

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado¹

Roberto Arnau Roselló
Hugo Doménech Fabregat
Universitat Jaume I. Castelló

Desde las páginas de algunas revistas francesas especializadas en el discurso cinematográfico (como *Cahiers du Cinéma*, *Nouvelle Critique* y *Cinéthique*) más influyentes de la década de los sesenta y setenta, se sientan las bases de un debate plenamente ideologizado que constituirá el principal eje de reflexión y acción, aglutinando las posiciones y voces críticas que se enfrentaban al orden social establecido y a la hegemonía del M.R.I. En el ámbito del análisis fílmico, las aportaciones y rupturas teóricas de aquellos años supusieron una renovación también en las metodologías que se venían usando. La consideración de la cámara cinematográfica como artefacto mediador ideológico preeminencia en el análisis una serie de cuestiones sobre la realidad y la representación fílmica, sobre la enunciación y el sujeto que narra, etc. que este texto no puede abordar con detalle, pero su influencia sobre los métodos analíticos es, a nuestro juicio, radical. Se trata de reivindicar de algún modo la pertinencia y actualidad de estas discusiones, de revitalizar una discusión que quedó en aquellos momentos sin concluir, pero que paradójicamente ha caído en el olvido, como si estuviese completamente agotada. Nuestra postura se basa en que la politización de los debates teóricos que tienen lugar en las décadas de los sesenta y los setenta, politiza a su vez el análisis textual cinematográfico.

Las posturas de los diversos autores que publican sus artículos en estas revistas hay que enmarcarlas en el contexto teórico crítico de los años precedentes para comprender el alcance de sus respectivas aportaciones. Sus proposiciones se producen en un momento en el que tras las fértiles y singulares aportaciones de los textos de, entre otros, André Bazin (1966) o Jean Mitry (1978) en escena una nueva dimensión crítica como es el estructuralismo en una situación de convergencia natural de la teoría de las ideologías del marxismo en el terreno sociológico y el

psicoanálisis en el psicológico, que entiende los productos de un discurso como un sistema, segmentado, clasificado, con el acento de su análisis puesto en los niveles formales.

Christian Metz (1972: 55-145) enriquece la teoría del cine con sus investigaciones que suponen la base sobre la que se desarrollará de manera exponencial la rama derivada de la lingüística denominada *semiótica filmica*. Metz acomete la continuación teórica de los trabajos de Bazin, para él, el cine es un *hecho de lenguaje* en el sentido de que es capaz de construir en cada una de sus manifestaciones su propio discurso gracias al montaje, capaz de re-crear en cada film sus propios términos expresivos.

Tras toda esta variedad de debates (de la que aquí, por su considerable envergadura, no podemos apenas dar cuenta) se vislumbra un nuevo modo de entender el fenómeno cinematográfico: en ese momento, hablar de lenguaje e ideología en el film es reconocer que las películas no son sólo el lugar de expresión de un lenguaje que se autoafirma sino el espacio en el cual ese lenguaje es atravesado por toda una diversidad de contradicciones en las que se concreta la dimensión ideológica –dialéctica, como hemos visto– de toda obra artística. Desde hace treinta años, han reflexionado sobre esta cuestión un gran número de autores, como Guy Hennebelle (1977), o Andrés Linares (1976: 50-53), entre otros, desde diferentes puntos de vista más o menos politizados; sin embargo, una aproximación a estos debates claramente ideologizada con la que sintonizamos en múltiples aspectos y de la que nos sentimos deudores se puede encontrar en un texto de Francisco Javier Gómez Tarín (2003 y 2005), en el que se apunta el camino que aquí desarrollamos con más detalle.

Sin duda, la revista más importante de la época, el corazón de las acaloradas tesis y antítesis teóricas de diversos autores sobre el lenguaje cinematográfico y la *politique des auteurs*², sobre arraigo del cine en la política y viceversa, es *Cahiers du Cinéma*. Con cierta pretensión de cientificidad, desde el año 1964 la publicación se erige como el cauce en el que confluyen la necesidad de responder a las nuevas formas de hacer y entender el cine, y, por otro lado, la exigencia de crear unos nuevos instrumentos críticos que superaran las afectaciones de la crítica impresionista o literario-descriptiva que se había venido ejerciendo hasta ese momento desde ciertas publicaciones institucionalizadas.

Sus contenidos se nutren de las aportaciones de Metz o Pasolini, de la elaboración de una poética formalista-estructuralista en los textos de Noël Burch (1977) y, en progresiva politización, hasta de las más radicales concepciones cinematográfico-políticas que se desarrollarán en el seno de la revista en su época de creciente compromiso, hacia 1969, coincidiendo con la publicación en sus páginas de los *Escritos* de S.M. Eisenstein.

Su posición respecto al binomio cine-política se expresa en que:

no se puede pensar en él (este binomio) sin cuestionar científicamente la articulación y la interpenetración de dos campos heterogéneos y desigualmente regionales de la superestructura: el de la política, y, en el de la ideología, el papel específico de las prácticas significantes (Pérez Perucha, 1988: 205).

Sin ese planteamiento del marxismo se permanece en el empirismo y

el dogmatismo ideológico cuyas consecuencias políticas sólo pueden hacerle el juego a la clase dominante, al sistema capitalista del cual sabemos que su reproducción a nivel de la superestructura, está relacionada con los Aparatos Ideológicos del Estado (Althusser), de los cuales el cine es un eslabón de principio a fin (Pérez Perucha, 1988: 206).

Para *Cahiers*, la ideología burguesa se enmascara, toma diversas y variadas formas, y en el terreno cine-política especialmente la del progresismo. Un progresismo de “contenido” que no cuestiona lo esencial, la modificación de la relación de los espectadores respecto a sus condiciones de visión de una película. Mientras el cine de Hollywood se descompone, los films que aspiren a intervenir políticamente desde la izquierda deben contribuir a esa descomposición, y si con la pretensión de:

conectar con un mayor número de personas posible dejan intactas las formas de ese cine (que no son únicamente formales sino completamente ideológicas), esas películas –progresistas o no– tienen todas las posibilidades de hacer el juego a la ideología dominante (Pérez Perucha, 1988: 206).

En el caso de *Cinéthique*, publicación que inicia su andadura en enero de 1969 proclamando abiertamente su adscripción a las tesis del marxismo-leninismo desde principios maoístas, las preocupaciones se centran en el papel del trabajador cinematográfico en relación con la ideología que contribuye a difundir con su actividad laboral y en la consideración del film como mercancía. La irrupción de sus postulados provoca una profunda agitación en los ambientes de reflexión franceses de la época. El radicalismo de sus proposiciones despertó tanto fervientes adhesiones, como estruendosas repulsas, quedando claramente posicionados política e ideológicamente.

Gerard Leblanc (1969) y Jean Paul Fargier (1970) distinguen entre dos tipos irreconciliables de actitud cinematográfica: por un lado, un tipo de cine *idealista* que se basa en una voluntad inequívoca de hacer ver el mundo sin que pueda aparecer el trabajo propio del film, ni la instancia enunciativa. Es un tipo de cine que se encuentra asentado sobre las nociones de reflejo y expresividad, mostrando así una visión organizada e ideal del mundo que perpetúa el sistema de representación burgués; por otro lado, describen un tipo de cine denominado *materialista* que plantea la puesta en evidencia incondicional de su proceso de fabricación o producción, “mostrando abiertamente sus determinaciones económicas y criticando en el acto sus presupuestos significativos” (Zunzunegui, 1988: 149). Este último tipo de cine se erige como reflejo de un proceso, como un dispositivo autorreferencial dedicado a mostrar la actividad interna del trabajo del film como productora de sentido. Busca quebrar las relaciones entre la representación y lo representado para fijarse en los vínculos que las imágenes establecen entre sí, combatiendo “la idea de un significado trascendente exterior a las operaciones de sentido realizadas por el propio film” (Zunzunegui, 1988: 150).

El papel que puede/debe desempeñar el cine es su principal tema de interés. El objeto fílmico, para Gerard Leblanc es “como cualquier otro producto fabricado, el resultado de un trabajo que desaparece [...], de un espectáculo destinado precisamente a distraer al espectador del trabajo que se lleva a cabo en otro sector de la industria” (Pérez Perucha, 1988:175). Para *Cinéthique*, pues, un film sólo accede al estatuto de obra de arte por la acción del olvido sobre su propia génesis. Por lo tanto, para producir un cine revolucionario no basta con que el contenido de las representaciones varíe, éstas han de ser evidenciadas, desnaturalizadas.

Se preconiza en sus páginas una fractura con la clásica e inoperante concepción del cine político entendido como la mera sustitución de los contenidos manteniendo los mismos sistemas de representación y procesos de significación. Se aboga por activar el trabajo interpretativo del espectador, ya que el aparato cinematográfico es portador de la ideología capitalista en sus propias especificaciones técnicas. Así, la naturaleza del medio le condena a reflejar las ideologías existentes y a producir una propia a través de la impresión de realidad, la transparencia enun-

ciativa, la presunta neutralidad. El problema de “la eficacia política de los films debe plantearse concretamente, es decir, en sus relaciones con los aparatos ideológicos y políticos”³ a los que se enfrenta el proletariado en un momento histórico determinado.

Por otro lado, Jean Louis Baudry (1974) aporta otro de los aspectos decisivos en el discurso de *Cinéthique*. El aparato cinematográfico, en su opinión, es puramente ideológico ya que reproduce un código perspectivo heredado del *Quattrocento*, y es incapaz de tener alguna relación objetiva con lo real. Desde el renacimiento, la pintura ha elaborado una visión plana del universo que desde una concepción idealista de la homogeneidad del ser procura la constitución de un sujeto trascendental. Así, el cine refuerza la noción de continuidad que fortalece esa constitución. Incorporando algunos conceptos de origen lacaniano, Baudry insiste en el carácter paradójico de la naturaleza fílmica que es un espejo que no es un espejo, puesto que lo refleja todo excepto al espectador, modelando el “yo” como en una *mise en abîme* en el imaginario.

Es evidente que el extremismo de la posición de *Cinéthique* se vuelve reductor para el análisis fílmico, aunque no podemos negar la honestidad de los principios que defendían en la publicación y que llevó a los críticos de esa revista a renunciar a los estudios sobre el film para convertirla en una fuente de ensayos estrictamente políticos hasta su desaparición. Puesto que el cine no puede ser entendido sin tecnología o dinero, la idea de cine materialista puro es una entelequia y la distinción idealista/materialista resulta binaria y maniquea. Donde estos autores apenas reconocen como materialistas un número muy reducido de obras, sus colegas de *Cahiers* trazan una línea de demarcación en la producción fílmica mucho más apta para elaborar una crítica ideológica efectiva, reconocen como objetivo principal la denuncia del sistema de representación y “sus posiciones introducen un necesario nivel de matización en el análisis susceptible de facilitar una intervención cultural que no se reduzca a la pura constatación de una situación material en la historia” (Zunzunegui, 1988: 151).

La respuesta, pues, no se hizo esperar de la mano de Jean Narboni y Jean Louis Comolli (1969). En directa polémica con las tesis de *Cinéthique*, partiendo de la concepción del cine como parte fundamental del sistema de representación que reproduce el mundo no en su realidad concreta sino aberrado y puntuado por la ideología, tratan de subvertir ese sistema estableciendo las diferencias que existen entre unas obras y otras, entre los distintos papeles que juegan los diversos tipos de filmes, se trata de hablar de películas sin negar la existencia del aparato que las produce. Para ello, distinguen entre varias clases de films:

1. Los que reflejan ciegamente la ideología dominante y, en consecuencia, hacen soñar al espectador siendo ciegos a su propio encubrimiento y nos devuelven al (sobre) natural orden del discurso.
2. Los que operan de un modo dual: a nivel del *significado* tratan temas explícitamente políticos, a nivel del *significante* cuestionan la representación.
3. Los que no tienen un significado explícitamente político pero que acceden a él a través de un trabajo formal crítico.
4. Los que tienen un contenido explícitamente político pero no se rebelan ante las normas del sistema de representación.
5. Los que son aparentemente representativos de la cadena ideológica a la que se mantienen sujetos pero que por acción del trabajo del film producen una distorsión entre un proyecto reaccionario inicial y el resultado fílmico concreto.

6. Los que se basan en el directo, realizándose en actos políticos o sociales, pero que no se diferencian del cine político clásico al no transgredir el sistema de representación.
7. Los que aún basados en el directo, trabajan en un campo más amplio de investigación tratando de superar la idealista concepción de la mirada que atraviesa las apariencias.

Sin duda, esta polémica sigue hoy día vigente y buena muestra de ello es el volumen de autores que a ella hacen referencia aún en la actualidad. La proliferación de argumentos a la cual sirvió de base no está todavía agotada.

Entre otros críticos y posiciones diversas que enriquecieron el panorama teórico de aquellos años cabría hacer mención, por último, a las tesis defendidas por Jean Patrick Lebel (1973) desde las páginas de la revista *Nouvelle Critique* en el transcurso del año 1970.

Su posición se erige como la antítesis de la de J. L. Baudry defendida desde *Cinéthique*, y supone la tercera baza teórica que aborda el binomio cine-política desde una perspectiva marxista, aunque marcadamente revisionista por su implícito reaccionarismo. Lebel insiste en que la naturaleza ideológica del aparato cinematográfico no está en su esencia, sino que tiene más que ver con un tipo de fenómeno histórico relacionado directamente con la función que ese aparato desempeña en un momento dado. Para él, el cine es ideológicamente neutro y la versión materialista que propone *Cinéthique* no puede existir si no se niega la misma estructura técnica del cinematógrafo. La filmación, aunque implique un dispositivo, conserva la posibilidad de reflejar la realidad. Sus afirmaciones son objeto de una dura crítica, tanto desde esta última revista, como desde *Cahiers*, concretamente en los extensos y lúcidos artículos posteriores de Jean Louis Comolli (1971). Desde estas posturas se considera que Lebel se establece en las posiciones del empirismo y el eclecticismo dogmáticos para convertirse en el protagonista de formulaciones oportunistas tales como "punto de mira ideológico", cuyo eslogan subyacente es *el fin justifica los medios*.

Así, entre estas dos concepciones antagónicas, se abre un terreno de reflexión y diversidad teórica muy fértil en el que no pretendemos penetrar en este texto, tan sólo hemos hecho referencia a las posiciones más destacadas para ubicar las posiciones teóricas que posteriormente influirán de una manera decisiva sobre las metodologías de análisis fílmico, transformándolas y produciendo una politización de las perspectivas con las que se abordan a partir de estos debates.

Bibliografía

LINARES, A. *El Cine militante*, Madrid, Castellote, 1976.

BAUDRY, J. L. «Cinéma: effets ideologiques de l'appareil de base », traducción castellana en la revista *Lenguajes*, Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 1974.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*, Barcelona, Rialp, 1966.

BURCH, N. *Praxis del Cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.

COMOLLI, J. L. « Technique et idéologie », en *Cahiers du Cinéma*, nº 229 a 233 y nº 240, Paris, 1971/72.

FARGIER, J. P. "Le processus de production du film" en *Cinéthique* nº 6, Paris, Enero 1970, y "Vers le récit rouge" en *Cinéthique* nº 7, Paris, Abril 1970.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.

GOMEZ TARIN, F.J. "Un eslabón perdido en la España tardofranquista: ausencia de modelos frente a hegemonía de las formas no institucionales a través de los discursos", en *Image et Pouvoir, Les Cahiers du GRIMH nº 4, Actes du 4e Congrès International du Grimh*, Lyon, Publication de Grima-Grimia, Université Lumière 2, 2004, en prensa.

HENNEBELLE, G. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

NARBONI J., COMOLLI J. L. "Cinéma/ Idéologie/ Critique", en *Cahiers du Cinéma* nº 216, Paris, Octubre 1969.

LEBEL, J. P. *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973.

LEBLANC, G. "Direction" en *Cinéthique* nº 5, Paris, Septiembre 1969.

METZ, C. *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

MITRY, J. *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1978.-

PÉREZ PERUCHA, J. (coord.) *Los años que conmovieron al cine –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988.-VVAA, *La política de los autores*, Barcelona, Paidós, 2001.-

ZUNZUNEGUI, S. "El fondo del aire es rojo: Cine, Ideología, Política en el entorno de Mayo de 1968", en PÉREZ PERUCHA, J. (coord.) *Los años que conmovieron al cine –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988.

Notas

- ¹ La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado "Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico", con código 041355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación "I.T.A.C.A. UJI –Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I–", con código 160.
- ² Expresión acuñada en *Cahiers du Cinéma* para identificar la orientación de sus publicaciones, que se concretaba en el estudio y análisis de la obra de determinados cineastas que no habían sido considerados "autores" hasta entonces. Par una comprensión y estudio pormenorizado de los textos más relevantes de esa etapa de la revista, consultar bibliografía.
- ³ "Cinéma, Politique", en *Cinéthique* nº 11/12, Paris, Septiembre 1971.