

FILM THEORY. AN INTRODUCTION
THROUGH THE SENSES

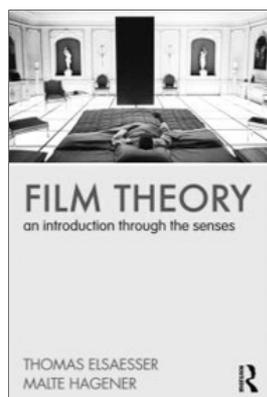
Thomas Elsaesser y Malte Hagener

Nueva York y Londres

Routledge, 2010

222 páginas

28 €



Escribir una introducción a las teorías del cine no es fácil. El equilibrio entre la especificidad del tema y el necesario objetivo pedagógico de la empresa resulta complicado, por no decir imposible, toda vez los niveles y conocimientos del lector que quiera introducirse en ese campo son variados y desconocidos por los autores. Así, un repaso rápido a las publicaciones en castellano existentes en nuestro país desvela ese terreno minado. En el contexto de los nuevos planes de estudio y de cierto furor por encontrar textos «que sirvan y funcionen» entre el alumnado, el profesorado nada entre la escasez de textos traducidos al castellano y la complejidad de un campo de estudio caracterizado por su alto grado conceptual y técnico. Si a estas cuestiones unimos los cambios sufridos en el campo de conocimiento desde la implantación de la tecnología digital, el panorama resulta de una variedad y dificultad cuanto menos excitantes.

Así pues, no es extraño que a lo largo de los últimos años se hayan sucedido los intentos por elaborar manuales sobre teoría del cine. Si hasta principios de 2000 los volúmenes de referencia

en nuestro país habían sido las *Teorías del cine* de Francesco Casetti (con una primera de las cuatro ediciones actuales aparecida en 1994) y *Las principales teorías cinematográficas* de Dudley Andrew (primera edición en castellano, 1978); en el ámbito anglosajón estos textos se van a complementar con las compilaciones *Movies & Methods*, vols. 1 y 2 (ambas editadas por Bill Nichols a finales de los 70) y el *Film Theory and Criticism*, con siete reediciones desde 1974 (compilado por Leo Braudy y Marshall Cohen). En este panorama, la renovación se va a producir a través de una serie de empresas colectivas que, a la luz del creciente peso de los estudios de comunicación en los años 90, establezcan coordenadas más concretas para acercarse a las teorías cinematográficas desde una perspectiva histórica. Así, es en plenos años 90 cuando, en medio de la vorágine postmoderna y las celebraciones por el centenario del cinematógrafo, aparezcan textos que hablan de la reconstrucción, renovación y reinención de los estudios fílmicos a la luz del relativismo cultural e historiográfico impulsado en Estados Unidos por los estudios culturales y el multiculturalismo. Como ejemplos, baste citar el excelente *Reinventing Film Studies* (Christine Gledhill y Linda Williams eds., 2000) o el intento de apartarse de la Gran Teoría coordinado por David Bordwell y Noël Carroll, sintomáticamente titulado *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996).

Si con mayor o menor profundidad estos estudios intentaban problematizar los enfoques tradicionales de la teoría del cine, desde el legado baziniano hasta la semiótica estructural, el marxismo o el psicoanálisis, en los 2000 van a surgir volúmenes más cercanos a la didáctica del manual. Es el caso del destacado proyecto tripartito impulsado por Robert Stam y Toby Miller, de la que solo ha sido traducido al español el repaso del propio Stam por las distintas teorías cinematográficas, y que ha pasado a convertirse en guía de curso para las asignaturas de estudios fílmicos en España. En la estela de los volúmenes coordi-

nados por Stam y Miller han aparecido multitud de introducciones a las teorías del cine en el ámbito anglosajón, como las de Amy Villarejo (2006), Jill Nelmes (5 ediciones, 2011), Bill Nichols (2010), Warren Buckland (2009 y 2012), o las 1200 páginas de *Critical Visions in Film Theory*, editado por Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mataj en 2010.

¿Qué aporta entonces el libro de Thomas Elsaesser y Malte Hagener? *Grosso modo* podríamos decir que el gran valor del volumen que aquí nos reúne es metodológico. Es decir, el esfuerzo de los autores recae en plantear una serie de clasificaciones que organicen y expliquen las teorías del cine alrededor de la relación del cine con el cuerpo. En concreto, Elsaesser y Hagener parten de la siguiente pregunta: «¿Cuál es la relación entre el cine, la percepción y el cuerpo humano?» (p. 4). Así, se propone un acercamiento a las teorías del cine basado en la resolución de problemas y en la formulación de cuestiones, escapando de la cronología y alejándose de una perspectiva excesivamente contextual. De este modo, y a diferencia del enciclopedismo del *Teorías del cine* de Robert Stam, *Film Theory. An introduction through the Senses* tantea una reclasificación del cine en base a los puntos de contacto entre los sentidos humanos, el cuerpo del espectador y el cine como experiencia fundamentalmente estética.

Para centrar la cuestión que abre su libro, Elsaesser y Hagener escogen siete metáforas, todas ellas con una cierta presencia en la historia de las teorías fílmicas, a partir de las que estructuran su estudio. Estas categorías son las siguientes: el cine como «ventana y marco» («*window and frame*»), el cine como «puerta/pantalla y umbral» («*door/screen and threshold*»), el cine como «espejo y cara» («*mirror and face*»), el cine como «ojo y mirada» («*eye-look and gaze*»), el cine como «piel y tacto» («*skin/touch*»), el cine como «oído y espacio» («*ear-acoustics and space*») y el cine como «cerebro y mente» («*brain and mind*»). Pese a la perplejidad que

este índice puede provocar en el lector más ortodoxo, los paraguas conceptuales elegidos por los profesores centroeuropeos tienen la virtud de generar un diálogo transversal entre distintos momentos de la investigación cinematográfica. Es el caso del capítulo 1, en el que se invocan las posiciones realistas de Bazin, Aristarco o Kra-cauer junto al constructivismo eisensteiniano para analizar las posibilidades del cine entendido como ventana y marco, pero también, y de forma menos recurrente, la dialéctica generada alrededor del cine como piel y tacto (capítulo 5) a través de la recuperación del trabajo de Merleau-Ponty planteado por Vivian Sobchack o Laura Marks junto al de películas que piensan en esos términos como *The Pillow Book* (Peter Greenaway, 1996) o *El Nuevo Mundo* (*The New World*, Terrence Malick, 2005).

Cada capítulo ejemplifica una de esas siete metáforas planteadas y recurre a una estructura similar. Se abre con la descripción y el mínimo análisis de una secuencia de películas generalmente muy conocidas de la historia del cine —de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) a *Toy Story* (John Lasseter, 1996), por poner dos extremos— y, a partir de ahí, se formulan una serie de preguntas alrededor de la relación que la película construye con el cuerpo del espectador. De nuevo, la metodología es exquisita para un libro que se pretende accesible a estudiantes de grado y postgrado (de hecho, el proyecto nace de una serie de seminarios impartidos por Elsaesser a alumnos europeos y norteamericanos de distintas titulaciones y niveles). Quizá se echa de menos mayor profundidad en ciertos análisis, si bien es cierto que los propios autores confiesan un alto grado de experimentalidad a la hora de exponer algunas hipótesis. El libro que aquí nos convoca surge de una serie de seminarios impartidos por Thomas Elsaesser en la Universidad de Ámsterdam en 2005-06.

Y es que quizá sea el alto grado especulativo del volumen su punto fuerte y, a la vez, su mayor debilidad. Es decir, el planteamiento y el recorrido

de Elsaesser y Hagener es tan sencillo como seductor. Las lecturas de *Monsters, S. A. (Monsters, Inc., Pete Docter y David Silverman, 2001)* o de *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) como mecanismos que cuestionan los límites de la emoción y el afecto son muy sugerentes. A la vez, la capacidad de síntesis y la voluntad por contrastar las reflexiones en el entorno digital son cualidades que hacen recomendable la adquisición y consulta del libro. El estilo claro y preciso y la amplitud discursiva de algunos capítulos se hacen eco de la capacidad intelectual de Thomas Elsaesser, sin duda uno de los referentes contemporáneos del pensamiento cinematográfico de las últimas décadas.

Sin embargo, por momentos el edificio se tambalea por la dificultad de manejar las teorías en el estricto campo de las relaciones corporales planteadas por el cine. Por un lado, las teorías culturalistas y contextuales quedan en un segundo plano, toda vez los autores se centran en el estricto análisis de películas, con el peligro transhistórico que conlleva. Por otro, y pese al poderío discursivo y la fascinación que hallamos en hablar de películas como oportunidades para pensar, algunas reflexiones generan dudas sobre su pertinencia o rigor, más allá de su mencionada seducción. Claro está que los autores advierten desde el inicio de los límites propios de un libro de estas características.

En definitiva, la propuesta de Elsaesser y Hagener ofrece la posibilidad de repensar las relaciones entre el cuerpo humano y el cine siguiendo un sistema y una metodología suficiente amplia, cuyo potencial explicativo y didáctico debe valorarse. Que dicha clasificación suponga una revisión amplia de la historia del cine (como pretenden los autores) o que se hibride con las diversas corrientes que tratan de dilucidar la redefinición del cine en la época digital (con los intentos de Sean Cubitt o Lev Manovich a la cabeza y la influencia de Gilles Deleuze, cuyo eco late a lo largo y ancho del volumen) es algo que queda por ver.

Miguel Fernández Labayen

FANS, CINÉFILOS Y CINÉFAGOS: UNA APROXIMACIÓN A LAS CULTURAS Y LOS GUSTOS CINEMATOGRAFICOS

Cristina Pujol Ozonas

Barcelona

Editorial UOC, 2011

196 páginas

22 €



Cristina Pujol Ozonas pertenece a una nueva generación de académicos de la cultura audiovisual que, siguiendo los pasos de los estudios culturales, construye sus discursos analíticos a través de una conceptualización del cine que lo liga intrínsecamente al amplio y polisémico espectro sociocultural que lo rodea. Evita, por tanto, caer en posturas más tradicionales que se adherían a un formalismo «aurático», tornaban cualquier producto cultural en un texto surcado por infinitos acertijos semióticos o practicaban el culto a la figura mesiánica del autor, ajenas, aparentemente, al hecho de que precisamente quienes popularizaron tal teoría (los *enfants terribles* de la *nouvelle vague*), lo hicieron en gran medida como provocación política en las circunstancias específicas de finales de los años 50 en la Francia del «cine de papá».

Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos es esencial y, al mismo tiempo, insuficiente. En