomington Indiana University Press, 1972.. El resto de filiaciones son más azarosas todavía. Tanto el corpus de narraciones míticas de Levy Strauss como la semántica estructural de Greimas y las funciones de Bremond , Todorov o Barthes sirven como inspiración teórica pero conocen poca aplicación práctica. Junto a las reminiscencias esparcidas en los primeros análisis textuales de Raymond Bellour, cabe consignar aquí, por su cercanía, las críticas estructurales del equipo Marta Hernández publicadas en la revista madrileña ya desaparecida "Comunicación XXI" a mitad de la década de los setenta..

modelo "ad hoc" de análisis taxonómico. Procedimiento tanto más inocuo cuanto que suponía aceptar recurrencias tipológicas que sirvieran por igual a distintos sistemas semióticos, como bien desmonta el profesor de Berkeley Seymour Chatman en su texto "Historia y Discurso".¹⁸⁵

El segundo campo de investigación viene a ser, en cierta medida, una respuesta a las dificultades antes señaladas. En la medida que el cine narrativo-representativo no puede reducirse a un formulario, se introduce un relativismo en cuanto a las narraciones y su taxonomía para centrar el interés en el film concreto azarosamente escogido por el analista... La idea de que el texto filmico y la escritura (también la lectura) no solo son indiferentes al contenido de una obra sino que esta se constituye y se impulsa en función de sus materiales significantes., de una serie de procesos lingüísticos alrededor de los cuales se articula el proceso de sentido. Una "constitución polifónica del texto filmico" dentro de lo que se conoce como intertextualidad ¹⁸⁶. que, de nuevo, procede por línea directa de la teoría literaria, territorio aparentemente más legitimado, al menos a nivel hermenéutico, que el espacio filmico, pero gobernado por un tipo de obligaciones constitutivas distintas a las del texto filmico. ¹⁸⁷.. Se reconocerá en este bloque textual una disparidad de referencias y de disciplinas, pues igual asoma la primera fase lingüística de Metz como su viraje hacia el psicoanálisis lacaniano de los ochenta, sin olvidar, claro

¹⁸⁵ "Trasladar el método de Propp y Todorov a cualquier otra macroestructura narrativa es problemático... Los mundos de la ficción no tienen una dicotomía de valores, blanco y negro, como tienen los cuentos de hadas rusos y el Decamerón... Las teorías formalistas-estructuralistas no deben formar lechos de Procusto en los que no puedan dormir narraciones individuales". SEYMOUR CHATMAN: "Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine". Taurus Ed. Madrid 1990.

¹⁸⁶ Cf. VICENTE J. BENET: "El tiempo de la narración clásica" Op. cit. Pags. 29 y ss

¹⁸⁷ Para un seguimiento de la noción de texto y su implicación en el análisis filmológico, vease: RAYMOND BELLOUR: "L'Analyse du film" (en especial el trabajo introductorio "Le texte introuvable") Op. cit. y JACQUES AUMONT/MICHEL MARIE: "Análisis del film" OP. Cit. Pags. 95-160. Asimismo, los distintos esquemas textuales y modelos heurísticos propuestos por DAVID BORDWELL: "El significado del filme". Op. cit.

Sobre las coincidencias y disonancias de enfoque entre el relato literario y el relato filmico, al tiempo que una crítica de ciertos paradigmas lingüísticos aplicados al cine, resultan sumamente útiles los libros de FRANCIS VANOYE: "Récit écrit, récit filmique" Ed. CÉdic-Nathan Paris 1979, y ANDRÉ GAUDREAU: "Du littéraire au filmique" Ed. Meridiens Klincksieck Paris 1988

está, las distintas nociones de texto elaboradas por Roland Barthes en su desmembración polisémica de una novela corta de Balzac o por Julia Kristeva y el equipo de la revista "Tel Quel" a principios de los setenta.¹⁸⁸ . . Sobre este andamiaje teórico tan dispar se asientan las virtudes, pero también las limitaciones del análisis textual. . Dispersado en torno a films particulares del clasicismo dotados de una singular resonancia simbólica o en productos medios que el analista legitima de manera hartamente forzada a partir de su armazón signifiante.¹⁸⁹ . En todos los casos se trata de dejarse arrastrar hacia adelante por el film, de revelar su funcionamiento a través de una lectura de los códigos o campos asociativos, de las connotaciones y de sus lexias, despreocupándose totalmente del significado último de la obra que marcaría su clausura como texto. Y dado el carácter exhaustivo (y a menudo desproporcionado en relación al propio valor del film) de la lectura se trata de aposentarse sobre un segmento que procure una homogeneidad constitutiva de la obra. .Esto explica que el fragmento se convierta poco a poco en un sucedáneo del film entero, que el principio, considerado como la matriz del film, despliegue un sin fin de enigmas para resolver, que el trabajo filmico en busca de los camuflajes y contenidos latentes se manifieste infinito como los procesos del inconsciente que reactiva.¹⁹⁰ . Proceso interminable de análisis a través de una continua combinación

¹⁸⁸ Cf. CHRISTIAN METZ: "Lenguaje y cine" y "Psicoanálisis y cine. El significante imaginario" Op. cit. ROLAND BARTHES: "S/Z" (1970) Op. cit. JULIA KRISTEVA: "Semiotike. Recherches pour une sémalyse" Ed. du Seuil Paris 1969 (traducción castellana con el título de "Semiótica" en Ed. Fundamentos Madrid 1981)

¹⁸⁹ Jesús G. Requena ha hecho hincapié en esa inmersión del análisis semiótico en film débiles o medianos dentro del sistema de representación clásico como una curiosa y desproporcionada perversión de la noción de ejemplaridad. Cf. "El análisis cinematográfico" Op. cit. Pág.36.

¹⁹⁰ Los rigurosos análisis de RAYMOND BELLOUR sobre ciertos films de Hitchcock y los de THIERRY KUNTZEL sobre los principios de "M" de Lang y "El malvado Zaroff" de Schoedsack, publicados originariamente en revistas como "Cahiers du Cinema", "Ça" y "Communications" y muy influenciadas por los procesos del trabajo onírico; las intervenciones más ideológicas y rupturistas de los colectivos de "Cahiers du Cinema" y "Cinethique" a comienzos de los setenta; o el extensísimo y preciosista análisis de STEPHEN HEATH sobre "Sed de Mal" de Orson Welles (con abundantes reflexiones sobre los límites de la narratividad en el cine clásico en su conjunto) publicado en dos números de la revista "Screen" Vol.16 1/2 1975 con el título "Film and System, Terms of Analysis" son, entre otros, paradigmas de este cruce de hermenéuticas.

de los elementos latentes, ocultos o hipostasiados configurando el texto filmico , que sin duda legitima la práctica del analista pero que termina por condenar el film analizado a una perenne inestabilidad , a la par que un lujoso artefacto retórico ajeno a cualquier asomo de goce estético ¹⁹¹ .

El tercer campo de exploración teórica corresponde a una fase más cercana de investigación. y se articula en torno a dos instancias diferentes como son el relato y la narración. Conforman el paso de la semiología estructural a la narratología, esto es, del estudio de los textos filmicos a las relaciones entre sus enunciados y la enunciación así como de los procedimientos e instancias de su organización interna.. . Dos puntales de esta relación pueden sernos orientativos en la medida que constituyen gestos inaugurales del nuevo discurso filmico. . Por un lado, la problemática de la enunciación afrontada por Emile Benveniste en su ya clásica distinción entre historia y discurso y el reconocimiento de la subjetividad en el lenguaje ¹⁹² Aún siendo una composición vinculada al ejercicio lingüístico en su formulación saussuriana y por ello difícil de aplicar “strictu sensu” a la virtualidad filmica (algo, por lo demás, que el propio Benveniste reconoce, frente a quienes la usan como un manojo de naipes.¹⁹³), la teoría de la enunciación es importante en la medida que refleja : el trabajo de escritura y las modalidades de inscripción del sujeto en el discurso, a la postre, los mecanismos productivos internos que han dado vida al film. Francesco Casetti lo resume perfectamente: “*La enunciación evidencia la formación del texto, no la perenne inestabilidad a que lo condena la combinación de sus*

¹⁹¹ Singular es el manifiesto del análisis textual de Raymond Bellour. Tras comparar el texto film a un texto musical dotado de partitura fija pero de ejecución cambiante, el autor reconoce la amplitud y opacidad de la lectura : “*Les analyses filmiques, dès qu’elles sont un peu pr’écises, et tout en demeurant étrangement partielles, sont toujours si longues à proportion de ce qu’elles recouvrent...C’est pourquoi elles sont si difficiles, plus exactement si ingrates ‘a lire, répétitives, compliquées, je en dirais surtout pas inutilement, mais nécessairement, comme prix ‘a payer de leur étrange perversion. C’est pourquoi elles semblent toujours un peu fictives...*”. RAYMOND BELLOUR: “Le texte introuvable” en “L’Analyse du film”. Op. cit

¹⁹² EMILE BENVENISTE: “Problèmes de linguistique générale” Vol.I Ed. Gallimard Paris 1966 Pag. 236-250 (Existe traducción española: “Problemas de lingüística general” Siglo XXI Méjico 1986).

¹⁹³ En su texto “Semiología de la lengua” se señalan las dificultades de transposición de una enunciación verbal a una representación icónica. Véase EMILE BENVENISTE: “Problemas de lingüística general” Vol.II. Op. cit

elementos. Además, nos enseña que el texto siempre es en cierta forma "de alguien" o va "hacia alguien", o es "de un determinado momento" y "de un determinado lugar", y no es producto anónimo de una lengua que funciona automáticamente. En fin, la enunciación demuestra que el texto conserva siempre las huellas del gesto que le ha dado vida y que nunca es culpablemente neutro o transparente"..¹⁹⁴ . . Un inventario que parece propio del texto escrito pero que se adecúa en sus múltiples desplazamientos al texto filmico, . tanto más a ese cine clásico fácilmente considerado como un cuerpo repleto de disfraces que resbalaba sobre sus propios argumentos sin responsabilidad alguna. por parte de sus oficiantes. La subjetividad es una posición que deriva tanto del hecho de contar una historia cualquiera (acto narrativo que siempre implica a alguien) como del hecho de seguirla. Corresponde, pues, a las funciones del destinador y del destinatario, aunque bajo cláusulas diversas.. Puesto que si el narrador puede manifestarse desde posiciones distintas y dispone de un espectro de posibilidades para filtrar los acontecimientos del film , el puesto del destinatario parece afectado por la disposición hacia el relato (conducida por los personajes de la ficción , definitivo puente de intercambio entre quien ofrece el relato y quien lo recibe). que nos dice como captar los acontecimientos narrados y como interpretarlos . Así pues, es mérito del análisis narratológico haber indagado sobre las marcas subjetivas y discursivas de ese corpus cinematográfico clásico falsamente reputado como transparente. , con independencia de la vocación retórica y excesivamente equilibrista de sus resultados.¹⁹⁵ ..

La experiencia de la subjetividad en el relato pivota también sobre la otra gran aportación investigadora de estos años de la mano de Gerard Genette. .¹⁹⁶ ... Los modos

¹⁹⁴ FRANCESCO CASETTI: "Teorías del cine". Op. cit. Pag.178.

¹⁹⁵ Cf. los densos trabajos sobre miradas en el film y construcción del punto de vista de NICK BROWNE: "The Retic of Filmic Narration" Ann Arbor, Umi Research Press 1982 ; EDWARD BRANIGAN:"Point of View in the Cinema: A Theory of Narration in Classical Films" Ed. Mouton Berlin 1984; o el ya citado de FRANCESCO CASETTI: "El film y su espectador" (1989). Y por lo que se refiere a nuestro país, los "manifiestos" semióticos de JESUS G.REQUENA, VICENTE SANCHEZ BIOSCA et altrii publicados en la revista "Contracampo", "Enunciación y punto de vista" nº 42. (1987).

¹⁹⁶ GERARD GENÉTE: "Figures II" y "Figures III" Ed. Seuil Paris 1969/1972. Para el segundo texto utilizamos la traducción castellana, "Figuras III" Ed. Lumen Barcelona 1989

de construir un relato, las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso en base a las tres categorías de orden, duración y frecuencia, la problemática del punto de vista y las voces narrativas son los ejes que articulan la investigación genettiana en torno a la novela de Proust . Una aportación sin duda decisiva para el relato y particularmente fecunda en el campo literario, pero cuya movilización para el análisis filmico ha de realizarse con suma prudencia ¹⁹⁷ Buena prueba de ello es la dificultad de traslación de la temporalidad narrativa de un texto escrito a un film regido por la pluralidad de materias expresivas (tanto referidas a la banda de imagen como a la banda de sonido) y la simultaneidad de distintas acciones diegéticas, como han señalado algunos narratólogos .¹⁹⁸ . O, en fin, la parcialidad del concepto genettiano de "focalización" (sea como representación del punto de vista , sea como relación de saber entre el narrador , el narratorio y los personajes) ya que al estar centrado exclusivamente en la novela oblitera el punto de vista visual y auditivo, propio de los relatos filmicos, reunidos por el analista François Jost bajo los conceptos de "ocularización" y auricularización ¹⁹⁹ "

Podría seguir detallando distintas pautas de investigación, pero las propuestas anteriores me parecen suficientes para ilustrar la amplitud del trabajo teórico así como la diversidad de análisis textuales sobre cuya importancia histórica sería apresurado (y petulante) por mi parte establecer un diagnóstico definitivo. Más allá de sus excesos, no se les puede negar una energía y erudición para leer el cine -al menos algunas de sus parcelas - a través de la emergencia de la escritura. Una forma de indagar sobre los textos y sus subjetividades , a menudo iluminista e impositiva, ajena la mayor parte de las veces a toda actitud desenvuelta, intransitiva siempre. En el fondo , tal vez sea este el precio a

¹⁹⁷ Una aplicación sistemática de las categorías genettiana al análisis filmico puede verse en el texto de BRIAN HENDERSON: "Tense, Mood and Voice in Film" *Film Quarterly* XXXVI n° 4 Verano 1983. Pags.4/17. Parcialmente, la tradición genettiana se remonta en los textos de EDWARD BRANIGAN: "Point of View in the Cinema" Op. cit. y : SEYMOUR CHATMAN: "Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film" Ithaca Cornell University Press 1978 (traducción castellana: "Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine" Ed. Taurus Madrid 1990

¹⁹⁸ ANDRE GAUDREULT/ FRANCOIS JOST: "El relato cinematográfico" Op. cit. Pags.108-135

¹⁹⁹ FRANCOIS JOST: "L'Oeil Camera. Entre Film et roman" Presses Universitaires Lyon 1987

pagar en el tránsito: un devocionario semiótico en torno al texto para evacuar el contexto que lo absorbe y justifica ; una densificación de la mirada analítica para rehuir la desolación de la mirada placentera hacia una historia irrepetible. .

Aunque inserta en la corriente del análisis teórico a partir de todas las ramificaciones post-estructuralistas (lingüística, psicoanálisis, marxismo), me parece útil en este recorrido por los modelos heurísticos sobre el cine clásico, unas anotaciones sobre la teoría feminista desarrollada en el campo de la filmología analítica de procedencia anglosajona a partir de la década de los setenta ²⁰⁰. No solo por tratarse de un gesto singular dentro de la comunidad interpretativa que progresivamente ha ganado aceptación institucional (al amparo del fuerte auge de la enseñanza universitaria del cine en el mundo anglosajón), sino también por abrir una brecha en la manera de representar y mirar el cine. Un andamiaje textual compacto (y no por ello falto de contradicciones) que toma el clasicismo y el "studio system" hollywoodense como verdadero compromiso directo. De hecho, toda la definición de la teoría feminista se engarza en torno a la narración clásica cinematográfica (con ramificaciones analíticas hacia recientes experiencias de "women's films" tipo "Thelma y Louise" de Ridley Scott, indudable bestia negra, por su naturaleza híbrida, de los estudios feministas) en tanto que creadora de un sistema de orden y disciplina sexual e ideológicas.

Dentro de un recorrido puramente puntual de la teoría feminista, podrían distinguirse tres etapas debidamente perfiladas. En una primera fase, se produce una

²⁰⁰ La mayoría de los textos claves del movimiento feminista han sido publicados en inglés bajo el colchón del British Film Institut o de las Universidades americanas. Desde un prisma compilador son útiles los libros de CONSTANCE PENLEY Ed. "Feminism and Film Theory" Routledge BFI New York/London 1988 y ANNETTE KUHN: "Women's Pictures, Feminism & Cinema" Routledge London 1982 (existe traducción española con el título de "Cine de Mujeres" Ed. Cátedra Madrid 1990). De Estados Unidos procede, asimismo, la primera revista enteramente consagrada a la teoría feminista: "Camera Obscura". Por lo que se refiere al sur de Europa, caben destacar las compilaciones de NOEL BURCH: "Revoir Hollywood". Ed. Nathan Université Paris 1993. Así como los monográficos de la revista francesa "Cinematiction" n° 2o (primavera 1980), 60 (Julio 1991) y 67 (Abril/Junio 1993).

brillante aproximación sociológica (al amparo del auge del movimiento feminista de finales de los sesenta y su anclaje en la sociedad civil, mucho más claro que en los países europeos) sobre la historia de Hollywood y la catalogación de los estereotipos femeninos dentro del cine clásico con los textos ya canónicos de Molly Haskell ("From Reverence to Rape") y Marjorie Rossen ("PopCorn Venus"). La década de los setenta conocerá una segunda fase de los estudios feministas, más radical e incisiva, comandada por las pioneras británicas Laura Mulvey y Claire Johnston, amén de las revistas "Screen" y "Camera Obscura" (fundada en 1976), en los que se propone un cuestionamiento de la conjunción film-mujer en términos de código y un análisis radical del imaginario patriarcal, sexista y falocentrista que ha dominado el cine. Finalmente, los años ochenta conocen una tercera fase de los estudios feministas en los que se parcializa el análisis hacia algunos géneros hollywoodenses gobernados "por y para las mujeres" (notablemente el melodrama, el cine negro y los "woman's films de los cuarenta"²⁰¹) al tiempo que se busca definir el espacio específico de la mujer tanto a nivel de creación como de percepción del film a partir de una concepción heterosexual del deseo.

Sin duda el texto más influyente de todo el movimiento feminista es el de Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema" publicado originariamente en 1975 en la revista "Screen" y reproducido en numerosas publicaciones americanas y europeas.²⁰² Armada con un poderoso referencial psicoanalítico (los trabajos de Freud sobre la mirada en la formación del instinto sexual y de Lacan sobre la fase del espejo en la constitución del yo), Mulvey analiza el dispositivo cinematográfico como una organización compleja de miradas. En esas estructuras de visión que el cine pone en funcionamiento a fin de posicionar al espectador, se establece una clara división heterosexual del trabajo entre función activa y función pasiva que fundamenta toda la estructura narrativa. El hombre mira, la mujer es mirada; el hombre controla los fantasmas del film y se convierte en el

²⁰¹ Sobre los géneros hollywoodenses caben destacar los estudios de E. ANN KAPLAN eD. "Women in Film Noir" BFI London 1978 ; y MARY ANN DOANE: "The Desire to Desire" Bloomington Indiana University Press 1987

²⁰² Revista "Screen" Vol. 16 nº 3 Otoño 1975 Pags.6/18

mediador de la mirada del espectador lo que permite neutralizar el carácter extradiegético representado por la mujer, esa presencia "extraña" que solo puede acceder a un rol exhibicionista. El voyeurismo en el cine de Hitchcock y la escoptofilia fetichista en los films de Josef von Sternberg, son desmenuzados por Laura Mulvey dentro de una crítica frontal al cine clásico como permanente puesta en escena de un conflicto edípico enmascarado, cuya aparente resolución pasaría siempre por la integración del héroe en la red simbólica a costa de someter a la heroína a una ideología burguesa y patriarcal. Asimismo, esta diferencia de status entre la mirada masculina y la mirada femenina, incide directamente en el cuadro perceptivo. Frente al espectador masculino, la espectadora carece de una posición subjetiva estable. O se identifica con el personaje masculino "activo" en clave travesti, o se identifica con el personaje femenino "pasivo" en clave masoquista y narcisista.

Es difícil trasladar en un trabajo tan genérico como éste la importancia del texto de Laura Mulvey y el en todo el ámbito anglosajón desde su publicación en 1975. Lo único que tal vez nos permita este repaso introductorio es unas breves notas sobre el discurso feminista que se asienta en este texto capilar y en formulaciones posteriores (no siempre en la misma dirección que Laura Mulvey) de feministas como Constance Penley, Pam Cook, Mary Ann Doane, Tania Modleski, Kaja Silverman o Teresa de Lauretis.

Una de las ideas centrales que preside el edificio de la Feminist Film Theory se nos antoja pertinente: la historia del cine no es sexualmente neutra. Por el contrario, está escrita desde puntos de vista masculinos y un sin fin de prejuicios misóginos que se hace urgente contestar. Y para ello, es preciso reinsertar la diferencia sexual tanto en la construcción de la historia cuanto en el "cuerpo" de los films considerados como textos con unas determinadas estrategias iconográficas y narrativas. Ahí reside la fuerza y la brillantez de los análisis de Ann Kaplan, Mary Ann Doane y Linda Williams, entre otras, sobre los géneros "femeninos" y los "woman's films" de la década 40-50 de indudable imbricación dentro del clasicismo hollywoodense ("Gilda" de Charles Vidor, "Alma en suplicio" de Michael Curtiz, "Perdición" de Billy Wilder, "La dama de Shangay" de Orson Welles, "Laura" de Otto Preminger, "Carta de una desconocida" de Max Ophüls o

"Imitación a la vida" de Douglas Sirk, por subrayar análisis ejemplares) en los que la mujer constituye indistintamente un icono seductor, una heroína en busca de un equilibrio que la sociedad le niega (o le otorga desde un posicionamiento patriarcal) o una presencia amenazante y ansiosa que, en clave psicoanalítica, revela el miedo a la castración del macho protagonista y beneficiario. Finalmente, la teoría feminista aboga desde un espíritu claramente militante por un sujeto-mujer cuya constitución debería pasar tanto por el proceso de enunciación (un punto de vista autoral sexualmente diferenciado), cuanto por un proceso de recepción, de una mirada perceptiva distinta (la espectadora como sujeto histórico).

Consideraciones tan complejas (esbozadas aquí de forma simplista, forzoso es reconocerlo) no parecen exentas de contradicciones (algunas de ellas analizadas en el interior del propio movimiento feminista desde las páginas de las revistas "Screen" y "Camera Obscura"). Una primera confrontación sería de naturaleza metodológica : la teoría feminista parte de los modelos ideológicos y semio-psicoanalíticos que han fundamentado el análisis textual durante dos decenios. Una especie de apelación a la autoridad teórica (firmada, desde distintas posiciones, por hombres) que ante su perfecto delineado para el análisis raramente entra en cuestión ideológica (más allá de algunas consideraciones sobre el carácter falsamente neutro del dispositivo o la crítica a los conceptos freudianos del narcisismo y la libido que eliden las cuestiones de la diferencia sexual) 203 .

Pero el verdadero punto conflictivo de la Feminist Theory reside en la posición que adopta en relación al cine de Hollywood y por extensión hacia todo el cine dominante en Occidente. Es ahí donde caben algunos interrogantes en torno al monolitismo crítico de

203 Althusser, Barthes, Genette, Metz y Lacan son referenciales de paso obligado en los análisis feministas. El texto canónico de J.L. Baudry sobre el dispositivo fué traducido en el primer número de la revista "Camera Obscura" (1975); por su parte, Raymond Bellour, blanco de recogida y de críticas por sus trabajos sobre Hitchcock, será entrevistado por Janet Bergstrom, una de las fundadoras de la revista en el número 3/4 (verano 1979)

un tupido bosque que no deja ver la naturaleza de cada uno de los árboles que se pretende tallar. La elaboración de la diferencia sexual en el cine da lugar a un primer veredicto severo en el que no todas las feministas parecen coincidir: comprender los mecanismos de opresión patriarcal y falocentrista del cine no implica una medición de los estereotipos sobre los que el cine dominante ha fundamentado a la mujer (madre, puta, "femme fatale", "show-girl" o heroína positiva), sino una denuncia del cine en su conjunto. Todo el cine clásico se rige por el mismo patrón, por la misma teología dominante, por la misma consideración de productos ideológicos sintomáticos sobre y en contra la mujer como sujeto libre y estable. Y dado que en el centro de toda consideración está la mirada, cuya propiedad pertenece al hombre tanto en calidad de autor cineasta y personaje de ficción cuanto en su condición de espectador, la estrategia feminista pasaría por una deslegitimación radical del placer cinematográfico sustentado por esta mirada y de su carácter perverso. En consecuencia, se impone una ruptura con el mecanismo de fascinación en aras a un "desplacer" filmico que no perpetúe la estricta jerarquización de sexos. Función que en la ideología y la historia sexista de Hollywood solo representarían unos pocos nombres como Dorothy Arzner o Ida Lupino en su doble condición de mujeres y de directoras, mientras en los márgenes de la Institución se aposentaría un "contra-cine" feminista y vanguardista de difícil ubicación tanto histórica como geográfica.

REsulta francamente difícil aceptar estos patrones que, sobre una base de veridicción indudable, abogan por la naturaleza decididamente patriarcal del MRI (algo ya cuestionado por su propio categorizador, Noel Burch²⁰⁴) y por el lenguaje del cine como tierra quemada. Cabe decir, no obstante, que los meandros de la teoría feminista han ido llenando los huecos de esta contradicción general. Singulares ejemplos de este trayecto serían los análisis diversos y hasta divergentes que ha ocupado la filmografía de Hitchcock, cineasta objeto de verdadera pasión por parte del movimiento feminista. Mientras Laura Mulvey utiliza sus films como testigos de cargo en todo el proceso contra Hollywood, Tania Modlewski le dedica un libro para subrayar la extraordinaria

²⁰⁴ NOEL BURCH: "El tragaluz del infinito". Op. cit. Pags.273-274. Paradójicamente, Burch se convertirá en un adalid de la lectura feminista-anglosajona de Hollywood, como bien subraya en su prólogo al libro compilador "Revoir Hollywood". Op. cit. Pag.s 7/20.i

ambivalencia de sus mensajes a partir de los cuales el patriarcado no siempre derrota de forma inequívoca el deseo femenino.²⁰⁵ . Y en paralelo a los estudios sobre la confrontación de miradas y deseos en la filmografía hitchcockiana, una progresiva desmembración del cine clásico como unidad compacta y monolítica, en busca de géneros disfóricos y sombríos (del "ghotic romance" al cine fantástico y los melodramas de Douglas Sirk) y de películas cuyo nivel de figurativización y narrativización obedece a principios distintos del estereotipo hollywoodense. En último extremo, como bien señala Ginette Vincendeau "el cine dominante" ocupa los libros y el imaginario masculinos, pero también los femeninos. Por consiguiente, concentrarse, como lo hace Modlevski en Hitchcock (o como Laura Mulvey en Godard en su libro con Colin McCabe "Image, Sounds, Politics") es no solamente entrar a saco con el cine "del padre", sino también analizar films que fascinan y dan placer a las mujeres²⁰⁶ .

Finalmente, la espectadora, sobre cuya posición sexual y comunicativa la teoría feminista se ha abocado en numerosos trabajos analíticos²⁰⁷ . Y tampoco en este terreno, los estudios parecen concordar con los textos germinales de Laura Mulvey y Constante Penlev, exclusivamente centrados sobre la masculinización de la posición espectral a partir de modelos prestados por el psicoanálisis metziano-lacaniano. ¿La mirada es masculina?, se preguntan algunos análisis feministas. Tal vez lo sea en una posición abstracta creada por el texto y la ideología patriarcal, pero este modelo analítico tiene también sus carencias. Hay feministas, como la italiana Giuliana Bruno, para quienes la fascinación del espectador/a va más allá de la escena fastasmática de la caverna platónica ya que permite al sujeto femenino la posibilidad de renegociar el par privado/público sobre

²⁰⁵ TANIA MODLEWSKI: "The Women who Knew too much (Hitchcock and Feminist Theory)". Methuen New York 1988

²⁰⁶ GINETTE VINCENDEAU: "A l'assaut de la forteresse" REvista "CinemAction" nº 67 Op. cit. Pag.98

²⁰⁷ El número 20/21 de la revista "Camera Obscura" (mayo/septiembre 1989) está íntegramente dedicado al concepto y el rol de "The Spectatrix"

un nuevo terreno de la intersubjetividad ²⁰⁸ Para muchas investigadoras feministas, alejadas de la obediencia semiótico-psicoanalítica, es posible encuadrar el placer de las espectadoras en el cuadro del relato cinematográfico clásico ; basta con acreditar sus identificaciones económicas, sociales y sentimentales en función de una competencia de lectura estrictamente femenina. Y sobre todo, el modelo teórico en clave psicoanalítica tiene el peligro de confundir bajo la etiqueta de "mujer" a grupos sociales y culturales con intereses diversos (mujeres blancas y de color, americanas y europeas, burguesas y proletarias, lesbianas y heterosexuales), sobre los que hace falta incidir en un estudio que aúne la teoría con la historicidad y las prácticas de consumo. Sobre esta pista en la que destacan trabajos investigadores de gran repercusión internacional realizados por Marion Hansen, Janet Staiger, Dana Polan, Judith Mayne etc, se inscribe la corriente historiográfica sobre la que dirigiré las próximas líneas.

El último campo semántico de notoria incidencia y de no menos singular apasionamiento para una relectura del cine clásico (al menos en el paisaje anglosajón) lo constituye la nueva historiografía, avalada con los nombres de David Bordwell, Kevin Brownlow, Tom Gunning, Douglas Gomery, Dana Polan, Rick Altman, Janet Staiger, Thomas Schatz, entre otros.²⁰⁹ Tampoco se trata en este apartado de ofrecer una explicación pormenorizada (por otro lado, imposible de resumir siquiera groseramente) de la nueva historiografía atravesada por el modelo investigador de los "cultural studies"×

²⁰⁸ "Promenade autour de la caverne de Platon" REvista "Cinemaction" nº 67 Op. cit. Pags.135/140

²⁰⁹ Para no caer en un listado de obras y autores, remito al estudio global de MICHEL LAGNY:"De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma" Ed. Colin Paris 1992. FRANCESCO CASETTI en "Teorías del cine" Op. cit. (CAp.XVII Pags.319/343) traza un buen cuadro sinóptico de la nueva historiografía contemporánea. Igualmente son e consulta obligada los libros de ROBERT C ALLEN/DOUGLAS GOMERY:"Teoría y práctica de la historia del cine" Op. cit. y BORDWELL/STAIGER/THOMPSON: "The Classical Hollywood Cinema" Op. cit. Finalmente, puede encontrarse un debate entre teoría e historia en las revistas "Iris" Vol.2 nº 2 1984 y "Cinema&Cinema " nº 68 (1993).

americanos y con indudables irradiaciones europeas. 210 . La única pretensión de este bloque estriba en reseñar líneas de trabajo de esta corriente historiográfica en relación al cuerpo clásico y a los modos de uso y consumo por parte de las distintas comunidades de espectadores.

Y en este sentido, lo primero que cabe decir es que, aún desde ángulos diversos, la mayoría de las investigaciones recientes cuestionan la historiografía tradicional basada en la consideración del cine como una industria uniforme y estática . Para historiar la escritura filmica en su relación con la escena histórica es preciso, como paso previo, un desmontaje de las "metodologías" anteriores : de la concepción evolutiva lineal en beneficio de una vertebración, siquiera contradictoria, de los textos y documentos filmicos con la escena industrial, económica y tecnología que los ha hecho posibles ; de los patterns ficcionales que construían los diversos modelos de representación; y de las tipologías del público cinematográfico ligadas a diversos modos de subjetividad en función de parámetros geográficos, económicos, étnicos y sexuales. Para responder a estas y otras cuestiones, la historiografía choca con un primer problema estructural : la base documentaria. Es sabido que el problema de las pruebas verídicas afecta muy decisivamente la labor de todo historiador de modo que la naturaleza recopiladora de los datos determinará en muchos casos el marchamo de la investigación planteada. Por regla general, las historias tradicionales del cine se han nutrido del único material que parecía tener valor documental: las películas. La nueva historiografía, sin embargo, señala el problema de utilizar los films como único valor documental (muchos de ellos , sobre todo en la época del nitrato, desaparecidos definitivamente o dispersos en incunables archivos cuyo acceso suele ser problemático), no solo por la propensión a la cita empírica sin valor social alguno, sino también porqué la historia del cine en sus diversos periodos es algo más que una colección de films individuales que, por lo demás, poco o nada pueden decir

210 Los nombres de NOEL BURCH: "El tragaluz del infinito" Op. cit.; GIAN PIERO BRUNETTA : "Nascita del racconto cinematografico " Patrón Ed. 1986 (existe traducción castellana: "Nacimiento del relato cinematográfico" Ed. Càtedra Madrid 1987) y ANDRE GAUDREULT: "Histoire du cinema: nouvelles approches" (escrito en colaboración con Tom Gunning) Publications de la Sorbonne Paris 1989, son , entre otros nombres, brillantes exponentes de la "línea europea".

sobre la institución social y el sistema de representación en el que se inscriben. De ahí que buena parte de la nueva historiografía contemporánea renueve un espíritu empírico de investigación apoyado en la visión de films procedentes del acervo patrimonial del cine (muchos de ellos recuperados, restaurados o reeditados gracias a la ingente labor de los archivistas), junto con una amplia base documental hablada, escrita y filmada desde fuentes directas y epocales. De este modo se ponen en circulación todos los factores del juego cinematográfico en su doble condición de maquinaria industrial y proceso estético, así como las dinámicas sociales y el impacto cultural que genera en los distintos públicos que acuden a las salas ²¹¹.

Y abrumados por el peso de la historia del cine y las permanentes amenazas de su disolución, no parece casual que buena parte de estas investigaciones se remonten a los inicios del cine, periodo de un doble movimiento auroral: descubrimiento de los orígenes y sentimiento de percepción. O se concentren en ese tránsito del cine de atracciones y sorpresas vivas al cine de integración narrativa que fundamentó el sistema de representación institucional de Hollywood. En las distintas reevaluaciones del cine llamado "primitivo" que han realizado investigadores europeos como Noel Burch, Kevin Bronlow, André Gaudreault y Gian Piero Brunetta y americanos como Charles Musser o Tom Gunning ²¹² no se procede a un mero recordatorio del paraíso perdido, sino a un descubrimiento de la diferencia estética del cine y su desarrollo orgánico, a la par que una manera diversa de dirigirse al espectador. Y así es posible hablar a lo largo de las primeras

²¹¹ La relación entre el film como práctica significativa y la tipología de su consumo, es nuclear en algunos de los textos de la nueva historiografía. A título de ejemplo, se pueden señalar: TINO BALIO Ed. "The American Film Industry" Madison University of Wisconsin Press 1976. THOMAS SCHATZ: "Hollywood Filmmaking in the Studio Era" Pantheon Books New York 1988; MIRIAM HANSEN: "Babel and Babilony, Spectatorship in American Silent Film" Harvard University Press Cambridge 1991. Naturalmente a estos tres textos pueden añadirse todos los citados en las distintas notas de este trabajo, a empezar por el texto más globalizador sobre el cine clásico de Bordwell et alii y, obviamente, el trabajo de ALLEN/GOMERY: "Teoría y práctica de la historia del cine" op. cit. en el que se diseccionan los problemas para la búsqueda de la base documental y la dificultad de acceso a los registros corporativos (Pags. 60-65), a la par que los problemas inherentes a la historificación del público cinematográfico según las épocas y las comunidades (Pags. 203 y ss

²¹² CHARLES MUSSER: "The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907" Charles Scribners Sons New York 1990. TOM GUNNING fué, junto con André Gaudreault, uno de los promotores del coloquio de Cerisy (1985) sobre el cine primitivo

décadas de un "*cine de atracciones*", según la afortunada definición de Tom Gunning , donde el cine encuentra lugares de intersección con otras formas de espectáculo (el circo, el vaudeville, las atracciones de feria, el carnaval...) que revelarían otro tipo de percepción espectacular para un observador distanciado de cualquier universo ficcional coherente.²¹³

Finalmente, la propuesta nuclear de la nueva historiografía anglosajona propone una relectura fundamental de la historia del cine americano considerado a partir de la década de los veinte como "*arte de la narración*". No es ninguna tautología, puesto que el potencial narrativo del cine no ha sido , frente a las afirmaciones de la historiografía tradicional, un proceso inevitable. Como señalan Allen y Gomery "*No hay nada en la tecnología cineamográfica tal como fué inventada a finals del siglo pasado que la "predestinara" a ser utilizada principalmente como medio para contar historias*"²¹⁴ . El estilo narrativo surge a lo largo de una década y en ese surgimiento intervienen una serie de factores de orden económico (la necesidad de elaborar un producto de venta consistente) , social (unas expectativas de público y, al menos en el caso de los EEUU por una "instancia de consenso" para unos pueblos inmigrantes dentro de un país en el que todo les parecía extraño²¹⁵) y de naturaleza estética (búsqueda de modelos reconocidos en otros ámbitos artísticos, entre ellos las vanguardias europeas).. De modo que es a partir de su potencial narrativo, germinado en Griffith tanto por lo que se refiere a sus reglas gramaticales cuanto en su adecuación a situaciones, personajes y formas de la tradición narrativa del XIX, cuando se impone el modelo clásico y, en su refinamiento perfeccionista., adquiere una incuestionable trascendencia de masas como sistema codificado. Un „arte de la narración“ que no solo rentabiliza el sistema Hollywood sino que, además, lo convierte en el modelo dominante y más longevo del mundo occidental. A su férrea estructura de producción (el taylorista sistema de los estudios), une su mayor

²¹³ La situación de relativa exterioridad del espectador en el cine primitivo y el desarrollo progresivo de una actividad voyeurista hasta entonces considerada pecaminosa, al menos en un tejido social popular como el de los pueblos inmigrantes de Estados Unidos, se encuentra perfectamente trabado en el análisis de NOEL BURCH: "El tragaluz del infinito" Op. cit.(Cap. III/IV/V

²¹⁴ ALLEN GOMERY: "Teoría y práctica de la historia del cine" Op. cit. Pag

²¹⁵ NOEL BURCH: "El Tragaluz del infinito" Op. cit. Pag. 130 y 143

capacidad de absorción de las necesidades artísticas individuales de miles de creadores, sus posibilidades de adaptación a los cambios económicos, políticos, estilísticos y tecnológicos a lo largo de más de medio siglo y, en fin, su poder de engullición de otros sistemas estilísticos (como bien se demuestra con la asimilación de la invasión germánica expresionista entre 1921 y 1925 o los impactos revisionistas del modelo neorrealista o de la „nouvelle vague“, una vez superadas sus presencias perturbadoras en pantalla, entre otros momentos históricos).

Es en torno a esta relectura del cine americano, a modo de recurso metonímico de todo el clasicismo cinematográfico, donde se parapeta una de las aportaciones más productivas de la historiografía contemporánea. Me refiero, claro está, al libro, profusamente citado en este trabajo, "The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960" de los profesores David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson.

Aún insertos en la corriente narratológica y filmológica americana, los autores marcan desde el comienzo del libro otro sistema de referencias. De la mano de Jan Mukarowsky se pretende integrar el proceso del cine clásico y su organización semiótica en un proceso histórico general y evolutivo que dé cuenta tanto de los recursos característicos del estilo de Hollywood, cuanto de las funciones de estos recursos, esto es el sistema en su versión sincrónica y diacrónica (apartado este, el de los conjuntos sistemáticos, que siempre ha repelido a la semiología), así como los principios que gobiernan todo el proceso significativo y comunicativo del modelo Hollywood en tanto que "*aesthetic system*". Por su parte, Ernst H. Gombrich y su texto capital para la psicología del fenómeno artístico "Arte e ilusión" suministra munición referencial para el estudio de las normas y estereotipos (y, por ende, las desviaciones y las innovaciones correlativas al proceso de estandarización de los grandes estudios) de la producción cinematográfica norteamericana entre la década de los 20 y la de los 60., así como las inferencias de lectura en términos de "*schemata and mental sets, basis of the viewer's expectations and probabilities for the spectator*"²¹⁶. . Apoyándose en una profunda

²¹⁶ BORDWELL/STAIGER/THOMPSON: "The Classical..." op. cit. Pags.3/10

documentación económica y estadística para historiar todo un sistema de producción, nutriéndose de panoramas retrospectivos muy amplios (un ingente corpus que cubre más de doscientos films) donde no se descarta la interpretación de las películas pero subordinado a un riguroso examen de temas, factores de producción, normas estilísticas y condiciones institucionales para la subjetividad histórica de estos textos...el equipo de Bordwell realiza una minuciosa y extraordinaria disección de todo el paradigma clásico, como una historia de las formas y mentalidades que han formalizado la construcción simbólica del siglo XX. Todo ello ajeno a cualquier consideración mítica y naif del espectáculo cinematográfico (algo que no escapa a la primera historia sistematizada del clasicismo, "The Rise of American Film" escrita por Lewis Jacobs en 1939 en el que se produce una especie de reconocimiento formal del aparato hollywoodense)²¹⁷ Por el contrario, penetrando de forma precisa en el orden económico, estético y social de la fábrica Hollywood y analizando la violencia real y simbólica que toda industria necesita para imponer su autoridad y su sistema de creencias.

II.3.4.-

Una vez enmarcados los contornos del clasicismo y su definitiva devaluación social, nos interesa dimensionar su poder, otrora incalculable, ante millones de espectadores. No en forma de analepsis evocativa y luctuosa a la manera de estos recordatorios de pasados míticos, sino como introspección analítica para reconocer un tiempo histórico y evaluar su pérdida desde los escombros del presente. No se me escapa el carácter movedizo y elíptico de este territorio.. En tanto que sistema abierto a múltiples

²¹⁷ LEWIS JACOBS: "La azarosa historia del cine americano" Ed. Lumen Palabra en el tiempo. Barcelona 1972

implicaciones de orden social, económico, tecnológico y estético, no siempre armonizables con facilidad, el canon clásico resulta difícilmente evaluable partiendo de un conjunto de observaciones puntuales. Por ello trataré solamente de efectuar una lectura transversal y, desde luego, siempre fragmentaria. Encaminada a dimensionar el valor de la narración y las mecánicas de su consumo dentro de una constelación simbólica absolutamente determinante para la conciencia de tres generaciones de espectadores. En definitiva, para transitar alrededor de las complejidades y los resultados sociales de un modelo narrativo que en solo tres décadas ha fundamentado el corpus de relatos más compacto de toda la historia cultural de Occidente..

En primera instancia, una mirada sobre la narración. El relato cinematográfico clásico no es una construcción artificial. En tanto que disposición narrativa se construye sobre una cadena de acontecimientos, en relación de causa-efecto, que tiene lugar en un tiempo y un espacio. Obviamente, no se trata de una simple suma de propuestas informativo-comunicativas, sino de una ordenación constitutiva. Para entrar en un sistema de producción de sentido, esta cadena de sucesos o acontecimientos a-cronológicos debe establecer unos niveles de relación distribucional e integrativa, debe someterse a una operación quirúrgica. . David Bordwell se ampara en la poética aristotélica y la tradición formalista rusa de la década de los veinte (Tomachevski, Tinianov, Sklovski...) . para distinguir dentro del cine clásico la historia o fábula (una secuencia diegética de acontecimientos narrados de forma virtual según una ordenación cronológica unica), la trama o syuzhet (conjunto de acontecimientos simultáneos y de cronología aleatoria que solo pueden ser ordenados de acuerdo con una intervención subjetiva) y style (formalización según el lenguaje filmico y principio de ordenación del relato) ²¹⁸ ..

Pues bien, lo que favorece esta construcción del registro narrativo instalado en el cuerpo del film según un determinado orden retórico, lo que garantiza su fluir transitivo dentro de una representación ordenada es el montaje. Frente a la heterogeneidad constitutiva de los materiales narrativos, el montaje soldaría el film como representación

²¹⁸ DAVID BORDWELL:"Narration in the Fiction Film" op. cit. Pag.50

homogénea, sometiendo todos los significantes y su funcionalidad narrativa a la jerarquía del relato.. La importancia decisiva del montaje en la configuración del canon clásico y en el orden de su eficacia, constituye un lugar común de todos los textos de estudio. Pero es un hecho que este "fundamentalismo" del montaje establece líneas divergentes de análisis sobre su configuración. Sin entrar ahora en una historicidad de las formas filmicas, cabe partir de dos configuraciones antitéticas del montaje.. Grosso modo, o el montaje es considerado como el elemento dinámico para la producción de sentido del film o se trata de una simple técnica "invisible" sometida a los efectos de la instancia narrativa y la representación realista del mundo, en tanto que objetivos esencialistas del cine.²¹⁹ Pero estas dos construcciones, colocadas reiteradamente en el interior de los sistemas teóricos respectivos de Eisenstein y André Bazin y especificadas según las épocas de manera muy diversa, demandan una serie de aclaraciones en el momento de aplicar las funciones y los efectos del montaje sobre el cine clásico como sistema estético e industrial.

En su análisis del modelo americano como cine de narración,(a partir del modelo de la Gran Sintagmática y su tipología de las disposiciones de planos y secuencias para construir el relato de ficción ficción.²²⁰), Christian Metz parte de una primera deducción equivocada. Su limitación no estriba solamente en la ausencia de historicidad (déficit de confirmación consubstancial, por otra parte, con todo el edificio teórico metziano), sino sobre todo en las dificultades de análisis de la sintaxis narrativa. Al tener la narratividad pegada al cuerpo, el cine se adentra en el montaje como una operación obvia e integradora. La verdadera función del montaje sería su función narrativa, esto es, un medio de producción del espacio filmico y de construcción de la diégesis. De este modo, el montaje se considera en la práctica como un mero recurso técnico plegado a la progresión narrativa, un determinismo que, aún encumbrado en un metalenguaje teórico, no distancia excesivamente a Metz del formulario baziniano que pretende combatir²²¹

²¹⁹ Cf.AUMONT/BERGALA/MARIE/VERNET: "Esthétique du film" Op. cit. Cap. II Pags.37/62

²²⁰ CHRISTIAN METZ: "Ensayos sobre la significación en el cine" Op. cit Pags.187-215.

²²¹ Consideraciones directas de Bazin sobre una lectura técnica del montaje pueden hallarse en el artículo "Montaje interdit" incluido en el tomo primero de "Qu'est ce que le cinéma" Op. cit. Asimismo, su libro sobre Orson Welles. Ed. Fernando Torres Valencia 1973

Será Gilles Deleuze, entre otros teóricos, quien subraye con precisión esta anacronía metziana al señalar que es la narración la que emana directamente de la composición orgánica de las imágenes-movimiento (montaje) y no viceversa. "*El montaje americano* - señala Deleuze - *es orgánico-activo. Es falso reprocharle haberse subordinado a la narración; por el contrario es la narratividad la que emana de esta concepción del montaje*".²²² No se trata, por supuesto, de una simple corrección semántica, sino de clarificar el papel del montaje en el proceso de construcción de sentido en el texto clásico. Es cierto que el montaje garantiza la fluencia y la linealidad del cine hollywoodense a través de toda una suma de recursos técnicos que articulan los planos en tanto que unidades espaciales móviles (los raccords de mirada, movimiento y dirección, la relación campo-contracampo como elemento de contigüidad y el movimiento alternado como anulación de la distancia que separa dos espacios diegéticos diversos). Pero considerar el montaje como un simple trabajo formal basado en una impresión de continuidad y homogeneidad nos parece, a estas alturas, muy reductivo, ya que elimina una de sus funciones determinantes como es la configuración temporal, a la postre el seguro definitivo para la coherencia de los mundos ficcionales.. Asegurando un tiempo para las necesidades de la trama y una distribución de los parámetros informativos para la articulación de la historia. Y estableciendo las relaciones entre el tiempo diegético y el tiempo representado en función de distintas velocidades narrativas según las categorías genettianas ya citadas de orden, duración y frecuencia.²²³ Puesto que siendo aparentemente lineal, la ficción clásica "*no se laisse pas déchiffrer dans le seul défilement du film. Il est aussi fait d'annonces, de rappels, de correspondances, de décalages, de sauts qui font du récit, par -dessus son déroulement, un réseau signifiant, un tissu aux fils entrecroisés ...*"²²⁴.

²²² GILLES DELEUZE: "La imagen-movimiento" Op. cit. Pag.54 y "La imagen-tiempo" Op. cit. Pags.43-46.

²²³ Cf. GERARD GENETTE: "Figuras III". Op. cit. Pags.89-213. .Para una codificación informativa en el universo ficcional, véase EDWARD BRANIGAN: "Point of View in the Cinema": a Theory of Narration in Classical Films" Op. cit. Pags.50-90

²²⁴ AUMONT / BERGALA / MARIE / VERNET : "Esthétique du film" Op. cit. Pag.76.

De ahí que en el texto narrativo clásico, el montaje deba entenderse como una determinación del todo (idea que, si bien aplicada para otro tipo de films, estaba en la base de los textos de Eisenstein escritos entre 1937 y 1940). Es, por tanto, una verdadera instancia teórica que afecta al espacio del texto y, por consiguiente, actualiza tanto el proceso de escritura como el espacio de la lectura por parte del espectador, con independencia de sus niveles de conciencia. Como veremos seguidamente, el hecho que la ficción clásica se ofrezca a la comprensión sin referencia directa a su enunciación, no implica la consideración del montaje como escritura invisible ajena a cualquier recurso enunciativo y, por tanto, a los avatares de la subjetividad ²²⁵. El estudio pormenorizado de la puesta en escena clásica no puede reducirse a una problemática de la codicidad siempre plegada a las condiciones narrativas, como pretendía Metz desde una impronta estructuralista. Por el contrario, una configuración estructural del montaje unifica el uso de los códigos específicos (encuadres, planificación, iluminación...) con los diferentes recursos narrativos (la utilización de la palabra tanto en su valor indicial como en su carga simbólica, de la música en su dialéctica binaria de verosimilitud y contrapunto, de las puntuaciones, del uso de los objetos como signos etc) y la configuración, consciente o inconsciente, que de ello se hace el espectador.. Es sobre esta construcción amplia del montaje por la que el cine clásico consigue su verdadera encarnadura estética, social y antropológica, como analizan David Bordwell y Kristin Thompson en su pormenorizado estudio del modelo Hollywood ²²⁶

La unidad constitutiva de este cuerpo despedazado y reconstruido a través del montaje es la secuencia.. Unidades inferiores como el fotograma o el plano carecen de autonomía narrativa y solo disponen de un valor relacional escasamente productivo para el

²²⁵ La responsabilidad del montaje para construir una subjetividad dentro de cine clásico agitada por estructuras deseantes, puede seguirse en VICENTE SANCHEZ BIOSCA: "Teoría del Montaje Cinematográfico" Ed. Textos de la Filmoteca Valencia 1991.

²²⁶ "The Classical Hollywood Cinema" Op. cit. Pags.3/70 y 174/230. En la división temaria del libro, la tercera firma, Janet Staiger, se concentra en los modos de producción industrial del sistema hollywoodense

espectador. (algo que también nos distancia de las tendencias de cierta semiología interesada en buscar significación en el enunciado icónico de la imagen y en los sintagmas metzianos ²²⁷). La secuencia es la unidad en torno a la que se diseña todo el film desde un plantamiento industrial y productivo y el segmento de base para el "decoupage" técnico en el proceso de realización. Pero sobre todo es el lugar donde se recompone la acción y se homogeniza narrativamente para el espectador. Trátase de *"una especie de célula en la que los elementos se disponen de acuerdo con una estructura narrativa, pues en ella siempre se juega un tipo de intercambio informativo que ha de ser rentabilizado en el universo diegético que ayuda a configurar"*²²⁸. Por su nivel de funcionalidad en el conjunto, la secuencia difícilmente puede considerarse como una estructura cerrada (un acto según el modelo de la "piece-bien-faite"), sino como una pieza que engrasa todo el trayecto ficcional. Una trayectoria desde un estado estable aunque inseguro y suspensivo (créditos y primeras secuencias informativas) hasta un desenlace (secuencias de cierre a modo de recapitulación o efecto bucle) por medio de una desorganización ritual que viene a perturbar nuestro descanso como espectadores ²²⁹. Bordwell lo ha expresado con suma claridad a partir de una *"estructura de dominó"*: *"the classical scene climbs toward a climax, certainly, but the peculiar domino-linearity of the scene's construction makes limited kinds of resolution occur early in the scene, as old lines of action get closed off, And the dangling cause often leaves the scene unresolved, open, and leading to the next. The classical scene progresses steadily toward a climax and then*

²²⁷ He aquí un nuevo tramo de distancia entre el espectador y el analista o semiólogo interesado en buscar significación en unidades sintagmáticas. Entendámonos: no se trata de negar valor al proceso analítico de la segmentación. Pero la detención del "desfile" filmico y el análisis del fotograma como fragmento del universo narrativo nos parece sumamente discutible. En cualquier caso, su utilización analítica tiende a rehuir el cine clásico para tomarse como gesto significativo de otro tipo de cine. Los análisis de las estructuras y la funcionalidad de los fotogramas de ciertos films de Eisenstein o Resnais, por poner estudios ya realizados, parecen confirmarlo. Una crítica de la fragmentación analítica del plano puede hallarse en FRANCOIS JOST: "L'Oeil Camera. Entre Film et Roman" Op. cit. Pags20-23;.

²²⁸ VICENTE J. BENET: "El tiempo de la narración clásica" op. cit. Pag.83

²²⁹ Linealidad de trayecto y sistema contradictorio en su interior que definen el funcionamiento de toda la narrativa clásica. Véase STEPHEN HEATH: "Film and System, Terms of Analysis" Revista "Screen" op. cit

switches the resolution of that line of action to another, later scene”.²³⁰ .. En este orden, indistintamente lineal y contradictorio, las secuencias clásicas mantienen una particular riqueza semántica en la medida que modelan el avance del film según una determinada estrategia que podríamos localizar en tres fases, a tenor del modelo barthesiano²³¹ : la “*intriga de predestinación*” concentrada en el bloque de secuencias iniciáticas que dan orientación a la historia y fijan un programa, la *fase hermeneutica* que encaminan el enigma hacia su resolución a través de un escalonado de frenos, omisiones y falsas pistas (una suerte de sintaxis narrativa que el cine clásico americano ha utilizado con verdadera sabiduría, no solo en las películas calificadas directamente como “de suspense”) y un cierre narrativo o *efecto de clausura* que en su condición recapitulativa sella una especie de pacto entre el texto y su espectador²³² .

En esa composición secuencial y en el riguroso cuidado de sus estructuras básicas reside buena parte de la eficacia del cine clásico y su extraordinario poder comunicativo hacia un espectador siempre dispuesto a entrar en la ficción. De ahí que la secuencia se convierta en un privilegiado marco de análisis para verificar la construcción de la temporalidad filmica y las diversas correlaciones de la narración, sobre las que se estructura todo el saber del relato²³³ .. Empero, cabe señalar que un estudio de la secuencia clásica no está exento de dificultades, sobre todo en el momento de verificar su delimitación y su estructuración interna. Y ahí, de nuevo, se nos revelan discutibles los planteamientos metzianos de la “gran sintagmática” que venimos analizando. No hace falta abundar en las imprecisiones de las unidades significantes metzianas tendentes a un

²³⁰ BORDWELL/STAIGER/THOMPSON: “The Classical Hollywood Cinema...” op. cit. Pags.65-66

²³¹ Aunque aplicado al texto literario, el programa de BARTHES nos parece pertinente para determinar la economía de todo sistema narrativo. ROLAND BARTHES: “S/Z” Ed. du Seuil Paris 1970.. Un rastreo de este movimiento en el film de ficción puede hallarse en el libro “Esthétique du film” (varios autores) Op. cit. Pags. 86-90

²³² El seguimiento pormenorizado de este sistema programático en el cine clásico puede verse en BORDWELL et alii: “The Classical Hollywood Cinema” Op. cit.Pags.42-70. También en DAVID BORDWELL: “Narration in the Fiction Films” sobre todo en lo referente al papel semántico de los Principios y y el efecto de clausura de los desenlaces tan “felices” como arbitrarios Pag.58 y ss

²³³ Los análisis textuales de Raymond Bellour, Stephen Heath, Thierry Kuntzel, Nick Browne, Michel Marie o Marie Claire Ropars, profusamente citados en este trabajo, revelan esta disposición segmental

permanente equilibrio entre escena, secuencia y plano secuencia, así como a la obliteración de la banda de sonido en el movimiento diegético (cuando, es sabido, el sonido en el cine clásico, y ya no digamos en el cine moderno, puede llegar a destruir los efectos de borrado y prolongar secuencias). Quedémonos tan solo en los criterios de cierre secuencial, allí donde, en el fondo, se juega con la incertidumbre del relato. Como sistema de corte, prolongación o encadenado de secuencias, Metz analiza los diferentes signos de puntuación (fundido, encadenado o sobreimpresión) ampliamente utilizados en el cine narrativo-representativo ²³⁴. . El problema es que para Metz estos taxemas solo pueden considerarse en su vertiente transitiva, a modo de signos analógicos que participan en el mejor funcionamiento de la diégesis del film y en la directa implicación del espectador (si acaso, pueden constituir una marca evocadora en su doble condición de metáforas y metonimias). Preocupado por certificar la linealidad narrativa y la absorción diegética del relato, Metz no acepta estos procedimientos como marcas de una enunciación siempre invisible ni como posibles cortes disyuntivos del significante a partir de los cuales la representación entraría en un proceso de fragilidad interna, como bien ha analizado Marc Vernet (sobre todo en torno al fundido y la sobreimpresión) en una intensa lectura de ciertas parcelas del clasicismo ²³⁵.

A la vista de este programa, se puede colegir una fuerte homogeneidad dentro del clasicismo hollywoodense. Como esa puerta que abre y cierra los espacios de "Centaurios del desierto" de Ford, así el film clásico aspiraría a constituirse en una totalidad significativa plenamente engrasada. Un universo ordenado y repleto, como bien señala Nuria Bou en el excelente estudio "La mirada en el temps", base de su tesis doctoral: *"en tant que geganti dispositiu passional d'absorció de la mirada...el cinema de Hollywood és sempre ple. Aquest "horror vacui" passional pot desembocar de vegades en la convencionalitat, condensar-se en uns esquemes fortament repetitius, però adquireix*

²³⁴ CHRISTIAN METZ: "Ponctuations et demarcations dans le film de diégèse" Revista "Cahiers du Cinema" n° 234/235. Pags.63/78. Asimismo "Ensayos sobre la significación del cine" Op. cit

²³⁵ MARC VERNET: "Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma"Ed. Cahiers/Etoile. Paris 1988

sempre tota la seva dimensió de riquesa en la capacitat de repetició que el sustenta".²³⁶.

Francois Truffaut afirmaba que una de las razones probables por las que hayamos amado el cine americano es porqué los films se parecían siempre unos a otros. Un número finito de historias o de combinaciones para infinitas posibilidades de formulación.

De ahí se desprende el carácter ritualista del cine clásico, globalmente apoyado en un número determinado de estructuras básicas navegando en la encrucijada entre repetición y diferencia.. Un ritual que, de todas formas, conviene manejar con cierta prudencia. Convertido en valor heurístico seguro permite encerrar todo el cine clásico en una serie de cuadros sistemáticos de gran utilidad analítica pero de alcance limitado para calibrar el sistema inferencial y emocional del espectador. Es el caso de las 31 funciones narrativas de Propp o la nómina de mitemas de Levy Strauss, ya señalados en páginas anteriores . . O, a un nivel más analítico, la estructura ritmada que propone toda ficción clásica en relación a los tiempos y reglas del juego de la Deuda - instauración, obligación, anulación - o la dialéctica entre el surgimiento del Deseo y su acatamiento/enfrentamiento con la Ley sobre una dinámica plenamente relacionada con nuestro universo psíquico.²³⁷ . Es cierto que la arquetipicidad del cine clásico ha reposado sobre determinados campos semánticos y un número finito de ejes oposicionales ; y que sobre el conjunto de relatos, la factoría Hollywood ha establecido un dispositivo de vigilancia (código de censura Hays) para evitar posibles extravagancias en relación a la fortaleza y homogeneidad de este sistema codificado.. Pero no es menos cierto que esta estructura rígida ha permitido un sin fin de variables. Es más, un estudio pormenorizado del MRI difícilmente conseguiría estabilizar el paradigma clásico a partir de una uniformidad rigurosa, ya que junto a la

²³⁶ NURIA BOU: "La mirada en el temps. Mite y passió en el cinema de Hollywood" Op. cit. Pag.134.

²³⁷ Sobre esta construcción muy legataria del psicoanálisis lacaniano, así como de la pretensión metziana de encontrar simetrías entre el cine y la vida psíquica, la narración fílmica se asientan algunos de los más renombrados análisis textuales firmados por Raymond Bellour y Stephen Heath (sobre la base de algunos films de Hitchcock, Ophüls o Welles), entre otros.

norma conviven desviaciones, o si se quiere una dialéctica entre “*stylistic standardization and product differentiation*”, como señalan Bordwell y Thompson...²³⁸

En último extremo, esta composición variable de intrigas y personajes no implica una dejación inocente hacia el „*dejá vu*“ de una ficción sistemáticamente glosada y reanudada. A fin de cuentas, el relato debe ser percibido pero también discernido por el espectador tras multitud de historias que lo realimentan, ya que en el fondo importa más la estructura de la narración que las historias que se cuentan. No hace falta releer a Bruno Bettelheim y su "Psicoanálisis de los cuentos de hadas" para advertir el goce infantil que procura, bajo mil y una forma, la exquisita culpabilidad de terminar con el Padre en tanto que figura de la Ley. Como en los cuentos, el cine clásico se organiza en torno a la ley, pero también en las diferentes maneras de transgredirla. Y en ese intervalo, si se quiere estrecho, que separa la Regla de su aplicación se han elaborado dentro del clasicismo cinematográfico fructuosos y muy convincentes desórdenes. Esto es algo que, en el fondo, algunos teóricos y narratólogos dedicados al funcionamiento significativo del film, se han dado cuenta. Cuanto más analizaban el cine clásico - „locus“ obligado para sus estrategias discursivas frente a los modelos „subversivos“ del cine moderno - más transgresiones descubrían. No solo autores con crédito autorizado para revelar los sentidos ocultos que atraviesan el film que se pone bajo su nombre. Junto a Ford descubierto como un constructor de miradas, Welles como un inductor de la falsedad del punto de vista y Hitchcock como un alquimista de la imagen, en el interior de la maquinaria hollywoodense se encontraban verdaderos especialistas de la maquinación, films desproporcionados y desestabilizadores, géneros atravesados por conexiones prohibidas y dotados de una singular resonancia simbólica. 239 . No había que esperar al cine moderno para encontrar

²³⁸ "The Classical Hollywood Cinema". Op. cit. Pag.70 y ss. Asimismo, KRISTIN THOMPSON: "Los límites de la experimentación en Hollywood". Revista Archivos de la Filmoteca Valenciana nº 14 Op. cit. Pags.13-33.

239 Para ceñirnos a un solo autor, Marc Vernet ha estudiado con precisión a través de distintos trabajos el carácter aleatorio y desproporcionado (desestabilizador en el interior del sistema del que forma parte) de muchos films pertenecientes al género fantástico, el melodrama gótico o el policiaco. Véase: "Le cinéma americaine" OP. cit. Pags . . REVista "Archivos" de la Filmoteca VALenciana nº 14 Op. cit. (Pags 107/117); REVista "Action" nº 5o op. cit. Pags.155 y ss y "Figures de l'absence" Op. cit. Pags.9/27.

trastornos deliberados de la narración (por lo demás, siempre cabrioleos perceptivos en muchos casos), también la narración clásica padecía repeticiones, permutaciones, transformaciones por más que estuvieran aparentemente ahogadas en un discurso lineal y, por consiguiente, negadas a partir de una visión mecanicista de la codicidad.

De ahí la necesidad de estudiar las disforias y singularidades en relación al discurso dominante, tomado en su modulación económico-estética y en su consideración de habla social, al hilo de la demanda de Foucault para la historia de los acontecimientos ²⁴⁰ Este es, precisamente, el marco que guía el pormenorizado recorrido por la economía representacional de Hollywood y sus diversos patterns ficcionales del equipo de David Bordwell o, en una línea correctiva con relación a éste y más circunscrita a nivel temporal, la investigación de Dana Polan sobre la historia y la narrativa del cine americano sujeta a lógicas en ocasiones difícilmente conciliables ²⁴¹

Sobre esta falsa uniformidad del paradigma clásico se ha erigido un sorprendente equívoco teórico. que ha terminado por bloquear la consideración productiva del modelo clásico y del conjunto de sus prácticas significantes y sociales. Por supuesto, se ha reconocido la dimensión narrativa del cine clásico, pero solo a condición de anatemizarla como totalidad imaginaria. . Situado en la confluencia entre lo real y lo imaginario, el cine clásico ha sido reputado como transparente, una ventana abierta al mundo, un cosmos ordenado y perfectamente inteligible que transitaba ante el espectador con total autonomía respecto a sí mismo como sujeto.. Constituido como cine de narración, se tapaba a sí mismo como escritura, como discurso. Transparencia de la historia que parecía contarse por sí sola (una vez recompuesta a través del montaje para que el espectador no se

²⁴⁰ "Lo importante - dice Foucault - es que la historia no considere un acontecimiento sin definir la serie de la que forma parte, sin especificar la forma de análisis de la que depende, sin intentar conocer la regularidad de los fenómenos y los límites de probabilidad de su emergencia, sin interrogarse sobre las variaciones, las inflexiones y el ritmo de la curva..."
MICHAEL FOUCAULT: "El orden del discurso" Cuadernos Marginales Tusquets Ed. Barcelona 1973
Pag.46

²⁴¹ DANA POLAN: Power and Paranoia. History, Narrative and the American Cinema" OP. cit

apercibiera de su discontinuidad) y capacidad de travestimiento de la narración que le permitía enmascarar el carácter arbitrario de todo relato y la anclaba en una chata reproducción de lo real. Y que a través de una serie de mecanismos identificativos buscaban halagar los fantasmas conscientes e inconscientes del espectador, un voyeur desposeído de identidad y encerrado a la diégesis. Así, Jesús G. Requena en su, por otra parte, brillante estudio sobre la obra de Douglas Sirk, se refiere al modelo clásico como *"una escritura silenciosa, volcada hacia la edificación de universos ficcionales, pregnantes, fuertemente verosímiles, habitados por sólidos personajes y habitables, también , por el propio espectador. Prima en ella lo narrativo, con su férreo encadenamiento - metonímico- de aconteceres. La mirada del espectador transita sin conflicto sus universos, sometiéndose dócil a las travesías a los que los propios relatos invitaban"* ²⁴² . . El cine clásico, todo el cine clásico ,era el espacio de una evasión imaginaria y, en consecuencia, tenía que ser contestado por su capacidad de ensuño, de engaño, de artilugio. Solo el cine moderno descubría este ritual, esta liturgia, al hacerse menos transparente a la narración y señalarse como relato. Y colocándose en la epifanía de las representaciones del modelo clásico, jugaba con su muerte. ²⁴³

Es difícil ignorar el valor predictivo y fatalista de esta categorización que coloca todo el cine clásico dentro de un universo irreal e ilusionista.. Reconocer el registro imaginario del texto clásico no implica situarlo en el territorio de lo transparente ni reputarlo como verosímil, condiciones para que el espectador permanezca atrapado en el universo diegético sin otra capacidad que la de movilizar pequeños estados emocionales

²⁴² JESUS G. REQUENA: "la metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk" Eutopias/Hiperión Valencia 1986 Pag.34/35

²⁴³ Cierta crítica, notoriamente francesa, ha querido ver en el film de Godard "Le mépris" (1963) un reconocimiento de la figura de la modernidad (la puesta en diégesis de la construcción de un relato, en este caso un film imposible) y una sepultura metafórica del cine clásico (en la impotencia del director-personaje, Fritz Lang, por representar la utopía wagneriana del espectáculo dramático al pretender rodar "La Odisea"; y en las patéticas figuras del productor y la actriz, Jack Palance y Brigitte BARDOT, muriendo en un accidente sin realizar la película). Sin negar la importancia del film de Godard - en cierto sentido, un "remake" de "Viaggio in Italia" de Rossellini, film con el que sí se instauraría una cierta noción del cine moderno - cabe decir que esta puesta en cuestión de un film como objeto de ficción ya figura crítica y despiadadamente en obras de Wilder, STurges o Mankiewicz, desde el interior del propio sistema que las engendra

vinculados a la aceptación o rechazo de lo que se le ofrece . . Siendo una noción complicada que admitiría muchas pasarelas, lo imaginario entra en una relación de reversibilidad con lo real y configura las relaciones del deseo con su objeto abriendo paso al mundo pleno de la significación donde se instala lo simbólico . El propio Requena variará sensiblemente su análisis en relación al relato clásico y a la recepción espectral invocando en su interior, a través de ejemplos paradigmáticos del clasicismo como "Casablanca" de Michael Curtiz o "El manantial" de King Virdor , una crisis de verosimilitud - o si se prefiere, una eficaz diegetización de representaciones inverosímiles- y una mirada enturbiada por el espesor del lenguaje y la búsqueda de sentido.²⁴⁴ . Y es que el mundo ficcional del relato clásico es absolutamente inauténtico. No solo porque contenga enunciados contradictorios, identificaciones fraudulentas e infracciones notorias en el criterio de verdad, sino sobre todo porque yo como espectador no creo en la realidad de un film, y su inverosimilitud no me preocupa en demasía mientras esté dispuesto a entrar en su verdad que es su función fabuladora .Y para ello no puedo entrar desarmado. En mi mirada como espectador no hay gesto inaugural y , aún permaneciendo en una dimensión imaginaria repleta de fantasmagorias, pongo en juego un cúmulo de inferencias, si no cognitivas, al menos intuitivas, que forman parte del patrimonio de mi saber como sujeto.

Ver y analizar el film clásico como un cuerpo disfrazado que resbala sobre su propio argumento, parece a estas alturas un cuadro excesivamente simple. Tanto Genette como Todorov, considerados como fuentes germinales para muchas investigaciones filmológicas, han desplazado el formulario benvenistiano de historia/discurso buscando su articulación dialéctica en la esfera ficcional .²⁴⁵ .. Por su parte, David Bordwell se acoge a la tradición aristotélica para señalar como en el paradigma cinematográfico clásico la

²⁴⁴ JESUS g. REQUENA: "Casablanca. El film clásico". Revista Archivos de la Filmoteca valenciana. Op. cit. Pags.89/105. En la misma dirección se sitúan algunos trabajos del libro "El análisis cinematográfico" (notablemente los firmados por Luis Martín Arias, Santos Zunzunegui y el propio Requena).

²⁴⁵ GERARD GENETTE: "Figuras III" Op. cit. Pag.84 y ss. TZVETAN TODOROV: "Les catégories du récit littéraire". Revista "Communications" nº 8 Op. cit. Pags.125 y ss.

orientación mimética que construye la narración como espectáculo ("*showing*"), cohabita con la orientación diegética que plantea la narración como discurso ("*telling*"). "*Sería posible, por supuesto- avanza el profesor americano - , tratar la narración simplemente como una cuestión de relaciones fábula-syuzhet, pero esto dejaría fuera los modos en los que la textura filmica afecta a la actividad del espectador...En el film de ficción - señala Bordwell - la narración es el trayecto en donde el syuzhet del film y el estilo actúan al unísono en el proceso de guiar y canalizar la construcción de la fábula por parte del espectador"* ²⁴⁶. Sobre esta cohabitación se articula toda la construcción estética del clasicismo cinematográfico y su incuestionable trascendencia de masas como sistema codificado.

II.3.5.-

Todo sistema anclado en estructuras universales demanda una actividad social. Entonces ¿Cabe hablar de unos modos de uso del cine clásico? ¿Que tipo de actividad realiza este sujeto histórico que llamamos espectador inscrito económica, cultural y sexualmente en un determinado contexto? ¿Mantiene el público unas disposiciones y saberes específicos frente a lo que ocurre en la pantalla o, por el contrario, reduce su acción al mero consumo de imágenes? En definitiva, ¿donde y como se sitúa el espectador en todo este engranaje?

Antes de entrar en materia conviene despejar el campo.. Y volver sobre el modo predicativo y fatalista que se ha entroncado el análisis de la base misma del cine y la forma con la que el sujeto se representa a si mismo y representa su experiencia frutiva. .. Efectivamente, la creencia en la narración clásica como espectáculo ajeno a cualquier

²⁴⁶ "Narration in the Fiction Film" Op. cit. Pag.53 y ss

construcción del lenguaje es paralela a la consideración del espectador como ente pasivo. Hay una ecuación entre el estilo pregnante y absolutista del cine de Hollywood y su percepción natural por una comunidad heteróclita de espectadores que parecen constituir el "buen objeto" (y el alimento económico) de la institución cinematográfica. Tomando el concepto de representación especular heredado del Renacimiento (con el que el cine está histórica e ideológicamente alineado) y de proyección imaginaria (concebida como analogía de la caverna platónica) nos encontramos con un sujeto de visión atrapado por oscuros designios e identificaciones ilusorias. Un ente fantasmático ajeno además a cualquier consideración como sujeto en la medida que solo se identifica con una mirada plena frente a una pantalla transformada en espejo. En último extremo, un convidado de piedra de los designios, desde luego maléficos, de un simulacro que en este caso si parece gobernado por los avatares de la economía y de la ideología.

. Entiendo que el modelo de comunicación entre el film clásico y su espectador debe ser pensado en términos diferentes. No sobre un modo trascendental, tal como sugiere una teoría atravesada por extrañas componendas psicoanalíticas, sino en función de criterios contractuales con la narración y la puesta en escena - artificios siempre simbolizados por más que no se reconozcan en primera instancia - ligados a la experiencia de la intersubjetividad. Frente a un espectador acorralado por las convenciones perspectivistas y las identificaciones primarias, un espectador activo incitado a una amplia gama de operaciones inferenciales vinculadas a los avatares de su propio deseo como sujeto social.²⁴⁷. Es ahí, en la configuración del deseo, donde cabe situar la relación entre el espectador y el texto clásico.

Es indudable que esta operación aparece gobernada por la economía en primera instancia. Las relaciones entre el modelo de producción centralizado de los estudios y las convenciones narrativas se hace más que evidente en aras a una lógica del análisis de mercado, como analiza de forma precisa Janet Staiger en el libro tantas veces citado sobre

²⁴⁷ Dede la psicología cognitiva, David Bordwell procura ajustar los presupeustos metzianos y lacanianos sobre el espectador. Una película, "per se", no "posiciona" a nadie; si acaso incita a una determinada experiencia de consumo. Cf. DAVID BORDWELL: "Narration in the Fiction Films" Op. cit. Pag.29. Bajo presupuestos criticos parecidos se mueve JUDITH MAYNE: "Cinema and Spectatorship" Op. cit. Pags.31-70.

el clasicismo americano.²⁴⁸ . Dentro de esta economía representacional ha jugado, asimismo, un papel fundamental el sistema de censura del código Hays cuya legislación depasa las cuestiones morales para inscribir orientaciones narrativo-pragmáticas.²⁴⁹ . . En fin, no puede pasar desapercibido que la plenitud del cine clásico y su verdadera configuración como sistema universal ha precisado de una relación armoniosa con su virtual destinatario. Y que para atrapar la mirada y el deseo del espectador no solo ha tenido que recurrir a mecanismos proyectivos y subliminales inmediatos, sino a todo tipo de formas autoritarias y represivas, amén del embalaje de un sin fin de productos artificiosos y naif cuando no abiertamente reaccionarios y conformistas.

.Pero reducir la relación del espectador con esta poderosísima maquinaria narrativa a simples maniobras consumistas e ideológicas o, en un terreno consanguíneo, a un onanismo especular - , escoptofilico y -fetichista - me parece tan idealista como reductor. Aunque solo fuera porqué desmerece o pasa por alto todo el proyecto narrativo del cinematógrafo, sobre el cual se aposenta la verdadera identificación-entrega del espectador. Más allá de las proyecciones fantasmáticas hacia los personajes y los mitos (evidentes en todo el trayecto del clasicismo : así se construyó toda la fábrica del "star-system"), lo esencial de la función comunicativa radica en la entrada del espectador en la ficción y en el ejercicio inferencial de los diferentes valores de la narratividad . Como bien señala Jesus G. Requena *"la identificación narrativa trabaja a partir de las identificaciones con cada uno de los personajes, como en el sueño. Pero lo que constituye su rasgo diferencial es que la relación entre estos diversos yo especulares, imaginarios, está narrativizada, es decir, estructurada en una trama en la que el sujeto reconoce su metáfora y, a través de ella, su cifra simbólica "*²⁵⁰

²⁴⁸ "The Classical Hollywood Cinema". Op. cit. Pags.85-140 y 309-330.

²⁴⁹ Cf. TINO BALIO Ed: "The American Film Industry" (1976) Op. cit. (Texto de R. Maltby: "The Production Code and the Hays Office"). Asimismo, revista "Cinema&Cinema" nº 68 (1993) OP. cit. (Texto de Leonardo Gandini : "Il Classico americano"), y revista "Archivos de la Filmoteca" nº 14 (1993) Op. cit. (Texto de Vicente Sánchez Biosca: "El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood")..

²⁵⁰ JESUS G REQUENA. "Casablanca. El film clásico" REVISTA Archivos nº 14 op. cit. Pag.103

Desde esta perspectiva hay que abordar la relación del espectador con el sistema de representación clásica institucionalizado por Hollywood. Y con ello llenar muchos huecos analíticos. Me gustaría citar algunos, aunque sea de forma somera, antes de concluir. Por ejemplo: el extraordinario papel de los personajes de la ficción clásica, tanto en lo que se refiere a funciones y comportamientos en el interior de una trama de cuyas tensiones, conflictos o resoluciones se hacen portavoces, cuanto a su modelo de representación social en el imaginario colectivo.²⁵¹ El investigador húngaro Bela Balazs hacía referencia a esta particularidad en su notorio estudio sobre el clasicismo publicado en alemán en 1949 y editado en castellano treinta años después.²⁵² Y aunque ceñía una parte de su estudio a manifestaciones profilmicas (subrayando, de paso, el papel primordial de la cámara y de sus angulaciones para construir procesos de significación, asunto reemprendido años más tarde por algunos investigadores como Jacques Aumont²⁵³) y a una identificación fisionómica animica que posibilitaba la empatía del público hacia los personajes, no deja de ser una propuesta rigurosa sobre el papel demiurgo que los personajes de la ficción clásica ejercerían en el imaginario colectivo. Un análisis del cuerpo clásico, de estos instantes semánticos que son los gestos y las miradas como lugares de conflicto (sexual), nos daría, a buen seguro, muchas claves para comprender los procedimientos de simbolización del relato clásico.²⁵⁴ . Importancia no menos trascendente tienen los diálogos y la banda sonora (el valor dramático de la palabra y el sonido, decididamente fundamentales en el canon clásico) no solo para construir el "efecto diégesis" que caracteriza el cine narrativo-representativo, sino sobre todo como reserva

²⁵¹ Es curioso como el sistema estructural (desde el primer Barthes a los últimos análisis narratológicos) ha prescindido de cualquier estudio de los personajes (literarios o cinematográficos) insertos en las funciones automáticas de la trama. Una herencia aristotélica-formalista que todavía persiste en un obsesivo desmarcaje de todo lo que huele a esencia psicológica. Para una crítica de estos supuestos, SEYMOUR CHATMAN: "Historia y discurso". Op. cit. Pags.115-155.

²⁵² BELA BALAZS: "El film. Evolución y esencia de un arte nuevo". Ed.Gustavo Gili Barcelona 1978 (sobre todo la primera parte).

²⁵³ JACQUES AUMONT: "Du visage au cinéma" Cahiers /Editions de l'Etoile 1990.

²⁵⁴ En esa dirección apunta Jesús G. Requena en su estudio sobre "el Manantial" de Vidor a partir de la dualidad plano/contraplano, hombre/mujer como "punto de ignición" donde se apunta la verdad del texto clásico. Cf. "El análisis cinematográfico" Op. cit. Pags. 37-44.

nómica de conocimientos para el espectador.²⁵⁵ .. Embotados en una incontinencia verbal, los diálogos del cine clásico apenas han merecido una atención secundaria en el análisis, más allá del tono categorial que revestían en determinados géneros por su condición de réplicas y contraréplicas, de informaciones y falsas pistas.. Y sin embargo la palabra se convierte en asunto capital para determinar toda la experiencia de lo real que fluye en el film clásico. Michel Chion ha propuesto enfoques valiosísimos sobre la cuestión de la banda de sonido y la importancia de la habla en el cine clásico en su doble condición de cine de diálogos en el que la palabra organiza todo el decoupage y hace progresar la acción y cine de la presencia, de la secreción de los personajes y sus manifestaciones. Es inútil que sintetice lo que el autor ha escrito con extraordinaria precisión a lo largo de tres volúmenes...²⁵⁶ . En fin, parece de singular importancia abundar en los niveles de figuración y el modo de representación de los espacios que pueblan la diégesis, no como simples valores añadidos a la narración sino a modo de verdadera topografía logística del relato filmico clasicista, como bien ha demostrado André Gardies.²⁵⁷ .

Y, como no, en esta anatomía del cuerpo clásico se hace imprescindible una reflexión sobre los géneros, este corpus de films regidos por criterios perfectamente codificados en torno a los cuales se ha establecido una verdadera racionalización de la percepción. Parece evidente que la división del cine clásico por géneros responde en primera instancia a criterios económicos (una organización del sistema de producción y distribución de la fábrica Hollywood). Pero este papel funcional de plusvalía mercantil , aunque parece justificar su falta de cobertura teórica por parte del movimiento analista²⁵⁸ , en modo alguno resuelve todas las cuestiones . Justamente porqué los géneros

²⁵⁵ La palabra en relación con el cuerpo del actor son puntales en la reflexión de Jean Louis Comolli de ciertas parcelas del clasicismo. Cf. sus incisivos artículos sobre "la ficción histórica" publicados en "Cahiers du Cinema" nº 278, 279, 286,287 (1977-78).

²⁵⁶ MICHEL CHION: "Le Cinema comme art sonore". Tres volúmenes: "La Voix au cinéma", "Le Son au cinéma" y "La Toile trouvée, la parole au cinéma". Editions Cahiers du Cinema/L'Etoile. Paris 1982, 1985 y 1988 respectivamente.

²⁵⁷ ANDRE GARDIES: "L'espace au cinema" Op. cit. Tercera Parte Pags.105-157

²⁵⁸ Una excepción de cita obligada lo constituyen los dos tomos de "Le Cinema americain" Op. cit. Su coordinador, Raymond Bellour inició su andadura analítica precisamente con un estudio morfológico y temático del western

representaron auténticas instituciones dentro de la maquinaria social y simbólica de Hollywood (con sus correspondientes directores, guionistas, diseñadores, circuitos de producción etc) y llegaron a funcionar como verdaderos modelos de uso para el espectador. No solamente dan cuenta de muchas claves retóricas dentro del cine clásico (reglas, principios, cánones, arquetipos) y de sus instancias discursivas, sino que suponen un macroanálisis de los fenómenos culturales y sociales del cine clásico, así en su producción como en su consumo.²⁵⁹ . De ahí el considerable valor pragmático del género y su dimensión verdaderamente recursiva en el imaginario colectivo de nuestra época, desde su entronque cardinal con el desarrollo de la vida americana a lo largo de tres décadas (del western como expresión de una historia inacabada y en permanente entredicho al cine negro como pesadilla urbana contemporánea, pasando por el papel de la mujer y la familia en el melodrama y su formulación, hacia los años 50, de la psicopatología de la vida cotidiana de América) , hasta las pulsiones arcaicas y subliminales del minorizado espectador actual ante los sub-productos epigonales del género "gore", "psycho-killer" o "digital fiction".

Tamaño amplitud de miras reviste ese esplendoroso periodo que conocemos como “edad de oro” del cine .. No como un proceso aislable e inflexivo dentro de la historia del cine sino como el punto exacto de una cita extraordinariamente productiva con el arte anidado en su dimensión social y su expresión colectiva.. Jacques Aumont es tajante al respecto: *“S’il y a un ordinaire du cinema, on le cherchera d’abord dans ce qui a dominé si longtemps, dans ce qui aujourd’hui encore émerge du passé, dans le cinema classique. Pas plus que la modernité, un classicisme du cinéma ne se laisse enfermer dans les dates, dans des définitions. On peut le définir par la fiction, par la mise en scène et la*

²⁵⁹ En este punto es obligado consignar una pujanza reciente en la investigación de los géneros clásicos y sus reglamentaciones internas por parte de estudiosos americanos y europeos . Los trabajos de Thomas Schatz (sobre las fórmulas genéricas en los grandes estudios), Rick Altman y Jim Collins (sobre el género musical), Thomas Elsaesser y Ann Doanne (sobre el melodrama), E. Ann Kaplan y Marc Vernef (sobre el cine negro y el "ghotic film"), Jean Louis Leutrat (sobre el western) y Vicente G. Benet (sobre el cine de gangsters en la Warner Bros) son ejemplares en este sentido

*dramaturgie, par la transparence, par l'adequation entre un mode de production et un mode de vision, par l'excellence dans le moyen, qu'importe: chacun en a sa definition, mais le cinéma classique existe, et il est américain".*²⁶⁰

De modo que el cine clásico pertenece a un imaginario colectivo fuertemente estructurado. Y como tal está sujeto a los comportamientos y actitudes de un público que ha buscado en él algo más que una mera satisfacción de sus pulsiones voyeuristas. Ha buscado las huellas de un espacio ficcional para reconocer su propio deseo. Ordenando historias siempre repetidas y fascinantes, organizando un proceso narrativo a veces de manera simple pero siempre intensa, buscando el goce en los agujeros del texto filmico, ha podido desplegar, siquiera contradictoriamente, su propio deseo. Un público heterogéneo, ciertamente²⁶¹; pero con capacidad movilizadora entre la afección y la intelección. En este tramo final del trabajo creemos poder remarcar que el espectador del cine clásico no ha sido un visitador ocasional sino un verdadero usuario. Con capacidad para embarcarse en la narración y en el rellenado de sus huecos, en sus demoras y desenlaces, en la idea de configurar el film como un puzzle a través de toda una serie de saberes intra y extra-textuales sobre el tiempo y el espacio. (la figura del suspense, y no solamente en su recurso hitchcockiano, es determinante para la elaboración de estas hipótesis inferenciales). Un tesoro de actividades ligadas a la experiencia humana y a una forma de necesidad que aparece embragada en el conocimiento: ver y comprender que es lo que dicen, sugieren o disimulan los acontecimientos narrados, buscar una lógica interna que le permita comprender este relato y no otro en el interior de un determinado modelo. Y en ese usufructo estético se ha construido como espectador y ha afrontado su relación con el mundo. Adentrándose en el territorio del ser que es la experiencia simbólica de los relatos. .donde el circuito del deseo se pone en marcha

²⁶⁰ JACQUES AUMONT: "Du visage au cinema" Op. cit. Pag.44.

²⁶¹ Uno de los aciertos de la nueva historiografía y los "cultural studies" en relación al cine clásico ha sido el de terminar con la idea de una comunidad ideal, diversificada pero unida, de espectadores como reflejo de un cuerpo social plenamente disponible. En lugar de este "buen público" encerrado en una vitrina, un análisis de los públicos singulares y de los diferentes patrones de asistencia al cine en función de la región, clase social, ingreso, sexo, edad, etnia etc.

. Un espacio de experiencia pasional. . *“La passió, incessantment evocada en tota pel·lícula clàssica - subraya Nuria Bou - dona raó finalment del com y el perquè d'aquell que, des de la foscor única d'una sala on es convoquen totes les mmeravelles, es regenera y perpètuament submergeix el seu cos - el seu esguard- en l'oceà de llum que li proposa el film. Arriscant-se, però, a cada moment, jugant la seva partida emocional en els límits entre el desig y la insatisfacció, entre la trovada perfecta amb un món a la seva mesura y la projecció més enllà dels límits d'una ficció segura. L'esguard posat en qüestió a la ratlla mateixa del perill, a punt de ser absorbit per la intractable bellesa que rau en l'abisme d'una pantalla blanca”*.²⁶² . De una pantalla mental que vincula al espectador al descubrimiento de la verdad en su doble condición de epifanía y anagnórisis , sobre cuyo tramado se ha edificado la cosmogonia de todo el sistema de representación clásico.

Una referencia mítica y simbólica que sin embargo ha pasado a mejor vida. Una cosmogonia fabuladora de la que no resta si siquiera un reflejo agónico. Dioses muertos en un mundo condenado a la indiferencia..

Quedan vestigios. En films singulares de nuestra contemporaneidad que todavía pugnan por conservar el hálito de la memoria y ayudarnos en la reconstrucción de nuestros enigmas. . En la videoteca si conseguimos alejarla de su condición archivadora y fetichista para movilizar su valor de uso a través de un encadenamiento metonímico de los textos-films con nuestros deseos.... Y en la mirada retrospectiva hacia una vida transformada en texto, como esa cabalgata por la ruta del tiempo que nos describiera Walter Benjamin a partir del breve relato de Kafka “Das nächte Dorf” (“El pueblo más cercano”) para huir del tiempo de la caducidad. .²⁶³

Más, las preguntas afloran entre los escombros.. ¿Necesitamos recordar el cine clásico? ¿Necesitamos descubrir su verdad sin caer en una “vulgata” archivadora del pasado? ¿Podemos atascarnos en el recuerdo fascinante de un mundo que fué a la vez el

²⁶² NURIA BOU: “La mirada en el temps”. Op. cit. Pag.26.

²⁶³ WALTER BENJAMIN : “Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III. Taurus De. Madrid 1975 Pag.143

lugar del sueño y de la pérdida de los sentidos, el teatro de la Ley y de la punición, la generosidad explosiva de la fiesta y la lucidez radical de la experiencia ? No se busque un interrogatorio medroso ni una mascarada nostálgica donde no las hay. ..Toda fascinación de lo sublime contemplado desde lo alto de un acantilado parece una pérdida de tiempo o al menos un recordatorio tan fulgurante y vano como el de los sueños. Y el propio cine - clásico en primera instancia - ha convertido esta vulnerabilidad del tiempo en argumento decisivo..²⁶⁴ . Pero si el rescate de inventario resulta imposible , no por ello cabe invalidar el pasado como suceso anacrónico o depositarlo de forma luctuosa en el aura de la lejanía. . A fin de cuentas, este pasado - nos guste o no- es lo que somos. Mensajes, valores, opiniones que conforman un fluido interior, que configuran nuestra intimidad y nuestra educación sentimental. Una representación del mundo, tal vez falsa como señalaba la frase de Borges del principio de este capítulo, pero edificada, así en sus espacios iluminados como en sus zonas de sombras, a partir de una verdad poética sobre la vida. En la que los dos reinos, el especular y el humano, convivían en paz y de los espejos se entraba y se salía, para seguir con la paráfrasis borgiana .

Por desgracia este tiempo ha quedado disgregado del universo flotante del presente.. Hace medio siglo, el historiador húngaro Bela Balasz señalaba a propósito de la memoria del cine algo realmente pavoroso. *"Hoy ya no nos damos cuenta de "como" hemos aprendido a ver- gracias al cine - decía Balasz - , no sabemos ni siquiera como hemos aprendido a asociar visualmente las ideas, a seguir visualmente los pensamientos y a pensar ópticamente; ya no sabemos porqué via hemos llegado a entender metáforas, abreviaciones, símbolos y conceptos visuales."*²⁶⁵ . De ahí que si bien es verdad que las sombras de este gran metarelato moral que llamamos cine clásico se alargan hasta hoy (tal es su condición de enigma), su ausencia real crea en nosotros espectadores un vegetativo estado de orfandad. Es por ello que vivimos el fin del cine clásico como una tragedia.

²⁶⁴ Algunos films de Welles ("El cuarto mandamiento", "Una historia inmortal"), Wilder ("El crepúsculo de los dioses", "Fedora") , Mankiewicz ("La condesa descalza") o Ford ("El hombre que mató a Liberty Valance"), son entre otros ejemplos ensayos sobre la conciencia del tiempo sobre el propio cine.

²⁶⁵ BELA BALASZ : "El film: evolución y esencia de un arte nuevo". Op. cit. Pág.6

Porqué no es tan solo una poderosa maquinaria narrativa la que desfallece con el tiempo, ni la dimensión antropológica de las ficciones a través de las cuales se reconocen unos valores y se transmite un saber. Es, sobre todo, la facultad de intercambiar experiencias, la ausencia de temperatura ante lo disponible y fútil., el relieve interior, la plenitud simbólica.

De modo que interrogarnos sobre este pasado no equivale a un balanceo perpetuo en torno a algo inmóvil, sino volver con muchos interrogantes sobre nosotros mismos, sobre este desgarrado "acting-out" que nos define como humanos... Sobre e esa familia del cine dispersa, ensombrecida, envejecida ; sobre ese espectador convertido hoy en un cuerpo maleable sin intimidad y sin empleo, encallado en un espectáculo permanente y efímero, . sin una isla donde fondear y mirarse.. No existe una idea del tiempo determinada por la voluntad , pero desde el universo flotante del presente` conviene certificar , con el apoyo siempre estimable de Benjamin, que "*nos hemos hecho pobres*". .

²⁶⁶ Y que una forma de combatir esa pobreza benjaminiana que deja en la casa de empeño toda la herencia del pasado en beneficio de lo actual, ,pasa por recuperar la memoria y, con ella, idea del espectador. Por salvaguardar el "*cuero emocional*" del espectador cinematográfico ante un evidente proceso de metástasis. Puesto que si la máquina-cine refleja comportamientos y orientaciones de una sociedad y un tiempo históricos, habrá que convenir que la progresiva pérdida del estatuto artístico del objeto que se consume sintoniza con la capacidad - incapacidad - de sus consumidores universales, adiestrados en la fruición inmediata. Un sistema perfectamente engrasado enlaza la pérdida de potencialidad del cine para producir un imaginario colectivo en el "*otium*" moderno con el inmediato declive de su destinatario. Un público considerado ideal por su fortaleza estadística, pero a la postre una geografía desértica : con una suma de consumidores alimentados por las delicias hipernutricias de la pequeña pantalla y , en los márgenes y definitivamente alejados del sueño, unos pocos espectadores errantes a los que, como el personaje novelesco de Blanchot, se les ofrece la posibilidad de balancearse entre un mar ideal (y definitivamente clausurado) y un remolino para ahogados.

²⁶⁶ .WALTER BENJAMIN: "Discursos interrumpidos" (1973) Op. cit. Pag.173

III. - “LA VEDUTTA”

“El cuento de otro contigo en la oscuridad. El cuento de alguien contando un cuento contigo en la oscuridad. Y cuanto mejor, a fin de cuentas, las penas perdidas y el silencio. Y tú, como siempre has estado. Solo.

SAMUEL BECKETT : “Compañía”

Uno de los problemas de fondo del análisis textual ha sido siempre tratar de comprender como el film evidencia su propia interlocución, esto es, como construye a su espectador en los intersticios del texto.¹ . >Pero más allá del plan inscrito en la obra filmica hay en estos proyectos un hilo sumergido que remonta a una tradición ilustrada de la pintura y del teatro como es la del espectáculo - y de las miradas que lo conforman - que se instituye a si mismo, que juega con sus efectos y simulacros, que se auto-inmola como representación. No de otra manera ha de concebirse la composición de "la vedutta" explicitada en la obra de Leon Battista Alberti "De Pictura" : la presencia simultánea de una doble mirada - espectador y pintor - en una representación unificada alrededor de un rayo céntrico que abarcaría desde el punto de vista al punto de fuga. Arquitectura de la "vedutta" que , en sus diversas y corpóreas manifestaciones, recorre la obra de Durero o el ensamblaje de miradas y presencias de "Las Meninas" de Velázquez (analizadas con suma precisión por Foucault al comienzo de su monumental ensayo "Las palabras y las cosas") hasta desembocar en la arqueología de las máquinas de visión desde la "camera obscura" y el dispositivo de Athanasius Kircher hasta el diorama y panorama del XIX.

El cine ha jugado con particular insistencia en este retorno de la representación sobre si misma, esta materialidad a través de la "*mise en abysme*". No hace falta acudir al movimiento moderno en su posición "desnaturalizadora" del espectáculo cinematográfico para encontrar las huellas de este juego. Es más, la operación de "*mise en abysme*" de la modernidad se mueve a menudo en una maniobra codificada a partir de los presupuestos teatrales brechtianos buscando en la inclusión de significantes (desde la propia cámara a

¹ El análisis más pormenorizado de este presupuesto enunciativo sigue siendo el de FRANCESCO CASETTI: "El film y su espectador" publicado en Italia en 1986. (Trad.española en Ediciones Cátedra Madrid 1989). Con anterioridad a esta fecha, es remarcable el n° 38 de la revista francesa "Communications" "Enonciation et cinéma" (1983) con textos de Jean Paul Simon, Jacques Aumont, Dominique Chateau, Francois Jost y el propio Casetti entre otros.

los decorados y la utilleria) una distancia critica que, a la postre, se revela mecánica y que lejos de romper la ilusión especular la reproduce con particular insistencia (el caso de un film como "La noche americana" de Truffaut ha de servirnos como ejemplo). De remontarnos al cine clásico - , alumbrado en la fábrica más ilusionista de todas las épocas, Hollywood - encontrariamos estas modalidades deconstructoras de la enunciación cinematográfica diversificadas tanto a un nivel metafórico como metonímico.. Ya sea poniendo en circulación el espacio off (la maquinaria que construye el film y lo dona como objeto pleno), ya figurando el profilmico a través de distintos roles (son numerosos los films protagonizados por técnicos, directores, productores etc) ,ya sea, en fin, por medio de un "tour de force" muy elaborado en función del cual se designaba narrativamente el simulacro de la representación , introduciendo en el sistema diegético las relaciones metafóricas que este juego instituye. Muchas propuestas de Lubistch, Lang , Welles, Hitchcock, Mankiewicz o Douglas Sirk van en esa dirección aún disimuladas sobre una falsa linealidad ² .

Con todo, estos presupuestos "contractuales" entre el film y su espectador a partir de los trayectos enunciativos se revelan difíciles de dilucidar. Tanto más cuanto que la presencia del espectador en su interior (a la postre, lo que nos interesa aqui) revela estatutos un tanto particulares. No solo porqué en razón a sus intenciones y finalidades un film proceda a numerosas llamadas de complicidad ³ y por disposición explicita o implicita de la cámara enfatice a menudo el papel del espectador como enunciatario ⁴ .

² Para un repaso de esta tradición del espectáculo cinematográfico que se da a ver a si mismo en claras resonancias al teatro (Shakespeare, en primera instancia, pero también Moliere y la "Commedia dell Arte"), remito a los excelentes textos de Jean Louis Comolli y François Géré publicados a lo largo de 1978 en la revista "Cahiers du Cinema" nº 288-290-291. En esa linea, es interesante el trabajo sobre Sirk de Jesús G. Requena "La metáfora del espejo" Op. cit.

³ El texto filmico convertido " en un lugar lleno de ecos, de llamadas, de cambios de mano; en fin, un texto completamente dialógico". Cf. FRANCESCO CASSETTI: "El film y su espectador". Op. cit. Pag.i 66

⁴ Frente a la prohibición expresa de mirar a la cámara por parte del cine narrativo-representativo, no pocos autores han visto infracciones y subrayados contundentes hacia una posición exterior al mundo diegético a fin de designar al espectador como verdadero destinatario de lo que está viendo y oyendo.... Es el caso de los trabajos sobre el género

Sino también y sobre todo porqué ese contracampo filmico que llamamos espectador encuentra diversos modos de figurativización, como bien señalan algunos estudios recientes.⁵.. Asi , nos encontraremos con personajes que redoblan la figura del espectador por el solo hecho de entrar en un cine , por más que ninguna relación particular se instale entre ellos y el film (de los “espectadores” cinéfilos de Truffaut a los bufones regresivos de Fellini) o , caso de trabar una relación, sea a partir de una pirueta cinéfilo-intelectual (buena parte de las citas y “encuentros” de Godard, en especial esas lágrimas de Nana frente al martirio de la Falconetti de Dreyer en “Vivre sa vie”); con films que describen no sin cierta nostalgia los comportamientos y reacciones de un público que fluye en masa a las salas para ofrecer en espectáculo a la propia Institución cinematográfica en proceso indistinto de esplendor y deterioro (casi de algunos films italianos recientes como “Cinema Paradiso” de Giuseppe Tornatore o “Splendor” de Ettore Scola), pero que , al cabo , carecen de historia, son meras “catálisis” para una circulación diegética de la narración.⁶. Ambas construcciones refuerzan el dispositivo imaginario del cine, al igual que estos otros espectadores que orquestan escapadas imaginarias absolutas hacia el espacio virtual del mundo diegético (dos ejemplos contundentes: “Sherlock Junnior” de Buster Keaton y “The Purple Rose of Cairo” de Woody Allen: sesenta años de distancia para una misma construcción, el sueño como

cómico de JEAN PAUL SIMON (“Le filmique et le Comique” Ed.Albatros 1979), la comedia musical a cargo de JIM COLLINS /“Vers une definition d'une matrice de la comédie musicale: la place du spectateur dans la machine textuelle” publicado en la revista “Ça Cinema” nº 16, 1979), o ciertos films negros y del “gotic roman” analizados por MARC VERNET en el texto ya citado “Figures de l'absence. De l'invisible au cinema” (1988) Pags.9-28..

⁵ Dos ejemplos entre muchos: ROGER ODIN: “L'entrée du spectateur dans la fiction” incluido en “Theorie du film” Ed.Albatros Paris 1980 Pags.198-213. Y DOMINIQUE BLÜHER / MARGRIT TRÖHLER : “Public et spectateur de cinéma dans les films”. Revista “Iris” nº 17 Automne 1994 Pags.183-196..

⁶ Función de catálisis en el sentido barthesiano (cf. “Introduction à l'analyse structurale des récits” publicado en la revista “Communications” nº 8 1966), una labor de relleno que difícilmente bascula hacia lo narrativo y que por si mismos no pueden decidir la progresión del relato que bien pudiera seguir en el exterior de la sala de proyección.

posibilidad de traslado de un lugar, la sala, a otro, la pantalla.), algo que en principio solo se le reconocía a Don Quijote como experiencia heroica de la sinrazón.⁷

.Pero no son estos personajes adheridos con sus risas, sus aplausos, sus miedos o sus descontentos, a la representación, los que nos interesan. Sino ese espectador para quien el film deviene un objeto (a menudo fatal) de demostración. Personajes que se encuentran cara a un film que les muestra un mundo y, al hacerlo, les devuelve su disposición afectiva como espectadores y su condición de inseguridad como humanos, .. Espectadores que miran y proyectan en su pantalla mental una historia que les afecta como destino. .⁸

Para abundar en esta geografía del espectador, he escogido dos films que son verdaderos tesoros textuales: „La ventana indiscreta“ de Alfred Hitchcock y „La noche del cazador“ de Charles Laughton. No me interesa buscar simetrías forzadas, pero es un hecho que rastreando su andamiaje subterráneo pueden hallarse parentescos entre sí. Aunque solo fuera porqué ambos, desde posiciones excéntricas y radicales en el interior del sistema representativo clásico que los hizo posibles, remontan la corriente del cine hacia su estado natural. Para revelarnos que eso que llamamos mundo es un conjunto heterogéneo y nada armónico de saberes. Para certificar que el cine puede ser tanto una ilusionista fábrica de sueños como una diabólica máquina de pesadillas..

⁷ No está de más recordar que una de las propuestas metalingüística de Buster Keaton donde se trabajan estas cuestiones, "El cameraman" se produce el mismo año, 1928, en que Dziga Vertov filma "El hombre de la cámara", el experimento más audaz (y todavía no superado) sobre la constitución de la sustancia filmica y del espectador que la demanda. ¿Hace falta recordar que tras este entrecruce hipnótico de miradas maquinicas y humanas, cuerpos, sombras y luces que nos propone Vertov cualquier experimento moderno sobre las imágenes y su espectador, (tipo los últimos trabajos de tapicería de Godard sobre una mesa de montaje o los "reciclados" del planeta video) se nos aparecen como trabajos de bricolage perfectamente inútiles? Soy consciente de que el tema daría para mucho y me limito a apuntar unas líneas de fuga para una posterior investigación.

⁸ Un maravilloso y singular ejemplo sería la pequeña Ana de "El espíritu de la colmena" de Víctor Erice, aislada en un paraje castellano y embriagada por el "monstruo" Frankenstein que con su presencia y su mirada interpeladora predispone el futuro de su propia historia.

En estos dos universos ficcionales, absolutamente pregnantes y de una incuestionable perfección formal, habita el espectador. No ya tan solo porqué le involucran como testigo ambiental , sino porqué le reinventan en su travesía, hacen de su cuerpo y de sus afectos los verdaderos motores de su dramaturgia. Ligados al descubrimiento y al deseo de mirar permiten que el sujeto espectador se reconozca como tal a costa de desplegar sus fallas, de buscar las huellas de su deseo. Y en esa doble singladura del cine y del espectador se traduce su condición de experiencias límites, extranos aerolitos que las censuras del tiempo no han podido integrar en recetario alguno.

1.- MIRADAS : “LA VENTANA INDISCRETA”

Al igual que Asterion en el cuento de Borges ⁹, el protagonista de „Rear Window“ („La ventana indiscreta“,1954) de Alfred Hitchcock, vive prisionero en su propia casa. Obligado a permanecer en reposo con la pierna escayolada, el fotógrafo L.P. Jeffries procura escapar al tedio de la convalecencia con un divertimento tan sano como perverso: espiar a sus vecinos del otro lado del patio desde la ventana de su apartamento. Separado por un foso que conduce al vacío hay un espacio interior poblado de apartamentos donde numerosos vecinos desarrollan fragmentos de vida que el fotógrafo recoge puntillosamente con ayuda de unos prismáticos. El reportero gráfico vive en un espacio carcelario más o menos ordenado „*en quietud y soledad, sin pompas femeniles ni el bizarro aparato de los palacios*“ (en realidad, el apartamento constituye un refugio frente a la incontinente demanda de una mujer, Lisa, que se ofrece a él y le incita al matrimonio; retomaremos este punto), pero desde esta casa de vecindad, como desde el laberinto de Asterion, se divisa el mundo.

Como se puede suponer, la película de Hitchcock ha sido analizada en profundidad y se ha constituido en laboratorio de todas las hermenéuticas, sobre todo en su tematización y figurativización del acto voyeur. ¹⁰. Se me permitirá, por tanto, hacer una

⁹) JORGE LUIS BORGES: „La casa de Asterion“ perteneciente al libro „El Aleph“. Biblioteca Ayacucho Caracas 1953.

¹⁰ Imposible de traer aquí un inventario completo de todas las revisiones críticas de "Rear Window". Entre los nombres que de una forma u otra han penetrado en los bríos de este texto citemos los de Robin Wood, Jean Douchet, André Bazin, Eric Rohmmer, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Tania Modlewski, Mirian Bosovicz, Janet Bergstrom, David Bordwell, J.F.Tarnowski, David Thompson, Michel Chion, Pascal Bonitzer, Jesús G. Requena, Vicente Sánchez Biosca, José Luis Guarner...

incisión entre platos tan selectos y efectuar un pequeño rodeo no tan reputado e.n los análisis citados.

Primero el espacio. Una ventana que se abre al vacío, a un foso infranqueable, al menos para un cazador de imágenes en estado de impotencia motriz, pasado el cual se divisa el mundo. No un horizonte abierto e indeterminado sino un espacio circunscrito a la gravedad de la mirada. El mundo como patio de vecindad.¹¹ .

Que ve L.P. Jeffries desde su ventana que reclama tan poderosamente la atención? En principio, un decorado pictórico. Los apartamentos del Greenwich Village, así como las acciones desarrolladas en su interior, remiten a la formación de uno o varios cuadros pictóricos, tanto por su característica escenográfica cuanto por el encuadre al que se subordinan. Al igual que sucediera con el ojo de Scottie en „Vértigo“ y con el de Norman Bates en „Psicosis“, el ojo del fotógrafo se concentra en un conjunto de cuadros vivientes encerrados en una construcción pictórica.. El mundo, visto en una situación óptica pura, es la imagen de un cuadro.¹²

En el interior de este escenario pictórico habitan unos personajes con su catálogo de comportamientos. En principio, cabría esperar de este decorado una transparencia naturalista , a la vista de su figuración y de las propuestas descriptivas (bien que fragmentarias y deslavazadas) que propone al intentar reproducir en una perspectiva minimalista la situación vital - los conflictos del amor - que el protagonista sufre con su

¹¹ Hitchcock mandó construir ex-profeso un inmenso decorado de un edificio de Greenwich Village - obra de cuatro grandes escenógrafos: Hal Pereira, Mcmillan Johnson, Sam Comer y Ray Mayer -para reproducir en su interior hasta treinta apartamentos.

¹² Distintos análisis han hecho hincapié en esta consideración del cuadro pictórico en el cine de Hitchcock tomado como cuerpo vacío y presencia netamente visual , cuya ausencia de objeto deja libre curso a la ensonación sin necesidad de una prueba de realidad para el propietario de su mirada. Así, EUGENIO TRIAS : „El abismo que sube y se desborda“ texto incluido en el libro „Lo bello y lo siniestro“ Ed. Seix Barral Barcelona 1982. Pag. 98/99. RAYMOND BELLOUR : „Psychose, Nevrose, Perversion“, incluido en el libro „L'analyse du film“ Op. cit. Y MARC VERNET: „Le portrait psychopompe“ texto incluido en el libro „Figures de l'absence“ Op.cit. Pag. 89/111

novia en el interior de su apartamento ¹³. Sin embargo, su representación, gestionada por el ojo-voyeur del fotógrafo, y al límite por el de Hitchcock como sujeto enunciativo, resulta opaca. Y ello por varias razones que se nos antojan determinantes para la "subversión" hitchcockiana y su proceso interlocutivo con el espectador. Si exceptuamos las dos secuencias meramente descriptivas de inicio y cierre del film (apertura de la persiana del apartamento de Jeffries hacia el exterior y retroceso desde el exterior hasta el apartamento), el decorado nunca se presenta sin intermediarios o dicho de otra manera, está siempre gestionado por miradas diegéticas que lo descualifican - lo fragmentan, lo deniegan - como escena realista. Como consecuencia de ello, se trata de cuadros descentrados, heterogéneos, ensuciados por marcos diversos y, por ello, de visión anómala (detalle nada baladí de la subversión hitchcockiana del modelo narrativo tradicional focalizado en función de la limpidez del cuadro). ¹⁴. En tercer lugar, se remarcan claras disonancias entre la imagen y el sonido, de modo que o bien el encuentro visual se produce sin sonido equilibrador o, lo que es peor, con un sonido inaudible y/o un sonido pleno pero en off, esto es sin imagen y sin fuente precisa. que, en contra de lo que cabría suponer, no sirve para reclamar ambientalmente la situación del patio sino los intereses del apartamento, como bien sugiere Michel Chion. ¹⁵ Y, finalmente, porque si exceptuamos al presunto asesino, Thorwald, el resto de los personajes que vemos a través de la mirada de Jeffries (y secundariamente de Lisa y Stella) carecen de rostro - total abolición del primer plano - y hasta de cuerpo - no tienen historia en un espacio off -

¹³ En la pared de enfrente, James Stewart no ve más que acciones que ilustran el problema del amor y del matrimonio: la mujer sola, sin marido ni amante; los jóvenes casados que hacen el amor todo el día; el músico soltero que se emborracha; la pequeña bailarina que los hombres desean; la pareja sin niños que ha puesto todo su afecto en un perrito y, sobre todo, la pareja casada, cuyas disputas son cada vez más violentas, hasta la misteriosa desaparición de la mujer". FRANCOIS TRUFFAUT : „El cine según Hitchcock" Alianza ed. Madrid 1974. Pag.188.

¹⁴ Pascal Bonitzer ha trabajado el efecto desencuadre en la composición de la imagen. Y aunque su estudio se refiere mayoritariamente al carácter vacío y fragmentario del encuadre en el cine moderno, puede ser extrapolado a ciertas experiencias del clasicismo en el que el efecto-cuadro aparece siempre ensuciado por otros cuadros (Hitchcock y Lang, aún siendo diferentes, trabajan esta forma de desencuadre). Cf. PASCAL BONITZER: "Decadrages. Cinéma et Peinture" (1985) Op. cit.

¹⁵ MICHEL CHION: "Le quatrième côté". Revista "Cahiers du Cinema" nº Pag.6-7

cuando no figuran en el punto de mira del fotógrafo (salvo en un determinado momento en que el fotógrafo dormita, dejando en este caso en suspenso la idea de que son representaciones oníricas del protagonista; como si éste no viviera la situación pasiva del reposo sino el proceso de una gestación; por lo demás, es el momento en que la cámara se instala en el patio y puede verse a sus moradores en una perspectiva normal) . Es difícil, por tanto, aceptar un efecto de naturalización del espacio escénico, como sugieren algunos análisis sobre el film.¹⁶ . Por el contrario, cabe pensar en la construcción de un dispositivo en el que la mirada del espectador, y con ella su confort, carecen de posibilidad proyectiva.

. Figuras encerradas en un espacio autárquico, cuerpos accionados como maniquies en el interior de un panoptico .¹⁷ .. Y con una anamorfosis visual - desde una ventana que, a su vez, trocea y encuadre las ventanas vecinales - a través de la cual se busca articular figuración y abstracción , una "melange" muy querida por Hitchcock (recuérdse su atención por las líneas y figuras geométricas) que en este caso le emparentarian con las ventanas pictóricas de Matisse¹⁸ . Entrevistos en las condiciones ópticas que el

¹⁶ Cf. VICENTE SANCHEZ BIOSCA: "La mirada indiscreta". Revista "Contracampo" nº 38 Madrid invierno 1985. Pags.7-19.

¹⁷ La visión de la bailarina en short remite fácilmente a la propensión del estudiante Nathanael hacia la muñeca automática Olimpia del cuento de Hoffman „El arenero" que Freud utilizaria para elaborar su concepto de „Das Unheimlich". Referencia que, de hecho, se aloja como ley en buena parte de los films de Hitchcock dispuestos según la conversión de una situación natural, familiar y doméstica (el „heimlich" freudiano) en un entramado siniestro. Véase EUGENIO TRIAS „Lo bello y lo siniestro" Op. cit. PaGS: 105/114.

¹⁸ En su artículo „Viendo mirar" (incluido en el libro colectivo sobre Hitchcock editado por la Fundación Municipal de Cultura de Oviedo 1989), JESUS G. REQUENA emparenta a Hitchcock con los espacios pictóricos del Parmigiano y de Tintoretto para certificar su adscripción manierista. Nada que objetar a este parentesco si el manierismo se circunscribe a una crisis epocal (de la misma forma que el manierismo pone en cuestión el rostro armónico del clasicismo sin abandonar enteramente sus formas, así Hitchcock rompería la lógica del cine narrativo clásico). Pero la recurrencia perspectiva nos parece más cercana (aunque sea como hipótesis subterránea) a esa construcción del vacío que habita la obra de Matisse. A la marcada afición de Hitchcock por los marcos pictóricos en forma de ventanas („Rebeca", „La sombra de una duda", „Rope", „Psicosis"...), se une su consideración de dispositivos de representación. De „La fenetre bleue" (1910) a „Silence habité des maisons" (1947), las „ventanas" de Matisse son lugares espaciales donde se desarrolla la representación de un espacio completo, cerrado, en el que se integra al espectador. Sobre este punto, véase PIERRE SCHNEIDER „Henri Matisse" Ed. Flammarion. Paris 1976

protagonista instituye - barridos panorámicos, prismáticos, tele-objetivo - los figurantes se convierten en viñetas de un story board, sombras en el interior de un decorado. Item más y no precisamente secundario a pesar del escaso interés crítico suscitado ¹⁹. : un decorado y unas figuras que nos acercaría al palimpsesto televisivo (menos de un año después del rodaje del film, iniciaría Hitchcock sus colaboraciones televisivas para la CBS dentro de la serie "Alfred Hitchcock presenta") y, por supuesto „avant-la-lettre“, al planeta video. Un panel rectangular con sus diferentes prótesis catóptricas y sus imágenes constantemente parasitadas (y no solo fragmentadas, como ocurre en el cine). Donde acción y representación coinciden y se simultanean; donde el único cuerpo visible es la imagen misma sujeta a una distribución de cavidades (una construcción en cierto modo parecida a la que años después utilizará Jacques Tati para "Play Time" , 1970); , con las ventanas vecinales transformadas en un desfile de monitores sueltos en el espacio con sus correspondientes mini-historias autónomas...Un paso más en esta lectura desde el presente de „La ventana indiscreta“ y una evidencia de su inteligente andamiaje textual, decididamente fuera de lo común dentro de la historia del cine.

Pintura y arquitectura como espacios referenciales que se desbordan en el dispositivo filmico hitchcockiano. No hay espacios neutros en la obra de Hitchcock, ni superficies accesorias. Sus escenografías, por inverosímiles y artificiosas que parezcan, están concebidas con la misma materia de sus ficciones: relieves dispuestos como una trama ilusionista, entornos que son verdaderos complots, encuadres que constituyen perfectos encierros. El espacio como morada abismal remitiendo tanto a las estructuras carcelarias de Piranesi cuanto a los laberintos de Borges en un desafiante recorrido de nudos y enigmas.²⁰

¹⁹ Una excepción de justicia, aunque sea "en passant": la crítica de JOSE LUIS GUARNER: "Asomarse otra vez a "La ventana indiscreta". incluida en el libro colectivo sobre Hitchcock citado anteriormente (1989)..

²⁰ Si consideramos el laberinto como un dispositivo de suspense, forzosamente recurriremos a Hitchcock como el cineasta borgiano por excelencia. Entre el autor de esta parábola del orden que es „El Aleph“ y el autor de esta metáfora del Apocalipsis llamada „Los pájaros“ existe efectivamente un nudo de concomitancias cuyo pormenorizado estudio nos

Pero hay algo más en la valoración del espacio que singulariza „La ventana indiscreta“ y la presenta como una lección de cine. Y es la construcción de su dispositivo perspectivo. La topología de este film parece una reproducción de la „camera obscura“, el experimento óptico que atraviesa todas las teorías de la visión desde la Antigüedad al nacimiento de la fotografía y el cine, pasando por la proyección luminosa de la linterna mágica de Athanasius Kircher y la „Dióptrica“ de Descartes ²¹. La disposición escenográfica de „La ventana indiscreta“ - una habitación a oscuras frente a una pared plana separada por un foso - remitiría a esa caja negra en una de cuyas paredes se proyecta la imagen invertida de los objetos iluminados. Sobre esta figura geométrica se formalizado algunas de las apuestas críticas más puntillosas (si bien no exentas de una fuerte dosis idealista) como la de Eric Rohmer y Claude Chabrol al analizar estas siluetas colocadas en la pared de enfrente tras el abismo del patio como una duplicación de las sombras de la caverna platónica, sobre cuyo estado hipnótico fundamentaria Hitchcock una „alegoría del conocimiento“²²; o, la más precisa, de Jean Douchet sobre la construcción en este film de todo el dispositivo de la representación cinematográfica: dos universos paralelos, la cabina de proyección/apartamento y la pantalla/inmueble separados por una distancia indispensable para la proyección y con un “proyeccionista” con licencia para ver y protegido por el vitral de la ventana. ²³. . Al igual que sucedía con la „camera obscura“ asistimos a una proyección retiniana de lo visto, como espectadores estamos colocados tras la retina de un ojo - el de Jeffries - que

daría muchas claves de sus respectivas obras. Empezando por un „background“ recurrente - Poe, Kafka, De Quincey, y asimismo la obra pictórica de De Chirico y la arquitectura de Frank Lloyd Wright - que anida, explícita o implícitamente en algunas de sus obras. Y terminando por los escenarios de los relatos que presentan abundantes similitudes arquitectónicas: la figura de la espiral como línea geométrica abstracta y como escalera barroca que conduce al abismo; la casa gótica constituida como encierro; la figura del espejo como idea de simetría y reflejo y otros inverosímiles trazados topográficos

²¹ Cf. JACQUES PERRIAULT: "Memoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel". (1981) Op. cit.

²² ERIC ROHMER/CLAUDE CHABROL: „ Hitchcock“ Editions universitaires Paris 1957.

²³ . JEAN DOUCHET „Alfred Hitchcock“ Ed. L'Herne Paris 1967. Pag.24o.

ve imágenes invertidas procedentes de los apartamentos que tiene enfrente. ²⁴.
.Emparejamiento ilusorio que no procede de una construcción meramente especulativa y erudita cuyos resultados prácticos pudieran pasar desapercibidos, sino de una construcción fecunda. . Como bien señala Hubert Damish, es la potencia de este dispositivo lo que confiere valor de escena a toda acción, lo que otorga espacio de juego para las figuras, el lugar exacto de la función escópica y del cogito del sujeto en tanto que sujeto de deseo. ²⁵. Sobre este tramado espacial y visual se asientan las sugerencias de un autor que ha concebido buena parte de su trabajo (al menos en la década 50-60) como el proceso de un geómetra y los recorridos que se proponen al espectador a través de una obra absolutamente compacta y cerrada. como es “La ventana indiscreta” ..

Y ahora las miradas. Nos encontramos, casi huelga decirlo, en plena circulación de la mirada. La película de Alfred Hitchcock, auténtica obra maestra dentro de una filmografía poblada de ellas, se sustantiva en torno al voyeurismo y la pulsión escópica, sobre cuyos trazados coinciden todas las críticas del film aparecidas hasta la fecha. Pulsión voyeurista perfectamente enraizada en el espectáculo cinematográfico mismo, como bien se encarga de subrayar el autor desde el inicio del film al subir las cortinas de la ventana del apartamento de su protagonista - como se recorren las de una pantalla - para adentrarse en el espacio de la representación. Con la figura del fotógrafo voyeur inmobilizado en su butaca queda establecido el orden de la diégesis. Pero un voyeur que deviene emblemático, no en vano los mejores trabajos de Hitchcock desbordan su condición de films singulares para erigirse en modelos epistémicos de cualquier espectáculo visivo. „*We become a race of peeping-toms*“, certifica la enfermera al comienzo de la película a modo de declaración de principios que embraga todo el sentido

²⁴ MIRAN BOSOVIC „The Man Behind His Own Retina“. Artículo incluido en el libro colectivo dirigido por Slavoy Zizek...(Pag.161/177

²⁵) HUBERT DAMISCH: „L’origine de la perspective“ Op. cit. Pag..207

del film. Manifestación del voyeurismo del autor por la que se constituye deliberadamente una posición de enunciación, declaración especular que con la pretensión de leerse como condena acaba funcionando como autorización para entrar en el universo diegético (Stella, la enfermera, será la más cooperante y el personaje con imaginación más mórbida para construir la historia), como ocurre en buena parte de los films de Hitchcock ²⁶. Y, a la postre, constatación lapidaria que nuclea todo discurso sobre la modernidad. En el reinado del orden de lo visible, en el inabarcable inventario del ilusionismo moderno nos hemos convertido en una raza de mirones.

Pero „La Ventana Indiscreta“ no se limita a testificar la presencia activa de un voyeur, como se ha reducido en muchas ocasiones a la película. Como gesto, la curiosidad voyeurista del reportero podría detenerse en cualquiera de las historias propuestas (en propiedad, cada una de las ventanas es una historia germinal), tanto más cuanto que la idea del crimen, punto central de la diégesis, se ha dado con anterioridad a la entrada de Thorwald, el asesino, en su campo de acción, comenzando a despertar interés por una serie de comportamientos dudosos. Pero el protagonista (y con él el espectador) saben que esta suma de „fait divers“ del despertar de un día caluroso en Nueva York no pueden dar cuerpo y consistencia a una narración cuyo devenir se revela consubstancial con la elección de una intriga.²⁷ Las cosas intervienen (y la intriga se produce) no en el muestrario de sus posibilidades, sino en la voluntad explícita de su

²⁶ RAYMOND BELLOUR : „L'analyse du films“ op. cit. . señala como a través de distintos trayectos ficcionales, Hitchcock acentúa la posición voyeurista de entrada. El caso del principio de „Psicosis“ en el que la cámara atraviesa unos tejados y penetra por la ventana hasta posarse en un lecho donde Sam y Marion hacen el amor, es paradigmático. „Es como autorizar al público a que se convierta en voyeur“, le responde Hitchcock a FRANCOIS TRUFFAUT.: „El cine según Hitchcock“ op. cit. Pag.234.

²⁷ PASCAL BONITZER: „It's only a film ou la face de néant“ Revista „Cahiers du cinema“ Hors serie n 8 1980, describe con precisión el resorte narrativo de todos los films de Hitchcock: „Todo marcha normalmente, según lo previsto, esto es la mediocridad y la insensibilidad, hasta que alguien (a menudo el protagonista principal) se da cuenta de que un elemento de este conjunto no funciona. Este disfuncionamiento es un agujero por donde entra la ficción“.

descubrimiento. La película solo existe cuando el protagonista - y el espectador - deciden con su presencia inferencial que exista.

De ahí que la mirada del voyeur apenas se entretenga en la vida de sus vecinos, ni se aposente excesivamente en sus acciones. Antes bien, establece un barrido, literal y figurado, sobre ellas, precisamente porque antes que el objeto en sí (lo que podríamos llamar el fisgoneo o , en palabras de Chabrol/Rohmer "*la delectatio morosa*") le interesa la propia capacidad de mirar. Ahí , de nuevo, el protagonista se erige en un alter ego del propio >Hitchcock, para quien la mirada escrutadora resulta bastante más obscena que la acción sobre la que se mira, posición que tanto le reprocharía André Bazin en una especie de „bric-à-brac“ moral entre un católico y un jansenista ²⁸ . Para Hitchcock, como para Lacan sobre cuyos presupuestos teóricos se articula toda la circulación de miradas del film ²⁹ , la mirada es el „fascinum“, la que segrega las emociones más complejas, la angustia y el deseo. Toda pulsión escópica está gobernada por el deseo (aunque en este caso sirva para desplazar o atemperar otro: la pulsión erótica).La permanente reversibilidad entre la mirada, el asesinato y el acto sexual - tan patente en la filmografía de Hitchcock - encuentra aquí su expresión definitiva.

Tematizar la mirada del espectador, construir la ficción, he aquí lo que nos propone „La Ventana indiscreta“ y lo que hace de este film una verdadera operación deconstructora. En lugar de desaparecer detrás de su ficción, el director se pone delante y una vez inventado un narrador se confunde en sus trazos.. Pero la homología Jeffries/-Hitchcock /espectador- “incrustados” los tres en una butaca fija, de paratitico o de director, decididos a mirar e inventarse historias proyectadas en una ventana rectangular-pantalla de cine - se abre paso enseguida hacia una curiosa cadena de inversiones y de diversidad de movimientos. A empezar por el personaje femenino, esa

²⁸ ANDRE BAZIN: „El cine de la crueldad. De Bunuel a Hitchcock“. Ed. Mensajero. Bilbao 1977 Pag.117 y ss.

²⁹ JACQUES LACAN : „De la mirada como objeto a“ El Seminario libro 11. Los cuadros conceptos fundamentales del psicoanálisis. Ed. Paidós. Buenos Aires 1987

figura glacial y seductora, que utiliza todos los trucos - del apasionamiento sumiso al exhibicionismo - para llamar la atención del 'fotógrafo' que, no obstante, le desdeña para terminar colaborando activamente con él. en la resolución del film.³⁰ ...Puesto que "La Ventana Indiscreta" no se apoya únicamente sobre las decisiones de un voyeur, sino, por lo menos, de dos (secundariamente también funcionan como tales la masajista Stella y el amigo detective Doley). Nuestro héroe inválido se encuentra acompañado de una mujer seductora, Lisa Freemont, que tras unas primeras reticencias adoptará el papel de mirón complementándolo con la acción directa. Ayudando a construir la trama y, con riesgo de su vida, a resolver el enigma. Una perspectiva nueva que nos pone en sintonía con ciertas complejidades de un film abiertamente fundamentado en la dimensión sexual de sus oficientes y que, a la postre, termina siendo fundamental para el posicionamiento del espectador

. En sus reflexiones sobre la obra de Hitchcock en general y sobre este film en particular, Laura Mulvey ha subrayado una contundente diferenciación de las miradas. Ya sea un ex-policia que pasa todo el tiempo buscando y admirando a una mujer a la que recrea fantasmáticamente ("Vértigo"), ya un fotógrafo inválido que recrea obsesivamente un patio de vecindad que, por si fuera poco, está habitado por mujeres : la bailarina, la solterona, la esposa asesinada asesinada ("La Ventana indiscreta"), se observa una idéntica organización: el hombre mira y la mujer es mirada.³¹ Es más, Lisa, la co-protagonista de "Rear Window" no sería en su perfección ("demasiado perfecta", le reconoce Jeff con cierta inseguridad) más que una imagen pasiva que sistemáticamente reclama la atención y se exhibe. Del pase de modelos en el interior de la habitación a la entrada en el apartamento de Thorwald con el encuentro de la huella definitiva - un anillo

³⁰ Sobre la relación Jeffries-Lisa puede verse un desplazamiento de la relación entre Hitchcock y la actriz Grace Kelly. Relación fecundamente perversa, desarrollada a través de tres películas. Véase DONALD SPOTO: „Alfred Hitchcock: la cara oculta del genio". Ultramar ed. Barcelona 1983.

³¹ LAURA MULVEY: "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Revista "Screen" nº 16 (1975) Op. cit. Pags.16-17.

de matrimonio - , Lisa parece ofrecerse visualmente todo el tiempo a Jeff y al espectador, colocándose en ese lugar de paso del deseo masculino sobre el que parece apuntarse el film. Más forzoso es reconocer que esta organización de roles admite variables, y así lo atestigua Tania Modlewski en su exuberante y sintomático análisis sobre la filmografía de Hitchcock.³² .. .

Se diría que la interpretación que hace el fotógrafo de los acontecimientos que observa en el patio de enfrente a su apartamento - uniendo fragmentos y evidencias de un asesinato para construir una narración coherente - podría considerarse como una inversión de la situación que vive en su propio apartamento: necesita construir una historia para invalidar las demandas amorosas y las argumentaciones dubitativas de su prometida. Sobre el exhibicionismo de Lisa parece fácil una atribución feminista articulada sobre el siguiente eje : trátase de una demanda que el hombre ridiculiza o rechaza (así responde Jeff al decidido interés hacia la moda por parte ella) pero que queda suspendida sobre su deseo de asimilación patriarcal . O como diría Tania Modlewski *“putting women in a familiar double bind by which they are first assigned a restricted place in patriarchy and then condemned for occupying it”*.³³ . Todo ello sin contar con la idea de una sexualidad amenazante que preside la presencia de Lisa desde su primera aparición (cruzando su sombra por la cara dormida de Jeff) hasta su presencia fascinante y segura al final del film frente a un hombre resignado y con las dos piernas escayoladas.

Si pasamos a las funciones de cada uno de los roles la lectura se hace todavía más compleja. Tras hacerse cargo de la situación voyeurista planteada, Robin Wood llamaba la atención en su análisis de *“Rear Window”* sobre el paralelismo de la situación entre el apartamento del mirón y el apartamento del mirado. *“Jeffries considera a Lisa como un estorbo y a su relación con ella como una amenaza a su libertad, a su irresponsabilidad. Ve en el apartamento de enfrente a un hombre abrumado por una esposa regañina e*

³² TANIA MODLEWSKI: "The Women who knew too much" (1988). Op. cit..

³³ Modlewski: Op. cit. Pag.77.

*inválida. Al propio Jeffries le gustaria deshacerse de Lisa...*³⁴ . A tenor de esta apreciación, en principio certera, la simetría entre Jeffries y Hitchcock se torna identidad malvada cuando se prolonga, en un delirante tour de force, con un tercero: Thorwald, el asesino. El hecho de que los tres manifiesten un goce perverso hacia una mujer rubia - es secundario que uno la mire, otro la mime y el tercero la descuartice, todo entra en el terreno de la fantasía y el desplazamiento sexual -define la propia obscenidad de la visión y su reversibilidad con la angustia, el fetichismo y la muerte. Aunque solo fuera por esta confrontación, resulta obligado colocar el cine de Hitchcock (junto con el de Bunuel, no casualmente su cineasta preferido) en el territorio del „unheimlich“ freudiano. El problema surge cuando esta simetría de roles sexuales en el film adopta de forma explícita una nueva inversión . Puesto que en el paralelismo entre los dos apartamentos hay algo que parece no encajar: el inválido de uno, Jeffries, se traduce en inválida en el otro, la mujer de Thorwald ; la movilidad permanente del asesino, así como sus cuidados en relación a su mujer enclaustrada en la cama se compensan con los movimientos de Lisa como “ama de casa” y “detective” resolutiva.. Las simetrías se toman pues identidades malvadas entre dos paráliticos y dos sabuesos de distinto sexo, algo , por lo demás, ya subrayado por el propio Hitchcock en su encuentro con Truffaut.³⁵ .. Una inversión que no puede tomarse como simple juego ya que en la oposición binaria entre el movimiento y la inmovilidad se han fundamentado las direcciones sexuales de buena parte del cine clásico. Y con su ruptura - con esa imagen del héroe impedido y desamparado frente a una mujer que, además de activa, desaprueba muchas de sus conjeturas y se moviliza en la acción - se trafica con dos modelos de comportamiento espectral en un film leído siempre en función de una trayectoria voyeurista única.. Pues como señala Tania Modlewski “*women supposedly “enter into”*

³⁴ ROBIN WOOD: "Hitchcock Films" A.Zemmer Ltd London 1965 (trad. española "El cine de Hitchcock" Ediciones Era México 1968).

³⁵ "Se trata de la misma simetría que en "La sombra de una duda". En la pareja Stewart-Kelly, el está impedido por la pierna escayolada y ella está libre y puede moverse de un lado para otro, mientras que al otro lado del patio la mujer enferma está apegada a su lecho y el marido es el que va y viene". FRANCOIS TRUFFAUT: "El cine según Hitchcock" Op. cit. Pagg.188

films so thoroughly that they tend to confuse the very boundary between fantasy and reality - like Lisa crossing over and merging into the "screen" opposite Jeff's window

„36

. La posición de Hitchcock como maestro absoluto de la enunciación, resulta inseparable de su actitud como director del espectador. .Absorbido por el voyeurismo y la pasividad o por la sexualidad activa y la participación en la diégesis, el espectador se convierte aquí en un “tu” enunciatario. No se trata simplemente de interpellarle como en la composición voyeurista clásica (típica de muchos films policíacos, por ejemplo) La simple tematización del voyeurismo (en forma de un observador emboscado que espía a través de múltiples obstáculos) puede ser aceptable para el espectador , en la medida que la ficción le permita colocarse del lado de la víctima y saber tanto, o tan poco, como ella. O , por el contrario, puede llegar a excluirle radicalmente como sucede en muchos films actuales donde voyeurismo y psicopatología van a la par. En „La ventana indiscreta“, por el contrario, el espectador es implicado activamente a reconocerse como tal. A verse a si mismo como espectador con la oportunidad de desplegar una reflexión sobre la función de la mirada. Puesto que si en primera instancia, la mayoría de los acontecimientos que ve el espectador se suceden „a ventana abierta“ y con una predisposición a mirar y recibir sin intervenir en nada de lo que sucede, Hitchcock no tardará en lanzarnos una sugerencia obscena: solo desplazándonos entre recortes que invaden el campo, encontraremos el verdadero descuartizamiento fuera de campo sobre cuyos indicios se alimenta la diégesis. Para ello , es necesario actuar. Construir una línea que nos lleve de la percepción fugaz de los cuerpos vivientes a la inmaterialidad del cadáver de la mujer de Thorwald. Una vez allí habrá que llenar los vacíos, construir la trama, dar forma a un recorrido. Inventándose historias a cual más fantástica (la enfermera), guardando el más firme escepticismo (el detective) o haciendo suposiciones y adentrándose en la acción a costa de arriesgar el pellejo (Lisa). He aquí una amplia gama de espectadores dispuestos a construir la intriga - el film - a costa de mobilizarse como partenaires del texto.

³⁶ Modlewski. Op. cit. Pag.81.

.. El problema surge cuando estos recorridos aparecen asociados con el punto de vista del protagonista. Viendo el film a través del fotógrafo (empatía a la que se resiste Lisa tras una primera situación dubitativa) acabamos proyectados en su misma inmovilidad amenazada, permanentes inválidos frente a una ficción que solo nos permite conjeturas o masturbaciones (no otra cosa sugiere el cosquilleo de Jeff en su pierna escayolada aprovechando la oscuridad del patio). Por consiguiente , aún sujetos a un voyeurismo absorbente no estamos autorizados a ver más de lo que él ve y viendo a través de él nuestra propia mirada (definitivo signo de identificación con el personaje). En la misma situación de impotencia motriz, solo podemos circular por el apartamento y ni siquiera desde allí libremente (no podemos seguir a Lisa ni hacia el exterior ni hacia las piezas contiguas del apartamento, esa „cuarta pared“ que señala Chion como fuera de campo ³⁷). Una subjetividad, pues, que permanece sujeta en el propio cuadro de la ficción. En esta identificación con la propia mirada - el „ver verse“ de Lacan ³⁸ - en esta pertenencia al „tableau vivant“ que estamos viendo , radica todo el sentido de la mirada como goce y como amenaza. Habiendo accedido al puesto de privilegio, hemos quedado paralizados como el personaje protagonista, incapacitados por penetrar en la ficción (o con el goce y el miedo de comprobar como otra persona, Lisa, procura escapar de ella) y sujetos, en plena impotencia, a sus peligros. El ojo del espectador permanecía púdico frente a la majestad del ceremonial - un mundo en miniatura cuya visión solo parece completar una identidad imaginaria - y ha sido obligado a franquear el secreto: la pulsión de ver y su insatisfacción alucinatoria. Como Asterion nos damos cuenta que el exterior existe en la medida que podemos verlo, pero la participación en él nos está vedada ya que somos prisioneros de nuestra propia pulsión voyeurista. Desde este espacio carcelario - el apartamento, la sala de proyección - que tan pronto sirve de encierro privilegiado como de fortaleza defensiva, asistimos a una ficción que diegetiza nuestra propia mirada y la

³⁷ MICHAEL CHION: „Le quatrieme cote“ op. cit.

³⁸ „La mirada con la que se identifica el sujeto en el voyeurismo es una mirada elidida“, un objeto evanescente que se satisface a si misma en su función de simbolizar el objeto parcial del deseo. JACQUES LACAN: „<Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis“ Op. cit. Pag.97

torna abismática. Y coexistiendo en un mismo espacio-embudo el deseo de ver y el fantasma de su pérdida, hemos entrado en el terreno del masoquismo y del desamparo. En un juego en que el rol del voyeur se confunde con el de su víctima. Como en esa ficción de Borges en la que Teseo, el redentor de Asterion, nos restituye la existencia del Minotauro solamente en la medida en que lo mata.

2. - FILIACIONES : “LA NOCHE DEL CAZADOR”

Es difícil expresar de forma razonable, atendiendo a pautas discursivas, el misterio de un film como „La noche del cazador“ („The Night of the Hunter“, 1955) de Charles Laughton. Es tan difícil narrar la conmoción que produce esta obra como imposible fijar sus verdaderos contornos. Tal vez porqué entre sus meandros encontramos la magia del cine en estado puro, el latido de la primera vez en la que, como niños, vivimos la mezcla inextricable de lo verdadero y lo falso, del goce y del terror. Tal vez porqué en esta transcripción poética de un sueño, uno reconoce algo propio, no una reproducción de sus pesadillas que difícilmente pueden restaurarse, sino el vagabundeo de unas ensoñaciones privadas, de unas imágenes mentales que han modelado las diferentes etapas de nuestra vida.

¿Quién no se ha adentrado por lugares prohibidos o escondido un tesoro en una muñeca? ¿quien no se ha sentido atrapado en una casa cuyos aposentos subterráneos son trampas mortíferas o en su huida no ha buscado cobijo en un río imaginario? ¿Quién no ha sentido alguna vez la atracción del Mal representado por un repulsivo hombre del saco?. Se dirá que estas son pesadillas de la infancia, pero entonces ¿porqué misterio un film puede recomponerlas, construir una lección de tinieblas y devolvernos como un espejo todas estas funciones alucinatorias? No encuentro otra explicación que la de remitir „La noche del cazador“ a una triple clave autoreflexiva : en primer lugar hacia la propia esencia del cine , no solo a su parentesco nocturno con el sueño, sino a su ontogénesis, a sus comienzos fantasmáticos. .. A la idea del cine colocado en una doble trama: la de su infancia y la nuestra como espectadores; adolescentes perpetuos e insaciables iniciados en el misterio y los poderes de la ficción y necesitados de una

construcción imaginaria para religarnos a la realidad del mundo y a sus quimeras.³⁹ .. A ese sueño contradictorio en zig zag en el que vibra el poder del deseo, en el que el goce aparece siempre emparentado con el miedo⁴⁰, el deseo de mirar con su permanente disforia⁴¹. . Esta dualidad traduce la segunda determinancia de "La noche del cazador", esto es su directa y asumida filiación con los cuentos, con los procederes y sortilegios del descubrimiento de la vida y de sus inagotables pliegues, con esa parte invisible del mundo y de los seres por la que se ha edificado la experiencia íntima . Por fin, la tercera filiación, posiblemente la más determinante y la que condiciona todo el desarrollo del film: la búsqueda del origen y la puesta en escena del padre como paso obligado para el desvelamiento de la verdad.. En "El Placer del Texto" se refiere Barthes a la construcción del relato como una puesta en escena del Padre (ausente, oculto o hipostasiado)e"*Si ya no hay Padre - se pregunta - para qué seguir contando historias? ¿Todo relato no se vincula con el Edipo? ¿ Contar no es siempre buscar el origen, decir sus querellas con la Ley, entrar en la dialéctica del enternecimiento y del odio ?*"⁴² . Aunque solo fuera por esta remisión poética a unos orígenes - del cine, del sueño y las pesadillas, del espectador, del itinerario edípico - el único film dirigido por el actor Charles Laughton ha de considerarse como un verdadero ejercicio de sabiduría.

³⁹ Jean Louis Scheffer ("L'homme ordinaire du cinema" Op. cit.) y Serge Daney (revista "Trafic" nº 4/12) han abundado en esta constitución del cine como ritual de paso hacia una representación del mundo. Sobre la idea de que "*où commence le cinéma commence la vie*" se vislumbra la tonalidad afectiva, decididamente única, del film de Laughton..

⁴⁰ "*Croire fait peur. Il s'agit pour le spectateur à la fois de jouir de la puissance du cinéma et de s'en protéger. Mise en route de toute una chaine de dénégations*". JEAN LOUIS COMOLLI: "Eloge du ciné-monstre" (1995) Op. cit.

⁴¹ Marc Vernet se refiere a esta disforia a propósito del cine gótico (con la que "La noche del cazador" guarda indudables parentescos) en el que "*la oscuridad de la imagen va la a la par con la de la intriga, ya no para satisfacer la vista sino para excitar la mirada, ya no para un espectáculo de la ofrenda sino para el de la espera angustiada. Para nosotros estas tendencia del cine narrativo debe conectarse con la construcción del dispositivo mismo, por la realación que en él mantiene el espectador con la pantalla*". MARC VERNET: "Reminiscencias del gótico en el cine clásico americano: elementos estéticos e ideológicos". Revista "Archivos de la Filmoteca" nº 14. OP. cit. Pag.108.

⁴² ROLAND BARTHES: "El placr del texto" Op. cit. Pag.61.

„La noche del cazador“ debe ser situado en un abanico de subjetividades. La primera singularidad de este film es su condición de proyecto resueltamente subjetivo en el que todos sus participantes reconocen algo íntimo.⁴³ Identidad que puede localizarse fácilmente en los rasgos biográficos de los autores literarios, Davis Grubb (autor del libro homónimo publicado en 1943) y James Agee (adaptador y guionista)⁴⁴, pero también en las conexiones intelectuales que ambos mantienen con la obra de Thomas Wolfe, el cantor de los hombres del viejo Catawba en „Del tiempo y el río“ (1935) y, sobre todo, con Mark Twain en cuya novela „Las aventuras de Huckelberry Finn“ (1855) se escenifica la epopeya moral del sueño americano. „La noche del cazador“ se hace eco de todas estas resonancias y les otorga substancia en el tejido narrativo del film.

Pero la participación de estos nombres - a los que es forzoso añadir el productor independiente Paul Gregory, el cameraman Stanley Cortez y el músico Walter Schumann, amén de los dos actores protagonistas Robert Mitchum y Shelley Winters - va más allá de una colaboración referencial ya que incide en todo el armazón significativo del film. La factura estética de „La noche del cazador“ es una consecuencia de su proceso de escritura, pensado y vivido con autenticidad y de forma colectiva⁴⁵. La labor de Charles Laughton, su ingente perspicacia, fué conseguir una convergencia de intereses distintos, reconvertir esa polifonía de voces en una sola. Algo que, unido al cruce formal de

⁴³ Entre los pocos textos dedicados al film, destacamos: GERARD LENNE: „El cine fantástico y sus mitologías“ Ed. Anagrama Barcelona 1974 Pags. 19=/197. Y , sobre todo, el libro de CHARLES TATUM JR: „La nuit du chasseur“ Editions Yellow Now, 1988. A este riguroso trabajo nos remitimos para complementar la información de todo el entorno artístico y técnico del film de Laughton..

⁴⁴ Ambos son virginianos nacidos a la sombra del río Ohio y han vivido la gran depresión del 29 - espacio de la narración en el film- a la misma edad que el protagonista de la película, el pequeño John. Pasión por la infancia y por la geografía de su país muy claro en el caso de James Agee (autor de las novelas familiares „The Morning Watch“ y „A Death in the Family“ por la que recibiría el premio Pulitzer en 1958 a título póstumo), un excepcional crítico de cine y escritor atormentado que tres años antes había firmado el guión de „La reina de África“ para John Houston

⁴⁵ En la segunda parte del texto de CHARLES TATUM Op. cit. Pags 87/104 se incluye un sugestivo epistolario sobre las propuestas de los escritores, cameraman y actores en relación a la película que ratifican este aserto.

géneros - romanticismo negro, cuento gotico, relato de aventuras y, porqué no, western - resulta inusual en la economía representacional de Hollywood, por entonces (1955) en fase declinante. Uno más de entre los muchos aspectos que cualifican „La noche del cazador“ como una experiencia verdaderamente alquímica.

Detrás de este conjunto de subjetividades hay un autor que habla y se interroga a través de la ficción y que inscribe en ella su verdad más profunda. En función de ello es fácil inferir la estructura fantasmática del film siguiendo la lógica del inconsciente freudiano. Un niño gordo mal crecido como Charles Laughton, confesado homosexual ⁴⁶, legitima el mecanismo de la paranoia considerada por Freud como una fijación narcisista que ha pasado por una homosexualidad sublimada. Un hombre educado dentro de las normas más estrictas del puritanismo anglosajón y que ha recreado con suma delectación algunas de las más fascinantes representaciones del mal en el cine (del Dr. Moureau a Enrique VIII pasando por Neron y Quasimodo) parece encontrar su doble onírico en el predicador asesino Harry Powell sobre cuyo deseo se articula todo el film (por más que el punto de vista pertenezca al joven John que le reconoce-repudia como padre) ⁴⁷. Pero esta total primacia del inconsciente rechazado, aún ofreciéndose, no hace otra cosa que reducir el film a la categoría de un sintoma, descartando todo su potencial significativo indiscutiblemente más complejo. Un recorrido por las zonas periféricas de las neurosis y las obsesiones reduce toda la complejidad cognoscitiva de la obra y su dimensión estética. En último extremo, lo que vale para Freud como terapeuta ⁴⁸ no vale necesariamente para Charles Laughton como cineasta. La enunciación del film es tan

⁴⁶ Homosexualidad reconocida por la actriz Elsa Lanchester, su compañera a lo largo de tres décadas, en el prefacio al libro de CHARLES HIGHAM: "Charles Laughton, an intimate biography". Doubleday New York 1976

⁴⁷ En un bello, aunque un tanto equivoco, texto de Marguerite Duras dedicado a "La noche del cazador" se subraya de forma insistente la simetría entre Charles Laughton y el predicador Powell, apuntando la idea de que el director del film no se atreviera a interpretar él mismo el personaje por no querer figurar como perseguidor y asesino de sus propios hijos. Cf. MARGUERITE DURAS: "Les yeux verts" Ed. Cahiers du Cinema Paris 1987. Pags. 116-126.

⁴⁸ Tendencia biografista de repertorio que se le ha reprochado a Freud con sus análisis sobre la sonrisa de Gioconda y la Gradiva de Jensen. Véase:

fuerte que a través de toda una elaboración narrativa y significativa se fisura la banalidad clínica del caso o, dadas las características del propio Laughton, se ubica en el territorio del exceso y del goce perverso.

La particular densidad semántica de „La noche del cazador“ se manifiesta desde el comienzo. Emergiendo de la oscuridad sobre un ciclorama estrellado, aparece el rostro de Lillian Gish, seguido de un fundido encadenado que descubre el rostro de unos niños que en sobreimpresión con el cielo cantan „Sueña, pequeña, sueña“ de Walter Schuman.⁴⁹ Una entrada en la ficción sobre la figura de Lillian Gish reuniendo en torno suyo a una serie de niños - de espectadores- para narrarles una fábula (no podía ser de otro modo, tratándose de una figura legendaria surgida del fondo de los tiempos, del germen cinematográfico de todas los relatos : David Wark Griffith), sobre un fondo cósmico que tiene, como no , la Biblia por fuente nutricia.⁵⁰ Pero nuestra participación en una noche fantasmática poblada de cuentos y relatos orales se trunca cuando, merced a un extraordinario movimiento de grúa, la cámara desciende del cielo para aposentarse en las piernas de una joven asesinada en un granero. Y, a continuación, la presentación del predicador con su negro sombrero de ala ancha y su lazo en el cuello conduciendo un coche mientras pide a su interlocutor divino que le designe una nueva viuda a quien matar, no en vano „*la Biblia está llena de asesinatos*“.

Imagen y sonido orientados ya hacia la diégesis según ese movimiento expositivo de cámara y presentación de personajes, sobre los que Thierry Kuntzel descubre la idea

⁴⁹ Para una revisión del guión, decoupage técnico y diálogos, revista „Avnt Scène“ n 202, 15 fevrier 1978..

⁵⁰ Charles Laughton, hombre de teatro desde los años treinta, hizo una lectura dramatizada de la Biblia en diversos programas de radio. CHARLES TATUM ve en las homilias diabólicas de Harry Powell una parodia grotesca de los sermones radiofónicos de Laughton redoblando más, si cabe, la simeria entre el autor del film y su personaje asesino. Ver CHARLES TATUM „La nuit du chasseur“ op. cit. Pag.29

moderna del texto ⁵¹. .No hay en este principio ninguna posibilidad por parte del espectador de confianza ciega en la ficción. Pues si los primeros planos oníricos nos proponen una filiación con el „fairy tale“ o cuento de hadas, una elipsis a la luz del día introduce brutalmente lo real. El relato ni siquiera ha empezado y ya se han dispuesto dos cadenas significantes que cruzarán todo el universo diegético. Y que convertirán el film en una deriva onírica entre el mundo originario y la realidad más prosaica, entre la ensoñación infantil y la representación violenta del mundo adulto. En esa fluctuación del sentido reside la distancia entre el espectador y el espectáculo, el cortocircuito que desestabiliza toda relación complaciente. Charles Laughton no nos propone el relato de un sueño con el que podríamos, en mayor o menor medida, reconocernos, sino el discurso de la pesadilla fundamentada en toda una economía del desplazamiento metonímico (algo, por lo demás, común al mejor cine fantástico, del que „La noche del cazador“ constituiría un ejemplo límite.⁵²). No es un relato que se cuente solo autonomizado en relación a sus personajes, tampoco una narración evidenciada por un gran imaginador situado en el eje imaginario ojo-cámara.... Identificando la cámara con las miradas de sus personajes, Laughton sugiere una „ocularización“ modalizada entre el personaje que ve (y huye) y el personaje que es visto (y persigue), lo que obliga a un total descentramiento de la mirada por parte del espectador,⁵³ . En esta pesadilla, en toda la

⁵¹ THIERRY KUNTZEL : „Le travail du film“ Revista „Communications“ n 23 Seuil Paris 1975 (estudio centrado sobre el comienzo de „El malvado Zaroff“ de Ernst Schoedsack, no por casualidad „una de las cumbres del cine fantástico“). Sobre la riqueza semántica de los principios narrativos, véase también BORDWELL, STAIGER, THOMPSON „The Classical Hollywood Cinema“ op. cit. Pags.25 y 81

⁵² Cf., los textos de RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SANCHEZ BIOSCA a propósito de los films „Drácula“ de Tod Browning (1931) y „The Body Snatcher“ de Robert Wise (1945), respectivamente, contenidos en el libro sobre el cine clásico de la revista Archivos. Op. cit. Pag.119/145.

⁵³ Separándose de los análisis de Genette sobre la focalización narrativa de los relatos, FRANCOIS JOST propone el término de „ocularización“ para establecer la relación entre el lugar ocupado por la cámara y el de una instancia diegética, en este caso un personaje. Aplicado al film de Laughton parece claro que si bien el punto de vista es conducido mayoritariamente por el niño, el personaje no ve en muchos casos lo que la cámara muestra. Para el concepto de ocularización, FRANCOIS JOST: „Narration (s) : en deça et au delà“ Revista „Communications“ n° 38 (1983) Pag.192-213.. Asimismo, ANDRE GAUDREAU/ FRANCOIS JOST: „El relato cinematográfico“ (1990) Op. cit. Pags.139-144.

persecución que gobierna "The Night of the Hunter" no hay zonas de reposo (respiramos cuando el relato se calca de la respiración física de los personajes) sino una ininterrumpida tensión ascendente. La huida por el río es un punto de fuga. El Mal carece de alivio. El cazador montado a caballo - su sombra - no duerme nunca. "*Les enfants sont petits, dénudés par l'enfance même, et la nature est immense et la sollicitude du criminel n'a d'égale que la platitude du lieu. On voit bien devant soi mais l'avancée n'a pas de terme.*". describe Marguerite Duras en su exordio poético.⁵⁴ .

A partir de este comienzo („*Erase una vez.....un cadáver*“), se establece toda aventura iniciática nacida de un deseo de ver y de saber sobre el que se fundamentaría la génesis del super-yo freudiano, pero también el cuerpo a cuerpo entre el cine y la infancia en el que el film de Laughton encuentra algunas afortunadas filiaciones ⁵⁵ . Detrás de la infancia, de la transformación del niño en un ser moral, hay un doble efecto de fascinación y de extrañeza, un descubrimiento ligado a lo siniestro ⁵⁶ que el mejor cine fantástico procura narrativizar en forma de variaciones sobre la oscuridad o la leyenda de los orígenes, como condición de embrague del acceso de los personajes a lo simbólico ⁵⁷ . La primera visión del espectáculo cinematográfico es el reconocimiento de unos hombres dotados de poder infinito pero condenados a no ejercerlo jamás en su plenitud. Hombres fantasmales, imaginarios, seductores que enmarcan una filiación necesaria. Hombres-monstruos. Como bien señala Scheffer "*les monstres du cinéma sont*

⁵⁴ MARGUERITE DURAS: "Les Yeux verts" Op. cit. Pag.180..

⁵⁵ Es el caso de dos films de aventuras en los que se descubren los misterios de la infancia: „Moonfleet" de Fritz Lang y „Viento en las velas" de Alexander Mackendrick. Y es el caso de „El espíritu de la colmena" de Victor Erice. En ese encuentro entre una niña de mirada ingenua y un Frankenstein sin mirada, pueden hallarse muchos parentescos con el film de Charles Laughton."

⁵⁶ Es el „unheimlich" freudiano, antónimo de lo familiar y doméstico, que Freud analiza tomando como base el cuento de E.T.A. Hoffmann „El arenero" sobre el que Davis Grubb y Charles Laughton bien hubieran podido inspirarse al proponernos una versión diabólica del „hombre del saco"

⁵⁷ 34) Sobre las figuras de la ambigüedad del cine fantástico ligadas al movimiento del descubrimiento y al deseo de mirar, véase BERNARD EISENSCHITZ y su estudio sobre seis films producidos por Val Lewton en „Le cinéma américain. Analyses de Films" tomo II Flammarion Paris 1980. Pag.45/85. También GERARD LENNE : „El cine fantástico y sus mitologías" Op. cit

l'être intérieur du cinéma : au fond, comme n'importe laquelle de ses fictions, des êtres délégués comme anamorphoses de ce monde prédestiné à la morale, c'est-à-dire à la signification incessamment adressée à un sujet moral inconnu".⁵⁸ . Criaturas demoniacas destinadas a alterar nuestro reposo y a inscribir en la representación ese juego de lo visible y lo invisible, la luz y las sombras, la alucinación y el terror. Nada que ver, pues, con los monstruos carroñeros y sintéticos del cine actual puestos en circulación (en absoluta inmanencia tanto sus cuerpos como sus vísceras, sin escondite alguno) para evitar cualquier otro descubrimiento que no se inscriba en el domesticado y tecnologizado orden de las atracciones ferias.⁵⁹

„La noche del cazador“ organiza todo su universo diegético a través de la figura del doble. Dos hijos, niño y niña (John/Pearl), dos figuras paternas, una real y otra diabólica (Ben Harper y Harry Powell), dos figuras maternas, una real y otra angélica (Wilma y la vieja Rachel)...Todo en este film son dobles figuras que se entrecruzan como las manos del predicador en cuyas falanges lleva inscritas las palabras „love“ y „hate“, amor y odio. Y al entrecruzarse, esta cadena de dobles revuelve los dos ejes semánticos - el Bien y el Mal - que estructuran toda la película. Harry Powell, el protagonista del film, es una dualidad en la que el „paganismo“ de Landrú se mezcla con la figura bíblica de Abraham, conjunción entre ambos con arreglo a la ofrenda del cuerpo en forma indistinta de asesinato o de reproducción eucarística.⁶⁰ . Pero Harry Powell es también un „Flautista de Hamelin“ al que los niños rehuyen pero que los adultos en manada reciben

⁵⁸ JEAN LOUIS SCHEFFER: "L'homme ordinaire du cinéma" Op. cit. Pag.100

⁵⁹ Cf. JEAN LOUIS COMOLLI : "La dimensión fóbica del cine". Revista "Trafic" nº 10 1994.

⁶⁰ De acuerdo con la Biblia, la figura de Abraham es enviada por Dios para un arreglo de cuentas. No es otra la lectura de la extraordinaria escena sacrificial (de clara matriz estética expresionista) entre Powell y Willa, antes del asesinato de ésta.. Charles Tesson .ha hecho hincapié en la conjunción entre el territorio del fantástico y lo religioso y específicamente en el papel que juega la Biblia, tanto como fondo escenérico de transmisiones, herencias y arreglos de cuentas, cuanto teatro original de la representación del cuerpo en forma de rituales eucarísticos. „Essai sur le cinéma fantastique".. Revista Cahiers du Cinéma n 331 janvier 1982.

como un bondadoso predicador antes de que como turba decidan matarle. Una comunidad moral (tan respetable como la gente del valle del Mississipi de „*Huckleberry Finn*“) que dispone de un juez que igual condena a la carcel al predicador por delito de robo (habiendo , en realidad, asesinado) como condena a muerte a Harper (habiendo robado), asi como de un verdugo que quiere abandonar su trabajo por amor a sus hijos (dos) tras la primera ejecución y que se frota las manos impaciente para actuar en la segunda. Harry Powell, en fin, es realmente un „falso profeta“ según la vieja Rachel, pero sus prédicas autoritarias, entre imprecaciones y „nursery rhitmes“ , no son necesariamnte más verdaderas que las de aquel (por si hubiera dudas, el final del film nos propone el obsesionante himno „*Leaning*“ a dos voces: el predicador desde el exterior como una fiera acechante, la vieja Rachel desde el interior de la casa armada con un Winchester). Penetrar en la confusión entre el bien y el mal, lo verdadero y lo falso y descubrir la máscara de la impostura, todo lo que hay detrás de las apariencias (ese mundo que sostiene la individuación, como dirá Nietzsche) es un reclamo que Charles Laughton lanza como desafío a la conciencia de los espectadores. “*A la fin de cette nuit initiatique, les enfants seront instruits du mistère du mal et en même temps de son infinie relativité*”, señala Marguerite Duras.⁶¹

Estos juegos de metamorfosis se tornan una perversa galeria de espejos en la relación que establecen Powell y el pequeno John. Una primera aproximación a la historia de „La noche del cazador“ - la búsqueda del origen, la relación con el padre y el desmarcaje de la Ley que este representa - convocaria de inmediato el complejo de Edipo, clave en la teoria psicoanalitica para significar el trayecto completo de nuestra experiencia. .Pero, una vez más, advertimos como el film se desmarca de su inscripción freudiana para abrazar lo heterogéneo. Como bien señala Gerard Lenne „*todo transcurre como si el esquema edipico fuese invertido*“⁶² ya que el predicador se transforma en un niño que persigue con ahinco un tesoro (los aullidos que lanza ciegamente en las aguas

⁶¹ MARGUERITE DURAS. Op. cit. Pag.124.

⁶² GERARD LENNE. Op. cit. Pag.194

pantanosas o el pataleo de su cuerpo al no alcanzar la presa, serian indices elocuentes), mientras el pequeño John tiene que convivir y „proteger“ a tres mujeres - la madre indiferente, la hermana aliada y la „muneca“ dependiente - y perderlas sucesivamente a las tres por debilidad o indefensión ⁶³, quedándole como único recurso el rio, un vientre maternal que contiene en su seno a dos mujeres: una, la madre sexual, en forma de cadáver confundido con las algas, otra, Rachel, investida como anciana asexual. Todas las instancias del relato aparecen sometidas a esta simetria entre Harry Powell y el pequeño John. Inclusive la idea malévola que, germinando en el propio titulo, extiende su ambigüedad hacia todo el relato: en esta noche sombria no sabemos realmente quien de los dos es el verdadero cazador.⁶⁴

Si tuvieramos que rastrear la trama edipica en este film habria que hacerlo a través de la reformulación lacaniana, en ese „*nombre del padre*“ donde se reconoce la función simbólica ⁶⁵. Una relación instalada en el imaginario - la familia -truncada por la persistente presencia del padre, con la que el niño identifica la figura de la Ley y el orden del lenguaje. Primero el padre real que le exige juramento de fidelidad y secreto, y, a continuación, el padre impostor cuyo poder de autoridad (también de deseo) solo se justifica por su presencia terrorífica y punitiva.. *“J’oublie que le vrai p’ere a été assassiné. Je confonds l’assassin du père avec le père. Je en suis pas seule dans ce cas”*, advierte la Duras en el inicio de su texto.⁶⁶ .. La confesión final, la entrega del dinero a

⁶³ Jacques Goimard sugiere buscar entre los personajes de “La noche del cazador” una conflictividad más arcaica que la trama del Edipo. En su „defensa“ de las tres mujeres frente al poder de Powell, John pierde la partida: a la madre que se deja seducir y por la cual él muestra una clara indiferencia, a la hermana que se debilita y a la cual ayuda en su inocencia y a la muneca que queda indefensa. (prefacio al guión de “Avant Scene” nº 200 Op. cit.). Nótese de paso la acusada misoginia de Laughton que apuntalaria más si cabe su condición homosexual.

⁶⁴ La fórmula de Gerard Lenne “Powell busca un tesoro. John busca un padre: ambos van de caza” me parece precisa para certificar la ambigüedad del film incluso a nivel del titulo. Cf- GERARD LENNE: El cine fantástico” Op. cit. Pag.94.

⁶⁵ Con esta construcción designa Lacan la ausencia o fracaso de la función paterna que conduce a un proceso de despersonalización y a un déficit simbólico. Cf. JACQUES LACAN: “Escritos Y” Siglo XXI Ed.Madrid 1972. Pags.97-98, 324-325.

⁶⁶ DURAS. Op. cit. Pag.116.

Powell cuando va a ser detenido y el silencio de John mientras aquel es juzgado y condenado, no equivalen solamente a una descarga de su culpabilidad, como pretende Lenne , sino a una idea de regresión, a la aceptación del foso que separa el imaginario de lo simbólico y que atraviesa todo el reinado del deseo ⁶⁷. Quedándose con la vieja Rachel, John rehúsa identificarse y perpetua su infancia. Habiendo deambulado entre paisajes de un sueño, el pequeño John ha quedado atrapado en otra ficción que no parece tener salida.. Realizar plenamente el deseo del padre y acceder por ello al orden simbólico exige, de grado o a la fuerza, su eliminación.

Examinar todas y cada una de las resonancias de „La noche del cazador“ necesitaría muchas páginas pues se trata de un film que siempre es posible rehacer con la lectura. En cada proyección se descubren meandros de su secreto. En último extremo, la pregnancia de esta relación entre texto filmico y texto onirico en „The Nitht of the Hunter”⁶⁸ no reside tanto en sus despuntes teóricos cuanto en la belleza de su puesta en escena. Serena, equilibrada, de una sublime perfección formal. en el que se busca el valor de cada imagen ⁶⁸. Que - digámoslo una vez más - remite al cine como creación y ontogénesis (la sombra de Griffith se distribuye de principio a fin), como linterna mágica (todos estos recursos del silente : iris, fundidos, las diagonales del cuadro expresionista, que acrecientan su atmósfera onirica). Que apela, en fin, a la propia construcción de la mirada cinematográfica como movimiento de afección y angustia, a la capacidad de realización y apropiación de un real por parte de los espectadores. Tal vez fuera este

⁶⁷ „Si el problema del deseo se reduce al levantamiento del velo del miedo, deja envueltos en este sudario a todos los que ha conducido". JACQUES LACAN. „Escritos" Op. cit. Pag.271..

⁶⁸ Geometría del plano que se debe , en buena parte, a la magnificencia del trabajo de Stanley Cortez, uno de los grandes directores de fotografía de Hollywood, creador de una muy contrastada fotografía en blanco y negro que puede advertirse en sus trabajos con Orson Welles („The Magnificent Ambersons", 1942) o Fritz Lang („Secreto tras la puerta" 1948) entre otros

proceso filiativo lo que sorprendiera a la crítica en su época ⁶⁹ y lo que, paradójicamente, condujo el film hacia su fracaso comercial, desarmando a un autor del que cabía todavía esperar todo ⁷⁰.

Y es que „La noche del cazador“ sigue siendo hoy, a cuarenta años de distancia de su producción, un verdadero meteoro dentro de ese edificio en ruinas que llamamos historia del cine. Detrás de este film, de los silencios oscuros que comporta (despreciado en su tiempo y en la actualidad alejado, felizmente, de la voracidad de cualquier circuito) se parapeta un efecto de extrañeza: la de encontrarnos ante un film que no acepta reconocerse en ningún otro, que no admite ejemplos epigonales aún perteneciendo a un género, el fantástico, fagocitado por ellos. Una experiencia límite, a vueltas con el tiempo, pero con esa particularidad terrorífica de devolvernos el espejismo de una verdad tan íntima como impotente.: la de situarnos entre un pasado gobernado por el relato como itinerario espiritual y un presente regido por gestos kleenex y encharcado en la mierda..

⁶⁹ Entre las críticas adversas hay que resaltar la de Francois Truffaut cuya perplejidad ante la puesta en escena de Laughton resulta harto curiosa para definir los cabrioleos de la crítica francesa en su entonces (1956) incipiente „política de los autores“ ~~entonces~~

⁷⁰ El fracaso de un proyecto tan medido como „La noche del cazador“ afectará profundamente a Charles Laughton. Desde entonces hasta su muerte en 1962 intentará adaptar, sin éxito, la obra de Normal Mailer „Los desnudos y los muertos“ y participará como actor en cuatro films que no se cuentan, ni mucho menos, entre los más logrados de suografía

IV .- “ VERITAS REI “

“Rey blanco: Hazme el favor de mirar por la carretera. ¿Ves a alguien? Alicia : A nadie. Rey blanco : Como envidio tu buena vista. !Ver a Nadie! !Y a esa distancia!. Yo en cambio, apenas si consigo ver a alguien, !y eso con buena luz!”.

LEWIS CARROLL : “A través del espejo” (1871)

“Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonido que acuden a un pequeño toque y que del mismo modo nos abandonan”.

PAUL VALÉRY : “Pièces sur l’art”. (1934).

IV.1.

“Imagina unos hombres que habitan una vivienda subterránea en forma de caverna, con una entrada abierta a la luz por todo lo ancho de la gruta, en la que están desde niños encadenados por las piernas y el cuello de modo que no se desplacen, ni puedan ver otra cosa que lo que tengan delante, pues las cadenas les impiden volver la cabeza; y, tras ellos, la luz de un fuego que arde algo lejos y más elevado, y entre el fuego y los prisioneros un camino situado en alto, a lo largo del cual ha sido construido un pequeño muro semejante a las cortinas de los teatrillos de títeres, sobre las cuales, escondidos del público, los titiriteros exhiben sus maravillas“..

“!Extraña imagen nos presentas y extraños prisioneros! - dijo.

Semejantes a nosotros - contesté.¹

Es fácil, por obligado, leer el diálogo de „La República“ de Platón como un discurso fundacional sobre el saber sobre cuya lectura se instala una alegoría de nuestro presente. A condición de reparar en su trayecto un doble „ethos“ ilusorio. En el diálogo platónico los prisioneros de la caverna creen ver y vivir la realidad entre las sombras de la pared , hasta que alguien les conmina a ver en las trazos proyectados por el fuego sobre el fondo de la caverna meras insignificancias. Un deseo de saber- una promesa- les empuja a liberarse de sus cadenas y salir del subterráneo para dirigir la mirada hacia la luz del exterior: la realidad - la Verdad- les deslumbra.. . Atravesando la sala de cine, la caverna platónica no podía encontrar mejor acomodo que en una sala de estar gobernada por la televisión. En este aparato se cobijan tanto

¹ PLATON: “La República. Libro VII”.

las esclavitudes de la caverna como el modelo iluminista exterior de Verdad que fundamenta la teoría platónica del conocimiento. Es el Sol que reina sobre nuestra insaciable sed de Luz y que frente al astro clásico no nos impone un tránsito exterior ni nos obliga a cerrar los ojos. Por el contrario, nos reserva un destino extático: la posibilidad de encadenarnos voluntariamente, de columbrar entre las sombras y la luz, de navegar entre los espejismos subterráneos de la vivienda prisión y la fluorescencia del vacío exterior. Sobre ambos espacios - y sobre nosotros cuerpos, en calidad de sus prisioneros - reina un „Deus absconditus“ llamado televisión que nos incita a obedecer ciegamente sus designios. Como portador luminoso e indiviso de la Realidad, de la Verdad, presta aparente unidad y orden a nuestro entorno y nos devuelve, a través de la Imagen, la epifanía de eso que hemos dado en llamar mundo.²

La televisión está ahí ante nuestros ojos, plena, constante, permanente y sin clausura. Maquillada y totémica; sonámbula e ilusionante, disponible y omnívora. . Cuerpo vivo y cuerpo muerto al mismo tiempo. Por consiguiente, no existen razones para cuestionar su existencia. Del Mito al Rito, la encarnación de este media se revela tan natural como su eficacia. Partiendo de esta inercia existencial, la única reacción posible reside en poner un paréntesis sobre el optimismo de sus constelaciones. Lo que no es cosa de poco.

² Sobre la ambigüedad del texto platónico, cuya ecuación Luz-Idea-Verdad ya cuestionara Nietzsche en "El nacimiento de la tragedia", remito a efectos de este trabajo a los libros de MIGUEL MOREY: "El orden de los acontecimientos" Op. cit. Pags.24-40 y JOSE LUIS PARDO: "La banalidad". Op. cit.18-20.

Porqué en torno a la televisión hay, como no podía ser menos, un ruidoso relato. Y no me refiero tanto a las viejas polémicas sobre su influencia social y su poder comunicativo, cuanto al nivel de recepción de sus mensajes. A fin de cuentas, mientras exista como „media“ dominante y apabullante, la televisión está obligada a generar un discurso ambivalente. O la recusación victimaria, heredera de la escuela de Frankfurt, que sitúa la cultura de masas - la televisión, por tanto - en una atmósfera de cataclismo, o el vocerío propagandístico de quienes aplauden ciegamente la formidable maquinaria de la cultura mass-mediática como un aire apacible dentro de la post-modernidad. De la crítica trágica al idilio cósmico, he ahí dos muestras de exaltación que, aún reconociéndose de signo contrario, terminan encerrando todo debate en un embudo moral. Sin, por supuesto, alterar en lo más mínimo el inconmensurable poder de este aparato de producción y administración de la realidad.³

³ Cf. TH.W.ADORNO: "Televisión y cultura de masas" Editorial Universitaria. Córdoba, Argentina 1966. Fragmentos de las críticas de Adorno al poder de la televisión se recogen en LORENZO VILCHES: "La televisión, los efectos del bien y del mal". Paidós Ed.Barcelona 1993. Como síntesis de las aportaciones críticas en relación a la televisión y la cultura de masas pueden consultarse los libros de EDGAR MORIN: "L'esprit du temps" Grasset Ed.Paris 1962 y de DANIEL BELL. Edic.. "Industria cultural y sociedad de masas". Monte Avila Ed. Caracas 1969.

En el otro extremo, cabría citar a dos apologetas de la cultura mediática y el espectáculo del entretenimiento: GILLES LIPOVETSKY: „La era del vacío“ y „El imperio de lo efímero“ Ed. Anagrama Barcelona 1986 y 1990. Y DOMINIQUE WOLTON: "La folle du logis, la télévision dans les sociétés démocratiques" (escrito con Jean Louis Missika) Ed. Gallimard Paris 1983. Y „Elogio del gran público: una teoría crítica de la televisión“ Gedisa Barcelona 1992

No quiere decirse con ello que la influencia de los media (y específicamente de la televisión) sobre el sistema social sea desdeñable ni que haya que liquidar su estudio por extemporáneo. Se trata simplemente de señalar su extrema simplicidad sobre la base de la omnipotencia de los mensajes y de sus efectos ideológico-sociales. Así como la necesidad de considerar como disciplinariamente superada una sociología de la comunicación volcada sobre el "*content analysis*" dentro de un mecanicismo en el que cohabitan la construcción empirico-conductista de la "*communication research*" americana - cuya primogenitura hay que colocar en el famoso paradigma de Harold Lasswell "*quien dijo qué a quien y con qué efecto*" propuesto en 1949 - con las visiones crítico-apocalípticas de los frankfurtianos ⁴ y, "nolens volens", el mesianismo predicativo de los apologetas post-modernos. con vocación de universalidad. Aunque solo fuera porqué en esta historia anclada en una rígida morfología social y en el conductismo de contenidos/efectos todo parece regulado pero no sabemos que lugar ocupa cada cosa : ni los procesos discursivos y su funcionamiento significativo, ni las mediaciones y los destinatarios sociales, ni el universo cultural y social en el que ambos, textos y usuarios, se adhieren..

Antes de seguir, parece obligado detenerse brevemente en Marshall McLuhan.. No con el objetivo de despolvar sus teorías sobre los medios, tan silenciadas hoy como reificadas fueron en su tiempo (inclusive por parte de sus refutadores radicales como Umberto Eco), sino para rescatar algunas apreciaciones sobre la televisión, eje central de sus teorías sobre la era electrónica.. A sabiendas de que el mesianismo de McLuhan se ha demostrado cuando menos irrisorio, más allá de la elocuencia de algunas de sus metáforas y su, esa si, profética retribalización de la aldea global ...

⁴ Que se prolongarán en investigadores "marxistas" como Mattelart o Herbert I.Schiller, entre otros.

Sobre la televisión considerada como un “gigante tímido”⁵, el profesor canadiense apuntala un sin fin de cuestiones tan desconcertantes como contradictorias, la mayoría de las cuales han sufrido con el tiempo un verdadero proceso de artrosis (y no solo por la coyuntura histórico-geográfica en que fueron aplicadas las profecías McLuhanianas: años sesenta y a través de los personajes y los acontecimientos de la política americana). Piénsese, por ejemplo, en esa polaridad categorial de la temperatura de los mass-media que tan pronto se refiere a medios como a mensajes o referentes culturales para acabar extraviado en el estudio de los efectos sobre las percepciones. . Cualificada como un “media” frío por la baja definición de su imagen, la televisión potenciaría una alta participación perceptiva, así en su morfología audiovisiva como en su sinestesia táctil. La televisión deja impreciso todo lo que transmite - una imagen mosaico - para favorecer, según McLuhan, un compromiso sinético y sensorial convulsivo en su audiencia. Una interpretación que en la actualidad podría llevarse “ad absurdum” en razón a la “temperatura” mediática (y que probablemente Marshall McLuhan corregiría de no haber fallecido en 1980). Pero que, por encima de sus componentes contradictorios, tuvo el efecto de ampliar el espectro de la comunicación mediática hacia un estudio de los hábitos perceptivos y los procesos inferenciales de la audiencia televisiva..

El famoso artículo de Umberto Eco “¿El público perjudica a la televisión?”, suscrito como ponencia con ocasión del Prix Italia de 1974, podría tomarse sino como

⁵ Título del capítulo dedicado a la televisión en “La comprensión de los medios”. Ed.Diana. México 1968.

bautismo al menos como espoleta para un replanteamiento de la cuestión ⁶. En el tránsito de dos preguntas cruciales para la investigación de los mass-media - de la cuestión “¿que le hacen las comunicaciones de masas a su público?” a la más productiva ¿”Que hace el público a las (o de las) comunicaciones de masas? - Eco sugiere una serie de conclusiones analíticas que cabe sintetizar aquí. Una: el análisis de contenido resulta totalmente inoperante si se estanca en la descripción ideológica del mensaje (en su condición de retrato de actitudes y/o sistema de valores) sin llevar el resultado de sus búsquedas al conocimiento del público afectado. Dos: los efectos de comprensión de un determinado mensaje no son necesariamente verbalizables en una operación de transcodificación. Tres: existe la posibilidad de una descodificación desviante de los mensajes que obligaría a todos - emisores y analistas- a tener más en cuenta la situación cultural y social de la audiencia. : . Y cuatro: el mensaje es un texto regido por un funcionamiento significativo en el que convergen reglas discursivas y códigos diversos que es preciso analizar. Hasta aquí un resumen telegráfico de la ponencia de Umberto Eco. Un texto sobre el que decididamente pesa el contexto ya que en la implicación de las formas televisadas con las respuestas del público que sugiere el autor se parte de una determinada generación televidente - la del mayo del 68 - que podía leer la televisión de forma diferente de quienes la hacían y de buena parte de los teóricos que la analizaban (en el cuadro “elitista” de una “guerrilla semológica” y una descodificación aberrante). No es menos evidente que sus formulaciones plantean un salto de la antropología cultural a la semiótica (rigidamente pegada al modelo de Hjelmslev) sin salirse del contenido y sus diversos modos de segmentación y organización, por consiguiente, sin entrar en la complejidad

⁶ UMBERTO ECO : ¿”El público perjudica a la televisión?” publicado en “Sociología de la Comunicación de Masas” (Ed.Miquel de Moragas). Edit.Gustavo Gili Barcelona 1979. Pags. 219.235.

macroestructural del propio aparato. Y que para apoyar las reglas y competencias de lectura Eco establece un mapa de sistemas de contenido cuya frontera entre una cultura culta "gramaticalizada" y una cultura popular "textualizada" parece poco aplicable a la televisión actual.⁷ Pero lo que importa considerar aquí no son los déficits de articulación del artículo de Eco sino su papel germinal para las futuras investigaciones sobre la recepción..

Efectivamente, a partir de los años setenta se bifurcan dos respuestas a la sociología empirista sobre el "media" televisivo: una referida a los textos y a los procesos de significación; la otra, hacia los comportamientos receptivos y los procesos de lectura.. Con independencia de sus logros prácticos, siempre prudentes, ambas metodologías funcionarán como paradigmas singulares de la investigación a lo largo de veinte años, por lo que parece pertinente un "reader" sobre su desarrollo. Por lo que se refiere a la primera metodología, decir que se ampara, como ya ocurriera con el cine, en el arraigo de los métodos estructuralistas y semiológicos en las ciencias sociales y su aplicación sistemática a modelos lingüísticos de comunicación social. El avance en este terreno es indudable, aunque no estará exento de contradicciones que terminarán siendo un lastre. Desde una perspectiva teórica, el análisis textual reemplaza el simple análisis de contenido, hurgando en los mecanismos significantes, siempre complejos, de un texto y en los criterios de codificación de sus unidades. El problema surge cuando en aras a desentrañar su funcionamiento semiótico se constituye un específico lenguaje televisivo harto dudoso y para establecer formas de discursividad se elabora una tipología de los textos autonomizados tanto del contexto

⁷ La división entre los metalenguajes de la cultura "cultura" y los textos naturalizados de la cultura "popular" está desarrollado por ECO en "Tratado de Semiótica general" Ed., Lumen Barcelona 1977.

estructural del medio televisivo cuanto de las condiciones de su recepción.⁸ ..Y dado que el trabajo intertextual se encamina hacia los mecanismos de significación pero también hacia los procesos de lectura (como ya señalábamos a propósito del texto filmico), la semiótica termina convirtiendo el medio televisión en un *cuerpo de papel*, un vehículo de producción textual confrontado a un lector empirico sin representación social.⁹ .Y aunque la aproximación pragmática intentará corregir este planteamiento textualista buscando la articulación entre discursos verbales e interacciones sociales¹⁰, no por ello se superará el carácter restrictivo y ecléctico de esta metodología en relación al estudio de la televisión como máquina productiva.

Por lo que se refiere al comportamiento receptivo cabe hablar de una cierta homogeneidad analítica por encima de los correctivos metodológicos operados en los

⁸ cF. JESUS g. REQUENA : "El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad" Op. cit. Pag.11.. Más allá del intento dudoso de construir un lenguaje específico, el modelo semiótico de análisis adolece de otros muchos déficits. Desde el de reconocer funcionamiento semiótico a productos televisivos auténticamente disparatados (para la semiología no hay buenos y malos programas o films, sino textos pertinentes para el análisis), hasta modelizar un género solamente porque sus estructuras iterativas complacen las expectativas del receptor. De este modo se encuentran en los telefilms „ejercicios de estilo a lo Queneau" o se esquematiza el modelo serial a través de la poética de Aristóteles.. Muchos textos de Omar Calabrese o Umberto Eco apuntan hacia esta construcción disparatada..

⁹ Umberto Eco, Gianfranco Bettetini y Eliseo Verán serían fieles representantes (aunque con precisas diferencias entre si, como veremos a lo largo de este bloque) de la línea semiótica aplicada al texto televisivo.

¹⁰ TEUN A. VAN DIJK (Ed.) „Discours and Communication. New Approaches to the Analysis of Mass Media". Walter de Gruyter ed. Berlin/New York 1985.

últimos decenios. Aún a riesgo de caer en un reduccionismo equivoco, diríamos que las dos grandes tradiciones dentro de este campo se focalizan en torno a una investigación de los efectos de los mensajes televisivos sobre el público y una reflexión sobre los usos de los mensajes televisivos por el público. Una corrección colocada en el instestino de estas dos reflexiones, sería la impulsada por la sociología americana de Lazarsfeld y Elihu Katz a través de la fórmula del „*Two steep flow*“, según la cual no habría una relación directa entre los mensajes y su receptor (contacto supuesto en las dos investigaciones) sino un proceso de filtraje. Entre el flujo de la comunicación televisiva y sus efectos entre los receptores, se interpondrían mediaciones en forma de líderes de opinión u opiniones colectivas no tan jerarquizadas pero igualmente orientadoras de su lectura.¹¹ En fin, ya más cercano a nosotros encontramos la escuela americana de los „*usos y gratificaciones*“ del público y la tradición británica del „*cultural studies*“ que, aunque a menudo enfrentadas entre sí, recuperan cierta construcción ideológica fusionada con la pragmática en busca de una apropiación radical de las prácticas del espectador ante los mensajes indiscriminados de la máquina televisiva.¹² . ”.

Grosso modo, se podría decir que todas estas construcciones pertenecen a un mismo paradigma teórico, al margen de la diversidad de sus enfoques .En primer

¹¹ E.KATZ / P.LAZARFELD: "Personal Influence". Free Press. New York 1955.

¹² Elihu Katz, G. Blumler y James Curran son algunos de los más conocidos representantes de la escuela de "usos y gratificaciones". Un digest de esta tendencia puede verse en D.McQUAIL: "Sociología de los medios de comunicación". Editorial Paidós Buenos Aires 1976. Por lo que se refiere a la tradición culturalista británica de los 70/80, en especial la escuela de Birmingham, son destacables los trabajos de STUART HALL: „Culture, Media, Language“ Hutchinson ed. London 1981; y DAVID MORLEY: „Television, Audiences and Cultural Studies“ Routledge London 1992.

lugar, suponen distintas impostaciones en cuanto a los mecanismos de influencia de los media. Sin establecer un nexo causal directo entre televisión y público construyen el poder de aquella en función de la gama de registros fruitivos de este. En segundo lugar, siguen alentando una tipología de los discursos televisivos (informativos, programas de plató, series dramáticas...) sobre la que se convoca, aún de forma enmascarada, un análisis de contenido en sus vertientes ideológica, sociológica o semiótica. . Y en tercer lugar, se procede a una “*etnografía del público*”¹³, esto es, una “investigación de campo” al objeto de constatar la existencia de públicos televisivos diferenciados así como las dinámicas sociales (condiciones económicas, geográficas, sexuales etc) que median en los procesos comunicativos..Sobre este tercer aspecto recae la novedad de los estudios de “*Reception Analysis*”. De ser el gran ausente en la doble composición de masa atomizada y siempre indefensa o de simulacro textual, el público toma cuerpo y voz a través de encuestas y observaciones “en vivo” (en el interior de diversas familias, por ejemplo) para evidenciar la fruición televisiva como una práctica individual y social.. El problema surge en el siguiente paso cuando la observación sobre el propio terreno les conduce a integrar las predisposiciones individuales y de grupos primarios de telespectadores en una comunidad interpretativa capaz de contribuir a la formación de opiniones diversas y a una recepción crítica de los contenidos televisivos. Detrás del concepto de uso se presupone una relación de poder entre el usuario y el objeto utilizado con una victoria parcial de aquel, lo que genera un cuadro muy estrecho de la relación entre discurso y espectador. Fuera de abordaje quedan las estrategias de la televisión como industria comunicativa, la relación entre las prácticas significantes y el ejercicio del poder, y las dimensiones cognitivas y socio-psicológicas del discurso televisivo global (y no

¹³ El concepto fué utilizado por vez primera por JAMES LULL: “*Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television Audiences*”. Routledge Ed.London 1982..

solo sus segmentos autónomos o géneros textuales) como forma de interacción social

14

Partiendo de este cúmulo de referencias nos interesa reflexionar sobre el efecto antropológico de la televisión y su recepción como fenómeno social. Nos interesa la televisión como máquina discursiva., pero no para realizar un atesoramiento, incluso critico, de sus propiedades , sino para buscar una lógica en el fondo de su consumo. Brevemente, antes que un diagnóstico ideológico o estético de sus contenidos, una prescripción de sus funciones receptoras y las operaciones de identidad social que, con ellas, propaga. A sabiendas de que „*les médias fournissent des cadres cognitifs, des contextes de perception de la réalité sociale ; leur rôle est significatif dans le modelage des savoirs* “, como suscribe el profesor de la Universidad de Bolonia Mauro Wolf, uno de los investigadores pragmáticos más importantes del momento en el terreno de la recepción.¹⁵ . . En una sociedad mediatizada por las tecnologías de la comunicación, la televisión actúa como ventana de acceso y escenificación del mundo, pero también y sobre todo como un poderoso instrumento de gestión de lo social, el lugar de encuentro de todas las representaciones imaginarias De ahí la singular importancia que adquiere la figura del espectador en esta todopoderosa vitrina catódica, más allá del cuadro temático y contenudista de sus discursos parciales

¹⁴ La „etnología del público“ y la evolución de los estudios sobre la recepción de la televisión en los últimos años puede seguirse a través de las revistas „Hermes“ (11/12), „Reseaux“ (32/42), INA Dossiers de l’audiovisuel“ (50/51), „Mediaspouvoirs“ (21), „lkon“ (7-15-26)...

¹⁵ MAURO WOLF: “Recherche en Communication et Analyse Textuelle”. Revista “Hermes” n° 11-12. Paris 1992. Pag.214.