

Una aproximación panorámica y propositiva a la teoría del cine

*Lauro Zavala**

EL LIBRO MÁS RECIENTE del investigador universitario Diego Lizarazo, *La fruición filmica*,¹ es el primero que se escribe en México sobre teoría del cine. Para apreciar la dimensión de este hecho conviene detenerse un momento a observar cuál ha sido la producción bibliográfica sobre temas cinematográficos desde la llegada del cine al país en 1896.

Tan sólo durante el lapso comprendido entre 1980 y 2000, en el país se publicaron 304 títulos, de los cuales la abrumadora mayoría (224 títulos, es decir, el 65 por ciento del total) tratan sobre la historia y la crítica del cine mexicano. Cada uno de los otros 80 títulos tratan sobre las más diversas materias, aunque ninguno de ellos ha estado dedicado al estudio de la teoría cinematográfica. Tal vez conviene señalar que todos ellos han sido escritos como producto de contingencias aleatorias, ya que todavía no existe en el país una tradición institucional para la formación de investigadores en estudios cinematográficos.²

* Profesor-investigador. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

¹ Diego Lizarazo Arias: *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2004, 345 p. ISBN 970-31-0315-4.

² Véase el trabajo de Ángel Miquel: "Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico (1980-1999)", en *Microhistorias del cine en México*. Coordinación de Eduardo de la Vega Alfaro. Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional/Instituto Mora, 2001, pp. 401-414. Véase también el trabajo de Lauro Zavala: "Libros sobre cine publicados en México. Temas ajenos a la historia del cine mexicano, 1980-2000", en *La comunicación en la sociedad mexicana. Reflexiones temáticas*. Coordinación de Irma Lombardo García. México, Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, 2001, pp. 49-62.

Debe señalarse la importancia que tiene el hecho de que este libro es publicado por la UAM-Xochimilco, pues ha sido precisamente ahí donde también se publicaron las actas del congreso binacional sobre cine mexicano realizado en 1998, así como el estudio sobre las salas cinematográficas de la Ciudad de México (1997), y el primer libro de texto universitario para el análisis cinematográfico (2003), agotado en pocas semanas. Precisamente las instancias editoriales más importantes en materia de cine en el país siguen siendo la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Guadalajara y la UAM-Xochimilco.

El libro que hoy nos ocupa, entonces, surge en un contexto bibliográfico que no tiene antecedentes, si bien la misma Universidad ha publicado recientemente diversos títulos que también han inaugurado y señalado nuevos caminos para la investigación en el país.³

El libro está estructurado en seis capítulos, organizados de manera lógica y secuencial, organizados para fundamentar la propuesta teórica elaborada en el capítulo final. Esta estructura lo distingue de otros libros panorámicos sobre teoría del cine, en los que únicamente se ofrece una síntesis de las teorías existentes.⁴

En el primer capítulo se revisan las principales teorías semióticas sobre la naturaleza de la imagen, distinguiendo entre las concepciones de la imagen como analogía (Barthes, Moles, Metz), la imagen como semejanza (Morris, Gombrich, Goodman) y la imagen como convención (Eco al criticar a Morris). En este capítulo el autor concluye señalando seis aspectos en los cuales los lenguajes icónicos difieren de los lingüísticos (2004:63-64), enmarcando así su investigación en el terreno de lo que Paolo Fabbri ha llamado el *giro semiótico*, es decir, en el reconocimiento de la autonomía de

³ Yolanda Mercader y Patricia Luna (comps.), *Cruzando fronteras cinematográficas*, México, UAM-Xochimilco, 2001, 273 p. Alfaro Salazar, Francisco Haroldo y Alejandro Ochoa Vega: *Espacios distantes... aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco, 1997. Lauro Zavala: *Elementos del discurso cinematográfico*. Serie Libros de Texto. México, UAM-Xochimilco, 2003, 160 p.

⁴ Originalmente escritos en lengua española: Mario Bomheker: *El cine y sus teorías*. Universidad Nacional de Córdoba, Epoké, 2001, 66 p. Alejandro Montiel: *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona, Montesinos, 1992, 149 p. Originalmente escritos en inglés, traducidos al español: J. Dudley Andrew: *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 274 p. Francesco Casetti: *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1994, 364 p. Robert Stam: *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 2001, 418 p.

cada sistema de significación y, en particular, en el reconocimiento de la autonomía del sistema icónico frente al sistema de las lenguas naturales.⁵

El segundo capítulo es una exploración de las principales tendencias en las teorías cinematográficas, y ya desde el inicio se señala una distinción fundamental en las respuestas que se han dado a la pregunta *¿cómo significa el cine?* Dice el autor: “Dos son las respuestas: el cine *inventa* o el cine *expresa* el sentido” (*ibid.*:67).

Esta distinción es el fundamento de todo estudio sobre la historia de la teoría cinematográfica, y recuerda antiguos problemas filosóficos, en particular la discusión entre naturalismo y convencionalismo. En síntesis, “El cine tiene un poder especial para *representar* el mundo o para *reinventarlo*” (*ibid.*).

Conviene señalar que esta distinción fundamental en la historia de la teoría presemiótica del cine corresponde a la distinción que ha existido entre las dos grandes tendencias de la filosofía del lenguaje durante el siglo XX: la filosofía moderna de Popper (el lenguaje como ventana para ver la realidad) y la filosofía posmoderna del último Wittgenstein (el lenguaje como realidad).⁶

En este capítulo se hace un recorrido de los principales argumentos de los teóricos formalistas (como Arnheim, Balász y Eisenstein) y los teóricos realistas (como Kracauer y Bazin) para terminar proponiendo una síntesis de ambas posturas a partir del examen de los trabajos de Jean Mitry y Yuri Lotman.

Así encontramos conceptos como la *desfamiliarización* de los formalistas rusos (ejemplificado en el empleo del primer plano) (73), o la *neutralización* propuesta por Eisenstein (como reducción de los componentes de la realidad a partículas neutras y básicas) (75), la cual dio lugar a los conceptos de *transferencia* y *sinestesia* (77), fundamentales para una teoría formalista del montaje como *proceso* y no como producto (84).

Por su parte, la semiótica siempre vio en el húngaro Béla Balász no a un científico sino un místico, pues al mismo tiempo que defendía los recursos formalistas del cine, sus preferencias personales lo alejaban simultáneamente del documental y del cine experimental, de tal manera que podría ser considerado como un formalista moderado (93). La postura realista de Sigfried Kracauer surge de una actitud militante, al rechazar todo aquello que no se compromete con la realidad social. Desde esta perspectiva, directores

⁵ Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2002.

⁶ David J. Edmonds y John A. Eidinow, *El atizador de Wittgenstein. Una jugada incompleta*, Barcelona, Península, 2001, 336 p.

como Bergman o Tarkovski, diría este teórico, son anticinemáticos, y quedarían excluidos de los estudios sobre cine (110).

Finalmente, se presentan las propuestas de André Bazin, uno de los más grandes teóricos en la historia del cine, cuya importancia es similar, dice el autor, a la que tienen Eisenstein o Metz. En la propuesta de Bazin, el cine es una *ventana* que permite ver más claramente la realidad (116), y también es una *linterna* que ilumina zonas de la realidad que de otra manera pasarían desapercibidas por el espectador (115). El cine, entonces, sería un arte centrípeto e indicial, pues lleva al espectador a centrar su atención en aquella realidad (o aquel aspecto de la realidad) que está siendo indicado desde la luz que se proyecta sobre la pantalla (116).

Esta perspectiva permite a Bazin, por primera ocasión en la historia del cine, distinguir precisamente la existencia de dos tipos de montaje: el *montaje formalista* (construido a partir de un sistema metafórico o conceptual, como en el caso de Vertov o Eisenstein) y el *montaje psicológico* (construido a partir de un sistema de relaciones causales que siguen el flujo cronológico de los acontecimientos, como ocurre en el cine clásico hollywoodense) (118). En ambos casos, dice Bazin, se manipula la realidad, y se hace pasar por natural aquello que es producto de un artificio narrativo, moral o ideológico.

Para Bazin, las dos herramientas que permiten superar las limitaciones de ambos tipos de montaje son el *plano secuencia* y la *profundidad de campo* (es decir, la toma en la que todos los objetos, cercanos y lejanos a la cámara, se encuentran en foco), a los cuales dedicó dos de sus estudios más conocidos, precisamente sobre el cine de Jean Renoir y sobre el cine de Orson Welles. Estos recursos permiten que el espectador cuente con múltiples opciones para hacer su propio trabajo de edición durante el proceso de proyección. Para el mismo Bazin, estos recursos son la mejor muestra de la riqueza estética del lenguaje cinematográfico, pues al privilegiar la ambigüedad, permiten que el proceso de ver una película ya no sea una mera experiencia de percepción, sino una experiencia productiva de interpretación individual (120).

Esta propuesta constituye el origen de la teoría moderna del cine. Su influencia ha marcado el desarrollo de todas las teorías subsecuentes, incluyendo los modelos producidos por la semiótica. Por ello, no es casual que las reflexiones de Bazin hayan sido el referente conceptual para las exploraciones del cine moderno que surgió en Europa en la década de 1960.

Aquí conviene recordar que precisamente fue Bazin quien fundó en 1951 la revista *Cahiers du Cinéma* (considerada como la más importante en la historia del cine) (103, nota 21).

Hasta aquí podría pensarse que el libro se limita a hacer el recuento de las tesis centrales de cada uno de estos pensadores. Sin embargo, es al final de este segundo capítulo, al igual que en el anterior, donde el autor presenta una propuesta propia, que consiste en una síntesis entre las dos tendencias que siempre han existido en la producción y en la teoría del cine: “quienes creen en la realidad, y quienes creen en la imagen” (Bazin, p. 122).

En esta primera síntesis, Lizarazo propone seis niveles de composición cinematográfica, además de la composición por medio del montaje: la composición plástica, la composición toponímica, la composición narrativa, la composición actancial, la composición sonora y la composición efectual (123). A partir de este modelo cada lector podrá elaborar su propia cartografía de la composición cinematográfica, que en este modelo parece agrupar, respectivamente, lo relativo a imagen, sonido, puesta en escena, narración y condiciones de recepción (en ese orden). Este modelo podría ser desarrollado en otro trabajo, en el que tal vez podría incorporarse también lo relativo a los otros componentes de la experiencia cinematográfica, a saber: título, inicio, edición, género, ideología, intertextualidad y final.

En esta propuesta, que podría ser útil para la práctica del análisis cinematográfico, se toman como punto de partida las propuestas mediadoras de Jean Mitry, integrando las posturas del cine como *sintaxis* y del cine como *semántica*. Para llegar a una visión del cine como *pragmática*, el siguiente capítulo se orienta a una exploración de la naturaleza del cine desde una perspectiva semiótica.

Así, resulta evidente que la semiótica del cine, que nació a principios de la década de 1960, fue la primera formulación de naturaleza *descriptiva* de lo que el cine es, y no una formulación parcial, programática y *prescriptiva* de lo que el cine debería ser, como había ocurrido hasta ese momento con las teorías formalistas y las teorías realistas, y en general, con todas las formulaciones teóricas de la reflexión presemiótica, desde Munsterberg hasta el mismo Mitry (138, nota 5).

Las tesis centrales de Metz son fundamentales para mostrar por qué el cine es un lenguaje, pero no una lengua derivada de los principios lingüísticos.

Aquí conviene recordar estas tesis ya clásicas, que fundan la misma disciplina: 1) al ser unidireccional, el cine no es un sistema de comunicación, sino un sistema de expresión; 2) el cine no tiene signos lingüísticos; 3) el cine tiene muy poco de sistema, y 4) el cine no tiene primera ni segunda articulación, es decir, en su interior no existen monemas (palabras) ni fonemas (sonidos sin significado) de naturaleza filmica (141).

En resumen, es inútil una lingüística del cine. Pero en cambio, sí existe una semiótica del cine. Y según el autor, esta semiótica, para el caso del cine, es una *semiótica líquida*. Es decir, es un sistema de significación en el cual “existen principios variables y ciertos acuerdos de comprensibilidad previos” (147, nota 14).

Sin embargo, el límite de la semiología filmica de naturaleza saussureana (que es la estudiada por el autor en este libro) se encuentra en el hecho de que no se contemplan los procesos de recepción. Pero antes de llegar al capítulo sobre recepción, en éste se presentan otros terrenos de la semiología saussureana, como los de la narratología formalista (Propp, Barthes, Bremond, Greimas). Aquí el autor señala, con agudeza, que incluso una distinción canónica (de naturaleza barthesiana) como la que se puede establecer en un relato concreto entre los componentes *cardinales* y los componentes *catalíticos* (es decir, entre unidades narrativas que son necesarias o innecesarias para que el relato avance hasta el final), siempre es consecuencia de la perspectiva interpretativa adoptada por el analista (156). Esta observación resulta de especial interés en nuestro medio, donde se llega a confundir la existencia de algunas aproximaciones de análisis narrativo con la totalidad del proyecto semiótico.

Por otra parte, en años recientes algunos teóricos han elaborado modelos teóricos en las que se desarrollan propuestas de narratología mucho más sofisticadas y pertinentes para el estudio de la narrativa cinematográfica que las producidas por el estudio de los cuentos de hadas o la narrativa literaria. Éste es el caso de los modelos de Francois Jost, André Gaudreault, Edward Branigan, Francois Vanoye y muchos otros. Y también merece la pena señalar la existencia de propuestas en las que se integran los principios del estudio narratológico con los de la estética de la recepción, como en la semiótica cognitiva de Warren Buckland.⁷

⁷ André Gaudreault y Francois Jost, *El relato filmico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995. André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993. Edward Branigan, *Narrative*

En la sección final de este capítulo el autor empieza a comentar casos de películas concretas para ilustrar las limitaciones de una narratología sin sujetos, es decir, una narratología de actantes. Los ejemplos están tomados del cine de Tarkovski, Boyle, Jarmusch, Greenaway y Tykwer (163-175). Nuevamente, estos ejemplos podrían constituir parte de un proyecto para la elaboración de un manual de análisis cinematográfico, pues quedan claramente demostradas las limitaciones de una narratología tradicional, que es insuficiente para dar cuenta de la riqueza estructural y expresiva de películas como *Nostalgia*, *Corre Lola corre*, *El ciudadano Kane* y *The Pillow Book*, en muchas de las cuales se presentan casos de *espacialización del tiempo*, es decir, la yuxtaposición narrativa de tiempos simultáneos motivada por un principio simbólico.

En los últimos tres capítulos del libro se exploran algunas de las posibilidades de estudio de la recepción o fruición filmica. El capítulo 4 está dedicado al terreno de la *semiótica* de la recepción literaria (a partir de Mukarovski y el Círculo de Praga) y a la *estética* de la recepción literaria (a partir de los teóricos alemanes de la Escuela de Constanza).

Ya en la estética de Mukarovski se sintetizan los principios del análisis inmanentista con los de la filosofía social, mientras que en la estética de la recepción de Jauss se desarrolla el concepto gadameriano, desarrollado por Karl Mannheim, del *horizonte de expectativas*, el cual permite distinguir entre una intertextualidad sincrónica y una intertextualidad diacrónica (nota 17, p. 211). Por su parte, Wolfgang Iser desarrolla el concepto de los *vacíos de la lectura* a partir del concepto ingardiano de la indeterminación de la obra de arte (200). Para Iser, un cuento o una película no son textos, sino *actos*. Es decir, *actos de lectura* (209).

En este capítulo, el autor señala la necesidad de una sociología de la experiencia estética, que “empezaría ahí donde termina la semiótica de la recepción”, y que él concibe como la integración de las dimensiones hermenéutica y sociológica del acto de ver cine. Semejante proyecto, dice el autor, podría derivarse de la propuesta de Paul Ricoeur, para quien “una lectura no es verdadera o falsa, sino más o menos coherente o probable” (cit. en p. 201).

Comprehension and Film, Nueva York, Routledge, 1992. Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993. Francois Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989. Vicente Peña Timón, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Laberinto, 2001. María del Rosario Neira Piñero, *Introducción al discurso narrativo filmico*, Madrid, Arco, 2003.

En el siguiente capítulo, el autor presenta la polémica entre quienes sostienen la posibilidad de una lectura itinerante, ilimitada (como lo propone Derrida) y quienes sostienen la existencia de límites a la interpretación, determinados por el consenso de las comunidades interpretativas (como lo propone Umberto Eco).

En el penúltimo capítulo se muestra cómo el cine influye sobre el espectador, al considerar que “el cine es visto como obra de arte desde la perspectiva estética, y como parte de las industrias culturales desde la mirada sociológica” (233).

Es aquí donde el autor propone reconocer lo que él llama *la tesisura política de las interpretaciones* (223), para lo cual se apoya, naturalmente, en Bajtín. Desde esta perspectiva, la existencia de las *comunidades interpretativas* (para emplear el término de Stanley Fish) se encuentra en permanente transformación (226).

Esta propuesta de una estética y semiótica del cine es desarrollada en el capítulo final del libro, donde se presenta un modelo para “reconocer los factores y aspectos simbólico-sociales desde los cuales los agentes históricos semantizan los textos cinematográficos” (230).

En este modelo se parte del reconocimiento de que todo sentido producido por el espectador de cine al ver una película es de naturaleza *relacional* (271), a partir del cual se desarrolla un *contrato de verosimilitud* por medio del cual el espectador ve la película como si aquello que se le presenta hubiera existido o podría llegar a existir (nota 7, p. 272).

Enseguida se propone una cartografía general de las competencias estéticas y semióticas que el espectador pone en juego al ver una película (282 a 310), a las cuales llama competencias *pragmático-recepcionales*, competencias *de reconocimiento del medio cinematográfico*, competencias *de reconocimiento de clases textuales*, y la más importante de todas, la muy vasta competencia *textual*.

Este modelo se complementa con una distinción entre los diversos tipos de espectadores, a partir de los modelos para el estudio del lector literario. Aquí se señala el interés que pueden tener conceptos como lector ideal (Iser), archilector (Rifaterre), lector informado (Fish), lector pretendido (Wolf) y lector modelo (Eco) para presentar a continuación el concepto del espectador en el texto fílmico (Casetti).

El libro concluye proponiendo una tipología de cuatro órdenes en la recepción filmica, a los que llama, respectivamente, la dialéctica textual, la dialéctica disposicional, la dialéctica enciclopédica y la dialéctica interpretativa.

En síntesis, se trata de un libro en el que se presentan de manera sistemática los conceptos canónicos de la estética y la semiótica de la imagen y del cine, y en el que se retoman categorías de algunas otras disciplinas (especialmente semiótica de la imagen, sociología de la cultura, narratología estructuralista y teoría de la recepción literaria), no sin señalar las limitaciones de algunas de ellas, y en el que se equilibra una capacidad de síntesis y exposición de los conceptos estratégicos con algunas propuestas originales, que merecen ser discutidas y desarrolladas más ampliamente.

Éste es un libro ambicioso, de carácter panorámico, sistemático y propositivo. Con su publicación se inaugura en el país la tradición de estudios sobre teoría cinematográfica, que así tiene en este volumen un estupendo inicio.