

# TEORÍA Y ESTÉTICA DEL CINE EN LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

José Luis Cano de Gardoqui García  
Universidad de Valladolid

Con este título tan genérico nos vamos a referir en esta digresión únicamente a la asignatura que con la denominación Teoría y Estética del Cine —optativa de libre configuración de 6 créditos, cuatrimestral, correspondiente al segundo ciclo de la licenciatura de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la citada Universidad—, venimos impartiendo desde el año 1993; es decir, cuando se pusieron en marcha los nuevos planes de estudio universitarios, y la anterior asignatura optativa de 5º curso de la especialidad de Historia del Arte, *Teoría y Estética de la Cinematografía* —una visión general histórica, técnica y estética del cine—, fue sustituida por la actual disciplina. Al mismo tiempo se pusieron en marcha la asignatura troncal-obligatoria de 12 créditos de *Historia del Cine y otros medios audiovisuales* y otra optativa de 6 créditos denominada *Estudios de Historia del Cine* (ésta a modo de curso monográfico cuyo contenido varía cada año).

Podríamos empezar señalando que la Historia del Arte Cinematográfico se halla caracterizada, en buena medida, por un conflicto interno como resultado, sin duda, de la compleja naturaleza específica del fenómeno cine (tecnológica, industrial-económica, lingüística, histórica, estética, etc.).

De un lado, tendríamos el denominado *cine-espectáculo*, si se quiere «cine comercial», el cual, desde el punto de vista del espectador, presupone una identificación pasiva, ociosa, victimista con lo que se le entrega en la pantalla a modo de mercancía puramente ilusionista. De otro, un tipo de cine que podríamos calificar de «no comercial», *crítico-expresivo*, que parece determinar una profundización y elaboración crítica por parte de quien asiste al fluir de las imágenes.

A pesar de esta distinción, que puede parecer bastante clara desde un punto de vista no sólo comercial, sino también histórico e institucional, estas dos tendencias no resultan tan diáfnas si, cuando tras un pequeño esfuerzo de racionalización y, por tanto, de distanciamiento con lo que se nos da a ver en el film, podemos advertir en cualquier sucesión de imágenes digna de la denominación *cine* la convivencia y encuentro de ambos parámetros. Se hace preciso, pues, superar el concepto y el prejuicio que divide a las artes en intelectuales y las que no lo son; las que sirven al trabajo y las que se someten al ocio; las artes difíciles y fáciles; en suma, el cine difícil y el cine fácil.

Como comentaba Charles Chaplin, *es preciso divertirse a la luz de la razón*; y si, aparentemente, existe un determinado tipo de películas sencillas, comerciales o dirigidas al *gran público*, dotadas éstas de una relación causa-efecto secuencial; por el contrario, en las buenas películas y, por lo general, en el cine, el efecto antecede a la causa; *el cine no tiene que ver más que con los efectos; le está prohibido...remontarse a*

*las causas*, tal como señalaba Pascal Bonitzer en 1982 en su artículo «Le champ aveugle. Essais sur le cinéma», en la revista *Cahiers Du Cinéma*.

En este sentido, la mirada espectral siempre resulta parcial, y la narrativa fílmica sustituye normalmente esta relación causa-efecto secuencial por *olas de probabilidades*, a modo de desarrollos argumentales predecibles o no en muy diverso grado; significados precisos o imprecisos, en ocasiones contrastados entre sí. Por tanto, más que de obras fáciles y difíciles, debemos hablar de códigos fáciles y difíciles, donde las estructuras fílmicas presentan diferentes niveles: niveles sencillos para espectadores sencillos; niveles más altos para espectadores más especializados. Diversidad de niveles, pero en muchas ocasiones existencia de varios significados en una misma película.

Parece claro, pues, que la posición y actitud del espectador deviene fundamental en la diversión-distracción proporcionada por el filme, atendiendo más al examen de los significados de la película que a su estructura signica.

Éste es, ciertamente, el punto de partida de la asignatura, cuya optatividad y característica de libre configuración se muestra acorde con la diversa procedencia del alumnado (Historia del Arte, Filología, Historia, Ingeniería, Educación, Arquitectura, etc.).

En efecto, todos hemos visto, vemos y veremos películas. Pero su visión —y éste es el empeño de la asignatura— debe procurar generar entre los interesados una suerte de reflexión sobre lo que se ve y cómo se ve. Y es que en la raíz de toda teoría o teorías, en este caso las surgidas en torno al cine, hallamos siempre la experiencia espectral apoyada en la atracción suscitada por el cine y las películas, tanto en el sentido, como señala Francesco Casetti, de prologar la experiencia fílmica más allá de la propia visión de la película, como, sobre todo, de la necesidad de comprender, racionalizar, objetivar el fenómeno cinematográfico.

Al respecto, conviene recordar que las diferentes teorías que se han venido tejiendo en torno al cine han surgido de reflexiones que han devenido en conceptos comprensibles, compartidos o no por la comunidad científica. Por otra parte, el diverso carácter de estas reflexiones define la propia evolución acontecida en las teorías del cine.

Así, los enfoques teóricos en los primeros cincuenta años del cine aparecen caracterizados por una orientación ontológica y normativa: ¿qué es el cine? y ¿qué debe ser el cine? Son ideas generales y ambiciosas que, partiendo de una larga tradición de reflexión teórica sobre las artes en general —cada forma de arte posee normas y capacidades expresivas que le son privativas—, tratan de fijar una estética específica para el medio fílmico, una nueva noción de arte al margen de las artes tradicionales.

Quizá, lo más interesante para nosotros y para los alumnos que se matriculan en esta asignatura es observar que buena parte de los primeros teóricos que profundizan en la especificidad del medio cinematográfico provienen de fuera del mundo del cine. En efecto, los primeros exégetas son literatos y periodistas (Canudo, Delluc, Dulac); historiadores del arte (Faure); lingüistas (Eikhenbaum, Kazanski, Tynianov, etc.); poetas, artistas, filósofos y psicólogos (Münsterberg, Arnheim), etc.



Quizá nunca como entonces quedó demostrado que cualquier acercamiento teórico al cine no estaba obligado a partir del propio cine, y que éste, para su autonomía orgánica, necesitaba del apoyo de diversas disciplinas ajenas al campo de lo puramente fílmico. Esta idea favorece, sin duda, el enfoque multidisciplinar que pretendemos dar a la asignatura: no se trata de que el alumnado posea un alto grado de especialización en el ámbito cinematográfico, ni siquiera en el de la Historia del Arte. Basta la simple experiencia de ver películas y la existencia de un deseo de comprender lo que se ve habitualmente en la pantalla para que, partiendo de una formación básica en los diversos campos de proveniencia de los alumnos, éstos participen plenamente de la extraordinaria riqueza y diversidad de los primeros acercamientos teóricos al cine.

Pero, sin olvidar el carácter *multidisciplinar* de los tradicionales enfoques *esencialistas*, a partir de la década de los cincuenta del siglo XX las reflexiones teóricas se tornaron más modestas, pero también más específicas desde el punto de vista de la investigación práctica.

En aquellos años se trataba de elegir el método más adecuado para estudiar, no ya al cine en general, sino los múltiples aspectos en los que se manifiesta lo cinematográfico: el lenguaje fílmico a través del estructuralismo y la semiótica; la industria del cine en el campo general de la economía; los aspectos sociales de lo fílmico mediante la sociología; los receptivos desde la psicología y el psicoanálisis; los estéticos en el sentido de valorar los filmes como mensajes artísticos, etc.

Más tarde, a partir de la década de los años ochenta-noventa, los métodos van abandonándose a favor de investigaciones más subjetivas, personales, que tienen su centro ya en la película terminada y tratan de analizar, por ejemplo, cómo funcionan los esquemas de representación y recepción de un filme o género según pautas espectatoriales de raza, sexualidad, cultura, extracción social, etc. (Teoría feminista del Cine, Estudios socio-culturales, etc.)

Toda esta evolución es contemplada en nuestra materia, estructurada en el sentido aristotélico (Dudley Andrews y «Las principales teorías cinematográficas») del triple paradigma de la materia prima, los métodos y técnicas, las formas y finalidades. Así también, tratando de analizar cómo cada teórico al focalizar su atención en una de las tres premisas, pero siempre recorriéndolas necesariamente, determina en sus reflexiones una adscripción más o menos fiel a una teoría de tipo, bien ontológica, bien metodológica o de campo.

Pero en esta diversidad de propuestas que marca la historia de las teorías del cine, no nos olvidamos de tener en cuenta dos importantes aspectos, también debidamente tratados en el programa de la asignatura.

a) Por una parte, la idea cierta, apoyada en los orígenes multidisciplinarios de las primeras reflexiones teóricas, de la inexistencia de una única teoría del cine y, por el contrario, la presencia de muy diferentes enfoques reflexivos, todos activos y fundamentales al tiempo en la constitución del fenómeno cine. Así, el cine remite a una institución en el sentido jurídico e ideológico; a una producción signifiante y estética; a un conjunto de prácticas de consumo; a una industria, etc. Y, en este último caso, el film como unidad económica dentro de la industria del espectáculo no es menos específico que el film considerado como una obra de arte. (Desde este

punto de vista, una parte importante del programa de esta asignatura está dedicado al estudio de los cinco pilares fundamentales que apoyan la constitución de una moderna estética del cine: Perspectiva visual y sonora —proporcionados los apuntes a lo alumnos—; montaje —también mediante la entrega de fotocopias—; lenguaje; narración y cine y espectador).

Es más, existe una interrelación de fenómenos que coadyuvan a la especificidad del cine. Por ejemplo, un punto destacado del programa de la asignatura consiste en comprobar cómo la adición del sonido a la imagen filmica no viene, en principio, motivada por intereses estéticos, más tarde sí manifestados, sino por condicionantes económicos y sociológicos (competitividad entre los grandes estudios de Hollywood; exigencias de una sociedad capitalista y burguesa, que sostiene la industria del cine y que se interesa por un medio de expresión más y más realista, etc.). Lo mismo acontecerá después de la Segunda Guerra Mundial con los avances tecnológicos de la pantalla ancha y objetivos a su servicio (Todd-AO, Cinemascope, etc.) como competencia frente a la televisión, luego empleados con fines creativos por algunos directores.

Esta clara ilegitimidad cultural con la que nace y evoluciona el cine generó y genera polémicas respecto a la pertinencia de enfoques no específicamente cinematográficos surgidos de disciplinas exteriores al *propio* campo del cine. Así, la crítica de películas y, sobre todo, la *Teoría Indígena* de André Bazin (también contemplada en la asignatura) han supuesto un cierto obstáculo a la hora de elaborar teorías interdisciplinares en torno al cine.

b) Por otra parte, y si hablamos de condicionantes o barreras en el sentido no sólo de la posibilidad de elaboraciones teóricas diversas, sino incluso, en los principios del cine, a la hora de considerar la dignificación artística, lingüística, receptiva, etc., del medio, se hace preciso profundizar, tal como hacemos al comienzo de la asignatura, en una serie de factores que se erigen como serios obstáculos frente a la conformación de corpus teóricos.

Por ejemplo, además de la crítica de cine y la *Teoría Indígena*:

- 1.- *La propia experiencia de ver películas.* Aquí entramos en un terreno difícil y resbaladizo debido al establecimiento de actitudes plenamente subjetivas. Sin embargo, y de forma paradójica, esta experiencia impulsa la reflexión teórica y la estructuración, por ejemplo, de muy diversos enfoques en torno al problema del espectador de cine (Münsterberg, Arnheim, Poudovkin, Eisenstein, Bazin, Romano, Bellour, Mitry, Metz, etc.).
- 2.- *Las propias características intrínsecas del cine:* el componente tecnológico, industrial, comercial, de entretenimiento masivo en el sentido de espectáculo, etc., son aspectos, entre otros, que en un principio venían a alejar al cine de toda posibilidad teórica. No obstante, también de forma paradójica, la *especificidad del medio filmico* orientará importantes argumentos teóricos que, más tarde, conducirán a la legitimidad cultural del medio mediante la fijación de características que le son privativas. Por ejemplo, la *fotogenia*, *el establecimiento de diferencias perceptivas entre imagen filmica e imagen de la realidad*, *el movimiento visible*, *el montaje*, etc. Éste es el origen de teorías



que, más tarde, tratarán de abordar de forma separada cuestiones específicas del cine: Teoría Económica, Teoría Histórica (Genética del cine), Teoría Lingüística, Teoría Estética, Teoría Sociológica, Teoría Psicológica, etc.

3.- *El Realismo*. Punto fundamental de la reproducción de la realidad inherente a la película, que se erige en clara dificultad frente a la definición de una estética del cine, partiendo de la idea tradicional de que todo arte para ser así considerado debe trascender la realidad. Esta cuestión del realismo generará debates y reflexiones. Por ejemplo, debate fundamental de los primeros cincuenta años del cine fue el planteamiento de la relación del cine con la modernidad artística: ¿debe volcarse la esencia del cine en la abstracción o en la realidad? Esta confrontación entre formalistas y realistas podría resolverse apelando a la idea, como señala Henri Agel, de que el cine dominante hereda las aspiraciones miméticas, pero, al mismo tiempo, el cine debe ser considerado como algo más que la mera transposición de la realidad.

Éste es, *grosso modo*, el programa de la asignatura de Teoría y Estética del Cine. Una materia densa, pero, al mismo tiempo, abierta a muchas reflexiones, cuya dinámica de clase queda planteada en lecciones teóricas siempre apoyadas en la lectura de textos, bien de antologías de teorías de cine, bien de los propios teóricos —textos entregados a los alumnos—, y en la visión de documentales y fragmentos de películas que tratan de mostrar la practicidad de los planteamientos teóricos.

La impartición de clases queda complementada con un trabajo voluntario de síntesis de uno de los tres libros propuestos al comienzo de la asignatura: «Teorías del Cine» de Robert Stam, «Las principales teorías cinematográficas» de Dudley Andrew, y «Teorías del Cine» de Francesco Casetti, así como la entrega de fotocopias y apuntes relativos a algunos puntos del programa que, por la brevedad del tiempo de la asignatura, no es posible ver en las clases en profundidad, si bien queda esbozado en sus líneas fundamentales (Perspectiva sonora, montaje, etc.).

Finalmente, podemos destacar dos aspectos. De un lado, la variedad en la procedencia del alumnado, que no queda restringido al campo de la Historia del Arte, debido a la diversidad de cuestiones planteadas (filosofía, psicología, lingüística, estética, etc.), pero también al propio interés y curiosidad de los alumnos, siempre atentos a una nueva percepción del fenómeno cine.

Por otra parte, la familiarización del alumnado con teóricos y estudiosos apenas conocidos o leídos (Arnheim, Eikhenbaum, Bazin, Morin, Kracauer, Mitry, Agel, Metz, etc.); conocimiento, sin duda, enriquecedor para unos alumnos que, en principio y por regla general, únicamente se hallan atraídos por las películas, actores, directores, etc., y que luego *descubren* otras y no menos importantes perspectivas sobre el cine.