

Jacques AUMONT  
Alain BERGALA  
Michel MARIE  
Marc VERNET

# Estética del cine



La presente obra ofrece un panorama completo sobre la teoría y la estética del cine según sus más recientes enfoques, de manera que las últimas investigaciones sobre el tema acaban enmarcándose en una evolución histórica de los distintos momentos y corrientes que han ido configurando la teoría general del cine. Su estilo es sencillo y muy comprensible, y no sólo permite entender el cómo y el por qué de estas últimas conclusiones, sino que también realiza una aportación inestimable: establece una relación entre el cine y el conjunto de disciplinas no específicas que lo complementan y enriquecen.

De fluida y atractiva redacción, en fin, el libro está principalmente destinado a los estudiantes de cine o de estética en general, aunque puede ser también un excelente instrumento de trabajo para todos aquellos que quieran incorporar el cine a sus enseñanzas o conocimientos. Su lectura no exige ningún requisito previo y, a la vez, puede servir de estímulo al simple espectador de cine para comprender y «ver» con nuevos ojos un espectáculo que, no por popular y conocido, es menos complejo.

Además, entre otras cosas, esta nueva edición contiene un capítulo suplementario que ofrece al lector una actualización comentada de la bibliografía.

# Introducción

## 1. Tipología de los textos sobre cine

---

Las editoriales francesas publican cada año un centenar de libros dedicados al cine. Existe un catálogo general (suplemento en el n.º 16 de *Cinéma d'Aujourd'hui*, primavera de 1980) que se titula precisamente «El cine en 100.000 páginas». Existen más de diez publicaciones mensuales (crítica de películas, revistas técnicas, vida de los actores, etc). El coleccionista ya no sabe dónde apilar sus revistas, y el neófito no sabe cuáles elegir.

A fin de situar con precisión el perfil de este manual, intentaremos exponer una breve tipología de los textos sobre cine. Éstos pueden dividirse globalmente en tres grupos de desigual volumen: las revistas y libros para el «gran público», las obras para «cinéfilos» y, finalmente, los textos teóricos y estéticos. Estas categorías no son rigurosamente estancas: un libro para cinéfilos puede alcanzar un público amplio y tener un innegable valor teórico; este tipo de obra es evidentemente excepcional, y lo más frecuente es que se concrete en libros de historia del cine, como los de Georges Sadoul, por ejemplo.

Como es lógico, las editoriales de cine reproducen, en su nivel específico, las categorías de la audiencia cinematográfica. Lo que caracteriza la situación francesa es la importancia del segundo sector, destinado a los cinéfilos.

El término «cinéfilo» aparece bajo la pluma de Ricciotto Canudo a principios de los años veinte: designa al aficionado atento al cine. Hay varias generaciones de cinéfilos con sus revistas y sus autores preferidos.

La cinefilia conoció un desarrollo considerable en Francia, después de la segunda guerra mundial (1945). Se ejercía a través de revistas especializadas, actividades de numerosos cine-clubs, la asiduidad de películas de «arte y ensayo» en las programaciones, la frecuentación ritual de una cinemateca, etc. El «cinéfilo» constituye un tipo social que caracteriza la vida cultural francesa en razón del particular contexto cultural ofrecido, sobre todo, por la riqueza de la exhibición cinematográfica parisina: se reconocerá fácilmente a partir de conductas miméticas; se organiza en camarillas, no se sienta jamás al fondo de una sala de cine, desarrolla en cualquier circunstancia un discurso apasionado sobre sus películas favoritas...

Conviene distinguir esta acepción restrictiva del «cinéfilo» en su aspecto maniático, del concepto del aficionado al cine propiamente dicho.

### 1.1. Las publicaciones «para el gran público»

Son evidentemente las más numerosas y las que alcanzan las mayores tiradas. Salvo raras excepciones, se dedican a los actores de cine, y constituyen la vertiente «impresa» del *star-system*. Citemos una revista característica de este género, *Première*. Las publicaciones periódicas eran mucho más numerosas antes de la guerra; el título más famoso era *Ciné-Monde*. De la misma manera, casi ha desaparecido una categoría numéricamente importante, las «películas contadas». La competencia de los teleprogramas fue fatal para aquéllas. Fueron sustituidas por *L'Avant Scène Cinéma*, versión más seria de esas «película contadas».

Más de 30 títulos aparecidos en 1980 son monografías de autores. Entre ellas hay tres nuevos libros sobre Marilyn Monroe y tres sobre John Wayne. También abundan las memorias de actores, al igual que los recuerdos de algunos realizadores famosos.

Finalmente, entre esas publicaciones de gran tirada están los anuarios y libros de oro del año que se regalan en los estrenos, y los lujosos álbumes dedicados a productoras americanas o a los géneros (el cine negro, la comedia musical, el *western*). Estos últimos títulos son a menudo adaptaciones o traducciones de libros americanos. Dedicar una parte muy importante a la iconografía. En ellas, el texto no interpreta más que un papel complementario respecto a las espléndidas fotografías.

Si consideramos la aproximación crítica o teórica como una cierta «toma de distancia» respecto al objeto de estudio, está claro que el discurso desarrollado en este sector no manifiesta ninguna. Éste es el terreno en el que triunfa la efusión deliberadamente enceguecida, la adhesión total y mistificada, el discurso del amor.

En la medida en que el estatus cultural del cine seguirá reposando sobre una cierta ilegitimidad, ese discurso encontrará la ocasión de ejercerse. Es preciso tenerlo en cuenta, porque constituye cuantitativamente lo esencial de las publicaciones dedicadas al cine, por lo que provoca un efecto de normalidad. Mientras el objeto sea frívolo, será normal que el discurso que se hace sobre él se base en la cháchara.

## 1.2. Las publicaciones para cinéfilos

En esta categoría, no es el actor el que vence, sino el realizador de películas. En ello puede verse el triunfo de los esfuerzos de los animadores de cine-clubs y de los críticos especializados: para probar que el cine era algo más que un

simple entretenimiento, fue necesario darle autores, creadores de obras. Las colecciones de monografías atestiguan esta exitosa promoción del autor-realizador: Seghers publicó 80 títulos, desde Georges Méliès hasta Marcel Pagnol, en su serie «Cinéma d'aujourd'hui». Más tarde, otros editores tomaron el relevo.

El libro-entrevista constituye la segunda modalidad de aproximación al autor: en él, un crítico interroga largo y tendido a un creador sobre sus motivaciones. El ejemplo canónico está en *El cine según Hitchcock*, de François Truffaut.

En esta categoría también figuran estudios de géneros realizados con mayor profundidad que los álbumes citados anteriormente: los estudios de la cinematografía nacional y las historias del cine. El prototipo de esto es *30 ans de cinéma américain*, de Jean-Pierre Coursodon y Bertrand Tavernier.<sup>[\*]</sup>

Como es fácil constatar, la crítica cinematográfica aplica a su terreno los enfoques tradicionales de la literatura: estudia grandes autores y géneros desde el ángulo de la historia de sus obras. Ahora bien, el estudio de las películas pide instrumentos de análisis ciertamente distintos de los que requieren las obras literarias, y estudiar las películas a través de la síntesis de un guión resulta una simplificación tan dudosa como difícil de evitar, debido a que abordamos grupos de publicaciones muy amplios.

También es necesario añadir que el discurso cinefílico se ejerce esencialmente en las revistas mensuales: los libros no constituyen más que un apéndice reducido, al contrario que la categoría precedente, que ocupa una gran parte del terreno editorial.

### 1.3. Los textos teóricos y estéticos

Este tercer sector es evidentemente el más reducido. Entretanto, ya no se trata de una novedad y ha conocido algunos momentos de expansión notable unidos a los avatares de la investigación cinematográfica.

Para centrarnos en dos períodos recientes, la creación del Institut de Filmologie de la Sorbonne condujo, después de la Liberación, a la publicación de varios ensayos importantes en torno a una revista: *L'univers filmique*, de Étienne Souriau, y el *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, de G. Cohen-Séat; hacia 1965-1970, la eclosión de la semiología del cine en la École des Hautes Études y la del análisis estructural del filme en el C.N.R.S. conllevaron la publicación de los trabajos de Christian Metz, de Raymond Bellour y de toda la corriente que se relacionaba con ellos.

Este sector está a menudo bastante más desarrollado en el extranjero. Los clásicos de la teoría del cine son rusos (*Poetika kino*, textos de Lev Kulechov y Serguéi M. Eisenstein), húngaros (*El espíritu del cine*, de Béla Balázs), alemanes (libros de Rudolph Arnheim y de Siegfried Kracauer). La más importante historia de las teorías cinematográficas es italiana (Guido Aristarco).

Mientras que desde hace unos diez años, los textos teóricos han conocido una gran renovación, simultáneamente ha disminuido de manera notable una categoría de obras numerosas en los años 50 y 60: se trata de los manuales de iniciación a la estética y al lenguaje del cine. Evidentemente, estos dos fenómenos no son casuales. En lo esencial, estos manuales postulaban la existencia de un lenguaje cinematográfico (volveremos con detalle sobre esta cuestión en el capítulo 4) y, mientras retomaban el léxico profesional de la realización de las películas, trazaban una nomenclatura de los principales medios expresivos que parecían caracterizar el cine: escalas de planos, encuadre, figuras de montaje, etc. A menudo, el estudio propiamente dicho de estas figuras se limitaba, después de un sumario intento de defi-

nición, a la enumeración de numerosos ejemplos acumulados a través de la visión continuada de películas.

El desarrollo de las investigaciones especializadas en el curso de los últimos años ha obstaculizado ciertamente la actualización de estos manuales, ya que ponían en tela de juicio sus fundamentos teóricos.

De hecho, ya no es posible centrar el problema del lenguaje cinematográfico sin recurrir a los análisis de inspiración semiolingüística, o interrogarse sobre los fenómenos de identificación en el cine sin dar un necesario rodeo por el lado de la teoría psicoanalítica; estudiar el relato fílmico ignorando la totalidad de los trabajos narratológicos dedicados a los textos literarios, etcétera.

Tratar de hacer un balance didáctico de estos diferentes recorridos no ha sido tarea fácil, y es la apuesta de este manual. Pero antes de entrar en el meollo del tema, es necesario abordar algunos preámbulos teóricos y metodológicos.

## **2. Teorías del cine y estética del cine**

La teoría del cine se asimila a menudo al estudio estético. Estos dos términos no abarcan los mismos campos y es útil distinguirlos.

Desde sus orígenes, la teoría del cine ha sido igualmente objeto de una polémica respecto a la pertinencia de los enfoques no específicamente cinematográficos surgidos de disciplinas exteriores a su campo (la lingüística, el psicoanálisis, la economía política, la teoría de las ideologías, la iconología, etcétera, por citar tan sólo las que han dado lugar a debates teóricos importantes en el curso de estos últimos años).

La ilegitimidad cultural del cine provoca en el seno mismo de las actitudes teóricas un incremento del chauvinismo



que postula que la teoría del cine no puede venir más que del propio cine, y que las teorías exteriores sólo pueden aclarar aspectos secundarios del mismo (que no le son esenciales). Esta valoración particular de una especificidad cinematográfica continúa pesando considerablemente en las investigaciones teóricas: contribuye a prolongar el aislamiento de los estudios cinematográficos y, por eso mismo, dificulta su avance.

Postular que una teoría del filme no puede ser más que intrínseca, es entorpecer la posibilidad del desarrollo de hipótesis cuya fecundidad estriba en poner a prueba el análisis; es también no tener en cuenta que el filme es, como lo demostraremos, el lugar de encuentro del cine y de muchos otros elementos que nada tienen de propiamente cinematográficos.

## 2.1. Una teoría «indígena»

Existe una tradición interna de la teoría del cine llamada a veces «teoría indígena». Es el resultado de la teorización acumulativa de las observaciones más pertinentes de la crítica de películas, cuando ésta se practica con una cierta agudeza: el mejor ejemplo de esta teoría específica es aún hoy el libro de André Bazin *¿Qué es el cine?*

Al contrario, la *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry, indiscutible clásico de la teoría francesa del cine, prueba, con la multiplicidad y la diversidad de sus referencias teóricas exteriores al campo estricto del cine, que esta estética no se podría construir sin las aportaciones de la lógica, la psicología de la percepción, la teoría del arte, etcétera.

## 2.2. Una teoría descriptiva

Una teoría es un planteamiento que abarca la elaboración de conceptos susceptibles de analizar un objeto. Sin embargo, el término tiene resonancias normativas que conviene disipar. Una teoría del cine, en el sentido que aquí le damos, no se refiere a un conjunto de *reglas* según las cuales convendría realizar las películas. Por el contrario, esta teoría es descriptiva, se esfuerza por dar cuenta de los fenómenos observables en un filme, así como de considerar el caso de figuras aún no actualizadas en obras concretas, creando modelos formales.

### 2.3. Teoría del cine y estética

En la medida en que el cine es susceptible de enfoques muy diversos, no puede hablarse de *una* teoría del cine sino, por el contrario, de *teorías* del cine correspondientes a cada uno de estos enfoques.

Uno de ellos responde a un punto de vista estético. La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo «bello» y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. Depende de la estética general, disciplina filosófica que concierne al conjunto de las artes.

La estética del cine presenta dos aspectos: una vertiente general, que contempla el efecto estético propio del cine, y otra específica, centrada en el análisis de obras particulares: es el análisis de filmes o la crítica en el sentido pleno del término, tal como se la utiliza en las artes plásticas y en musicología.

### 2.4. Teoría del cine y práctica técnica

Las obras de iniciación al lenguaje cinematográfico toman un gran número de términos del léxico de los técnicos del cine.

Lo característico de un planteamiento teórico es el estudio sistemático de estas nociones definidas en el campo de la práctica técnica. En efecto, los realizadores y técnicos se han visto obligados a forjar, cada vez que parecía necesario, un cierto número de palabras que sirvieran para describir su práctica. La mayor parte de estas nociones no tienen una base muy rigurosa, y pueden variar considerablemente su sentido según las épocas, el país y las prácticas propias de ciertos medios de producción. Han sido desplazadas del campo de la realización al de la recepción de películas por periodistas y críticos, sin que las consecuencias de esta transferencia se hayan analizado. Las categorías técnicas enmascaran, a veces, el funcionamiento real de los procesos de significación: es el caso de la distinción sonido *in/sonido off*, sobre la que volveremos más adelante (capítulo 1).

Al examinar de modo sistemático estos términos, la teoría del cine se esfuerza en darles un estatuto de *concepto* de análisis: los capítulos de este manual tienen por objeto insistir en una perspectiva sintética y didáctica acerca de las diversas tentativas de examen teórico de las ideas empíricas, tales como el concepto de campo o de plano que surgen del vocabulario de los técnicos, la idea de identificación surgida del vocabulario de la crítica, etcétera.

## 2.5. Las teorías del cine

No es posible proceder a la definición de una teoría del cine partiendo del objeto mismo. Más exactamente, lo propio de un planteamiento teórico es constituir su objeto, elaborar una serie de conceptos no para la existencia empírica de los fenómenos sino, por el contrario, para intentar esclarecerla.

El término «cine», en su sentido tradicional, abarca una serie de fenómenos distintos, cada uno de los cuales requiere un enfoque teórico específico.

Remite a una institución, en el sentido jurídico-ideológico, a una industria, a una producción significativa y estética, a un conjunto de prácticas de consumo, para limitarnos a algunos aspectos esenciales.

Estas diversas acepciones del término determinan enfoques teóricos particulares, que mantienen relaciones de desigual proximidad frente a lo que se puede considerar como el «núcleo específico» del fenómeno cine. Esta especificidad permanece siempre ilusoria, y se apoya en actitudes promocionales y elitistas. El filme, en tanto que unidad económica en la industria del espectáculo, no es menos específico que el filme considerado como una obra de arte: lo que varía en las diversas funciones del objeto es el grado de especificidad cinematográfica (para la distinción específico/no específico, véase el capítulo 4).

Varios de estos enfoques teóricos dependen de disciplinas ampliamente constituidas al margen de la teoría «indígena» del cine. Así, la industria del cine, el modo de producción financiero y el de circulación de los filmes dependen de la teoría económica que existe, como es evidente, en el campo extracinematográfico. Es probable que la teoría del cine, en el sentido más restringido del término, pueda aportar sólo una parte mínima de conceptos específicos, al ser la teoría económica general la proveedora esencial de éstos o, por lo menos, de las grandes categorías conceptuales de base.

Lo mismo sucede con la sociología del cine: un planteamiento de este tipo debe tener en cuenta una serie de adquisiciones de la sociología entre objetos culturales vecinos, como la fotografía, el mercado del arte, etcétera. El ensayo de Pierre Sorlin *Sociologie du cinéma* demuestra la fecundidad de esta estrategia por las aportaciones de los trabajos de Pierre Bourdieu que incorpora.

No obstante, este manual no trata directamente los aspectos económicos y sociológicos de la teoría del cine, al menos tal como se ha desarrollado en los dos últimos decenios en Francia.

Los dos primeros capítulos, «El filme como representación visual y sonora» y «El montaje», retoman, a la luz de la evolución reciente de la teoría, las materias tradicionales de las obras de iniciación a la estética del cine, el espacio en el cine, la profundidad de campo, la noción de plano, el papel del sonido, y desarrollan extensamente la cuestión del montaje, tanto en sus aspectos técnicos como estéticos e ideológicos.

El tercer capítulo repasa los aspectos narrativos del cine. A partir de las adquisiciones de la narratología literaria, en especial de los trabajos de Gérard Genette y Claude Brémond, define el cine narrativo y analiza sus componentes a través del estatuto de la ficción cinematográfica, y de su relación con la narración y la historia. Aborda desde un ángulo nuevo la idea tradicional del personaje, el problema del «realismo» y de lo verosímil y pone énfasis en la impresión de realidad en el cine.

El cuarto capítulo está dedicado a un examen histórico del concepto de «lenguaje cinematográfico» desde sus orígenes y a través de sus distintas acepciones. Se esfuerza por dar una síntesis clara de la manera en que la teoría del cine contempla dicho concepto a partir de los trabajos de Christian Metz. La noción del lenguaje se confronta también a las andaduras del análisis textual del filme, descrito tanto en su alcance teórico como en su problemática.

El quinto capítulo examina primero la concepción que desarrollaban las teorías clásicas acerca del espectador de cine a través de los mecanismos psicológicos de comprensión del filme y de proyección imaginaria. A continuación aborda directamente la compleja cuestión de la identificación en el cine y, para esclarecer sus mecanismos, recurre a lo que la teoría psicoanalítica entiende por identificación.

Esta síntesis didáctica de las tesis freudianas ha parecido indispensable en razón de las dificultades intrínsecas a las definiciones de los mecanismos de identificación primaria y secundaria en el cine.

# 1. El filme como representación visual y sonora

## 1. El espacio fílmico

---

Un filme, según se sabe, está constituido por un gran número de imágenes fijas, llamadas fotogramas, dispuestas en serie sobre una película transparente; esta película, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento. Evidentemente hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da esta última; pero tanto una como otra se nos presentan bajo la forma de una imagen *plana* y delimitada por un *cuadro*.

Estas dos características *materiales* de la imagen fílmica —que tenga dos dimensiones y esté limitada— representan los rasgos fundamentales de donde se deriva nuestra aprehensión de la representación fílmica. Fijémonos de momento en la existencia de un cuadro, análogo en su función al de las pinturas (de donde toma su nombre), y que se define como el *límite de la imagen*.

Este cuadro, cuya necesidad es evidente (no se puede concebir una película infinitamente grande), tiene sus dimensiones y sus proporciones impuestas por dos premisas técnicas: el ancho de la película-sopORTE y las dimensiones de la ventanilla de la cámara; el