

315011



UNIVERSIDAD SALESIANA A.C.

INCORPORADA A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA DE PSICOLOGIA

**ANALISIS PSICOLOGICO DEL FENOMENO
CINEMATOGRAFICO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN PSICOLOGIA

P R E S E N T A :

MARTHA ADRIANA FRAGOSO ROMANO

ASESORA: LIC. LAURA PALOMINO GARIBAY

MEXICO, D. F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A Dios, por dejarme sentir su amor infinito cada instante de mi vida.

A María Auxiliadora por tomarme de su mano y nunca soltarme.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Franco Romano

Marta Alejandra

FECHA: 03 SEPT 2004

FIRMA: [Signature]

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
METODOLOGÍA	2
ANTECEDENTES	4

CAPITULO I LA HISTORIA MUNDIAL DEL CINE

GENERALIDADES	6
CINE FRANCÉS	11
CINE AMERICANO	15
CINE DANÉS	26
CINE ALEMÁN	27
CINE SUECO	31
CINE SOVIÉTICO / CINE RUSO	33
CINE INGLÉS	37
CINE POLONÉS	40
CINE ITALIANO	41
CINE ESPAÑOL	43
CINE JAPONÉS	45

CAPITULO II LA PSICOLOGÍA AL ESTUDIO DEL FENÓMENO CINEMATOGRAFICO

LA PSICOLOGÍA DEL CINE	46
ANÁLISIS PSICOLÓGICO DEL CINE	49
EL ESPECTADOR	54
INVESTIGACIONES SOBRE EL FENÓMENO CINEMATOGRAFICO DESDE DISTINTAS CORRIENTES PSICOLÓGICAS	58
CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA	108

INTRODUCCIÓN

El estudio del arte es parte indispensable
del estudio del individuo por lo tanto
de la psicología.
Amheim (1999)

Este trabajo de investigación se ubica dentro del terreno que existe entre la Psicología y el Arte. Hay diferentes formas de aproximarse al estudio del arte desde la psicología, las investigaciones se dirigen a tratar distintos niveles del comportamiento artístico: la creación, el creador y el receptor. El interés específico de la presente investigación documental es referente al nivel de receptor, realizando una reconstrucción histórica del cómo ha sido analizado el fenómeno cinematográfico por teóricos interesados en la psicología desde los inicios del cine (1895) hasta nuestros días, tomando también en cuenta el contexto histórico social de cada país de acuerdo a sus corrientes más significativas, lo cual nos ubica dentro de los cambios de grado de complejidad en la psicología del cine mundial. Esto con la función de escenario para todas las ideas que surgieron con el paso del tiempo y que conforman los diferentes argumentos teóricos que la psicología ha manifestado sobre el fenómeno cinematográfico y su efecto en el hombre.

Es importante aclarar que el análisis que se realizó es específicamente acerca del fenómeno cinematográfico y su interferencia psicológica en el individuo como receptor, no realizando ningún análisis de contenido en cuanto a género, época, director o película en especial.

METODOLOGIA

a. Justificación.

Esta tesis surge del interés de analizar al cine (entretenimiento básico en el hombre universal), desde el por qué es elegido comúnmente por los sujetos hasta los fenómenos que ocurren dentro de la psique individual conjuntamente con la masa que se forma en la sala cinematográfica.

b. Pregunta de investigación.

¿Cuál es la relación que existe entre el cine y la psicología?

c. Objetivos.

Objetivo general. Reconstruir históricamente el fenómeno cinematográfico recuperando los elementos básicos que los teóricos afirman que tienen conexión directa con la psicología.

Objetivos específicos.

- i. Investigar la historia cinematográfica de todo país que a través del tiempo ha logrado desarrollar una verdadera industria cinematográfica, esto con el fin de obtener un contexto que de soporte histórico-social a todo argumento que se base en la psicología respecto al cine.
- ii. Explicar qué es lo que comprende específicamente la psicología del cine, para así tener una base de la cual partir para todo argumento que abarque conjuntamente al cine y la psicología.
- iii. Exponer cada uno los componentes que conforman todo a análisis psicológico respecto al fenómeno cinematográfico.
- iv. Plasmar teorías que expliquen la relación del espectador respecto al filme, ya que esta relación es la base del fenómeno cinematográfico.
- v. Realizar una recuperación histórica sobre las distintas corrientes de la psicología que abordaron específicamente al fenómeno cinematográfico.

d. Tipo de estudio.

Esta tesis es una revisión bibliográfica que gira sobre teóricos que apuntan su análisis hacia la psicología y el fenómeno cinematográfico.

e. Procedimiento.

El proceso consistió en investigar la historia del cine mundial como un contexto histórico-social para después fundamentar dentro de esa complejidad de la evolución cinematográfica, los distintos análisis que se han realizado dentro de la ciencia de la psicología respecto al fenómeno cinematográfico.

f. Definición de conceptos.

- i. Fenómeno Cinematográfico. A pesar de que muchos teóricos dan por entendido este término, el fenómeno cinematográfico se refiere a la interrelación del conjunto formado por la pantalla, la sala y el espectador.
- ii. Análisis Psicológico. Son todos aquellos escritos en cuya propuesta se mencionan conceptos de la psicología (sujeto, conducta, emoción, pensamiento, percepción, subjetividad, aprendizaje, terapia, vida anímica, proyección, identificación, etc.) respecto a un momento, evento, o situación específica.

g. Limitaciones del estudio.

A pesar de los vastos estudios que se han hecho respecto al fenómeno cinematográfico no llegan a ser ni el 5% de la historia mundial del cine por lo que se tuvo que hacer un gran recorte respecto a lo que componía el capítulo I en su totalidad, esto con el entendido de lograr una situación concreta en la que se pudiera concentrar mayormente el estudio psicológico.

El análisis que se llevó a cabo en este trabajo no es de contenido, por lo que no se abarca ningún género, época, director o película en específico.

Otras de las limitaciones fue la poca sensibilización que hay en el terreno de licenciatura a temas y propuestas de este tipo, siendo que actualmente gozan de un debate profundo dentro de la psicología clínica.

h. Resultados esperados

Este estudio pretende cimentar el origen y las bases para cualquier análisis psicológico de contenido respecto al fenómeno cinematográfico que posteriormente quiera ser realizado.

ANTECEDENTES

La reproducción gráfica del movimiento (cine), se remonta al cerebro del hombre primitivo, verdad que se puede constatar en el techo de la *Capilla Sixtina del arte cuaternario*, el cual muestra un jabalí con ocho patas (pintura con evocación cinematográfica). Interpretando que desde ese entonces el hombre se percató que la realidad que le rodeaba no era estática sino que se movía y cambiaba pero sobretudo que también desde ese entonces tenía la necesidad de expresar el dinamismo de los seres que le rodeaban en el exterior o de los seres que existían en su interior.

Para llegar a los avances de la industria cinematográfica de los que hoy plácidamente podemos gozar se necesitó el desarrollo de determinados descubrimientos tecnológicos anteriores a la creación de las películas, como son específicamente la invención de la fotografía, el estudio sobre la persistencia retiniana en el ojo humano (inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo no se borren instantáneamente de la retina, por lo que una sucesión de fotos proyectadas continua y rápidamente son percibidas en continuo movimiento), la descomposición fotográfica del movimiento y la síntesis del movimiento mediante la proyección sucesiva de las fotografías sobre una pantalla. La combinación de todos estos descubrimientos por medio de un dispositivo de arrastre intermitente de la película desplazada entre una fuente de luz y el objetivo de proyección hizo que históricamente Louis Lumière fuera el primero en patentar el 13 de febrero de 1895 el cinematógrafo como "aparato que sirve para la obtención y visión de pruebas cronofotográficas", así como también fue el primero en efectuar las primeras proyecciones públicas en el 28 de diciembre de 1895 en París.

El cine, rito coparticipativo y de socialización, es un arte universal que a través de su maduración ha pasado de ser solamente un espejo de la realidad a un agente activo en los cambios de la sociedad humana mundial. El cine se ha dividido principalmente entre un cine de autor (o cine de reflexión) y un cine de productor (o cine de evasión), esta división es la que ha delimitado el campo activo en el hombre, ya que tanto el cine es una forma cultural y de creación como un espectáculo de evasión, de solamente entretenimiento.

El cine desde sus inicios ha sido recibido en las salas de exhibición por medio de un recogimiento silencioso del público. En medio de la oscuridad y la expectativa, los

procesos psicológicos que se desarrollan en el espectador se dan de una manera fluida y conjunta en estas tan favorables circunstancias, que hacen que esa entrega a las imágenes desplegadas en la gran pantalla pase de ser simplemente un espectáculo a el portavoz de las emociones más intensas que envuelven a las multitudes del mundo, convirtiéndose el cine en la mayor contribución de todas las formas del pensamiento, hábitos y creencias.

CAPITULO I

HISTORIA MUNDIAL DEL CINE

GENERALIDADES

El invento del cine se basa en la fotografía y en la persistencia retiniana pero específicamente es creado a partir de la descomposición y síntesis del movimiento que impreso en una película de celuloide y aunado a un dispositivo de arrastre intermitente que pasa entre una fuente de luz y un objetivo de proyección se obtiene en pantalla reproducciones fieles en tiempo y movimiento de lo previamente capturado.

Durante las primeras décadas del cine el avance se dio de manera paulatina y la psicología de las historias iba creciendo peldaño a peldaño y pasó de mostrar simplemente la cotidianidad a la proyección de tramas cada vez más profundas. Pero es partir de la primera guerra mundial cuando se dio un marcado progreso en cuanto a la complejidad de lo que se plasmaba en el cine, dependiendo esto totalmente de la sociedad de la que surgiera. En lo que sigue se puede ver con claridad los diferentes modos en que cada país junto con su sociedad afrontó la realidad mundial en los años de guerra y posguerra.

Francia empezó a realizar los primeros intentos de películas en las cuales se trataba de profundizar en la realidad interior de los personajes y algunas otras películas mostraban cierta realidad social. Después de esa etapa se empezó a utilizar el lenguaje cinematográfico para evidenciar que la burguesía era la que los había empujado a la guerra y poco tiempo después y gracias al surrealismo que invadía todas las artes, una serie de símbolos analíticos y de imágenes oníricas que conformaban una fantasía sin fronteras era lo que ahora ocupaba las mentalidades de los realizadores aunque otra parte de la vanguardia se dirigió al documentalismo, tendencia que mostraba imágenes arrancadas de la realidad urbana.

Alemania montó el expresionismo en su cinematografía situando a su público en una total fantasía que se caracterizó no por ser una fantasía de ensueño e ilusión sino muy por el contrario, por tener especial gusto por el terror, los asesinos, los vampiros, monstruos, etc., que más que películas para el entretenimiento parecían pesadillas, esto con el tiempo se ha interpretado como un reflejo moral involuntario del angustiante desequilibrio social que se vivía. Después de este expresionismo se

orientó hacia el realismo polémico y social siendo esto con el tiempo un testimonio de la decadencia y corrupción de la Alemania nazi.

El gobierno de Rusia fue el único que mostró entender, comprender y reconocer la trascendencia social del cine, designándolo como el arte más importante para ellos. En consecuencia el gobierno estaba muy pendiente de lo que se producía teniendo como nuevo contenido temático las ideas revolucionarias realistas que tomaban a la masa como protagonista de sus dramas tratando de sembrar una conciencia política en sus espectadores.

En Estados Unidos la primera guerra mundial permitió que la industria cinematográfica ascendiera velozmente por la paralización en la producción europea, desembocando esto en una lucha feroz por el control financiero de Hollywood. Con este rápido crecimiento se trastornó profundamente la intención del cine principalmente por el hecho de que el que decidía qué se llevaba a la pantalla era el productor y el director se convirtió en un empleado más a las órdenes de él, con esto se tiene que los productores preferían obras de temática con fórmulas de probada rentabilidad que arriesgar su dinero con producciones innovadoras, a este principio es al que pertenecen todas las películas desbordaban dinero y se convertían en enormes producciones.

Una parte de la producción se dedicó a mostrar las mutaciones morales y sociales de la comunidad americana tras la guerra, en estas películas se mostraba que el lujo, el sexo y la aventura eran glorias que eran alcanzadas por los americanos gracias a su envidiable modo de vida.

Paradójicamente es en los años de guerra y posguerra cuando Hollywood tiene un alto desarrollo en el género cómico pero de una manera inteligente, elaborada y distinta a todo lo que había poblado las pantallas anteriormente, en este género es donde despuntó Charles Chaplin, máximo ejemplo de que en la industria de Hollywood la sinceridad y la autenticidad creadora eran virtudes difíciles de practicar. En general los directores europeos encajan mal en la maquinaria industrial de Hollywood por su acostumbrada libertad artística y sus creaciones. La incomprensión de las productoras los críticos, las ligas puritanas y el mismo público hacía que sus realizaciones fueran prohibidas o boicoteadas o fracasos en taquilla o en el extremo de los casos los directores eran despedidos.

Uno de los avances más importantes en el cine se dio a raíz de una situación económica. Para 1926 el arte cinematográfico mudo vivía su plenitud pero también

para ese entonces los hermanos Warner estaban al borde de la bancarrota por lo que decidieron arriesgar su última carta comercializando el cine sonoro.

El cine sonoro en realidad no era una novedad ya que Edison, Pathé y otros ya habían obtenido la sincronización de las imágenes con discos y rodillos gramofónicos aunque sus trabajos eran de carácter experimental.

Después de intentos que gradualmente fueron incorporando el sonido a la película es finalmente el 6 de octubre de 1927 cuando con *El cantante de jazz* (*The jazz singer*, 1927), se incorporó música, efectos sonoros y sobre todo la voz de Al Jolson que tras una canción se dirigía al público y decía: "Esperen un momento, pues todavía no han oído nada. Escuchen ahora". Dando por resultado una gran acogida del público que en poco tiempo duplicó el número de espectadores cinematográficos e introdujo cambios revolucionarios en la técnica y en la expresión cinematográfica.

La primera etapa del cine sonoro fue como un retroceso en cuanto a la elaboración del ya antes desarrollado lenguaje visual cinematográfico, por lo que algunos de los artistas puntales de éste se declararon en contra del sonido dentro de la cinematografía alegando distintas características negativas como que los diálogos asesinaban la pantomima, que el sonido no era el problema sino el uso que harían los industriales de él, que la palabra de duración concreta esclavizaba la libertad creadora del montaje que para ese entonces era el pilar del arte cinematográfico, que la no limitación del sonido convertía al cine en una copia calca de la realidad dejando de ser arte el cine y que si se empezaba añadiendo el sonido posteriormente sería el color y luego el relieve lo que lo convertiría en una representación teatral.

Cierto fue que de principio el sonido limitó bastante a la cámara porque estaba sujeta a interminables diálogos y canciones pero conforme fue pasando el tiempo y la práctica se fue dando nuevamente se le dio libertad a la cámara, con estas prácticas de cámara fue cómo se fueron dando los hallazgos que preludivieron las enormes posibilidades del cine sonoro.

Con el tiempo se empezó a valorar todo lo que en plano estético aportaba el sonido, como una mayor continuidad narrativa, economía de planos al eliminar las abundantes imágenes explicativas y metafóricas del lenguaje visual mudo, representaba porciones de la realidad que estuvieran fuera del encuadre y sobretodo se descubrió un nuevo elemento dramático imposible de explotar anteriormente, el silencio.

Poco tiempo después de iniciado el cine sonoro en Estados Unidos sucedió el crack económico de 1929, que consistió en la más grave y repentina depresión económica registrada. Esta situación generó en los ciudadanos una necesidad de evasión y de diversión, lo que resultó en que la industria cinematográfica fuese una de las pocas

que en vez de perder terreno ascendió en esos años de crisis. La consecuencia de esta crisis nacional fue el clima colectivo de despertar a una amarga realidad teniendo como ganancia que gran parte de la producción de Hollywood alcanzara por fin una edad adulta al mostrar críticamente los grandes problemas que acaecían sobre el país, como los grandes monopolios, los paros obreros, la administración de la justicia, la corrupción política, las instituciones penitenciarias y los problemas agrarios.

Por estos años el cine alemán no solamente se enfrentaba a la censura de su propio país sino también a la de los demás, que amputaban escenas de sus películas según conviniera políticamente en cada país.

Después de la subida de Hitler al poder en 1933 una parte del cine alemán se mostró sensibilizada por la situación política mostrando de manera profética la situación extrema nazi lo que les valió amenazas y persecuciones a los directores, teniendo que huir del país no solamente si eran judíos sino también si tenían ideas diferentes a las que el partido proclamaba.

La Francia de este periodo mostró una gran cantidad de hombres y mujeres que vivían sus vidas inútilmente en busca de una imposible felicidad. Este ciclo pesimista que ventiló tantas ruinas humanas aparece hoy como una detección sutil de la atmósfera densa y cargada que precede a la guerra. El naturalismo poético francés es el lenguaje artístico que corresponde a una época de crisis, a un momento de quiebra de valores y de desconfianza en la estabilidad social.

El gobierno soviético tomó seriamente la importancia del cine como instrumento de información, agitación y propaganda para las masas por lo que se encargó de que todo el material que se proyectara al público en general conviniera con las ideas que se necesitaban vender no teniendo como eje solamente el entretenimiento de los espectadores.

Italia después de su esplendor y su caída renació comandada por Benito Mussolini, quien proclamó un cine que debía ser grandioso y monumental mostrando las glorias pasadas y presentes del Imperio, en reacción a esto la potencia industrial del nuevo cine italiano evidenció la imposibilidad de dar un contenido y una profundidad polémica a ese tipo de películas, postulando un cine realista, teniendo como resultado de estos ideales el neorrealismo italiano al caer la dictadura.

Durante el periodo de la segunda guerra mundial que vivió Estados Unidos su cinematografía cambió radicalmente al unirse inmediatamente al ambiente militar y los llamados "tres grandes" de la cinematografía se dedicaron a explicarle a sus espectadores porqué y contra quién tenían que pelear. En la posguerra surgió el cine negro sobretodo por el ambiente de angustia que flotaba en todo Estados Unidos, por

la presión política y la caza de brujas que se dio, los realizadores americanos se refugiaron en este cine que exponía un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición, cine complejo y turbio.

La censura y la presión que vivió Francia por la ocupación nazi hizo que sus producciones fueran evasiones de la realidad tomando como estandarte el género romántico y de hecho después del fin de la guerra el cine francés siguió con el mismo género demostrando así que el cine francés prefirió olvidarse cuanto antes de lo que le había ocurrido.

Italia por su parte mostró hambre de realidad y un deseo insatisfecho durante años de mostrar el verdadero rostro de los seres y de las cosas, ensombrecido todo el tiempo por la censura. El neorrealismo fue una nueva etapa del cine realista que se dedicó a plasmar al hombre y sus relaciones con una gran crudeza. En general el neorrealismo se tornó como el nuevo camino que se ofrecía lleno de posibilidades a los países cinematográficos pobres precisamente por no necesitar de cuantiosas sumas de dinero para falsear la realidad.

Para la década de los cincuentas y principios de los setentas la generalidad del mundo cinematográfico por estas fechas contó con una variada producción que abordaba problemas complejos aplicándose principalmente al planteamiento de problemas teológicos y metafísicos (Ingmar Bergman), a la investigación sociológica (Francesco Rosi), al análisis existencial (Michelangelo Antonioni), al replanteamiento de la cinematografía (Alain Resnais) y a la expresión poética política con (Bernardo Bertolucci, Glauber Rocha). El cine también mostró que su lenguaje se había enriquecido y su escritura formal empezó a poder ser digerida completamente por el público que empezó a entender los "films" difíciles, recompensándolos con su aceptación y reconocimiento.

La producción de las grandes potencias se dio en dos direcciones: la primera, los "films-mamuts" o films superespectaculares destinados a atraer a grandes masas de público, llamado cine de productor y la segunda fue el cine de autor que se realizaba con presupuestos bajos e independencia creadora., Por ejemplo, al iniciarse la década de los cincuenta el cine italiano estaba prestigiado mundialmente como el más avanzado del mundo, tiempo después Italia ya dentro del posneorrealismo abandono el cine realista y empezó a mostrar que ya iba resolviendo sus problemas sociales heredados de la guerra, y se encaminó al espectáculo extravagante.

Por su parte la cinematografía americana mostró abiertamente haber cedido a la provocación de la agresividad explícita, fue como se dio en el mundo moderno la moda de la ultraviolencia teniendo especial cuidado en mostrar como moraleja que el

delito es una actividad rentable especialmente al prescindir del tradicional final de castigo al delincuente. Esta nueva tendencia fue apoyada y requerida por el público que empezó a ser en su mayoría jóvenes y adolescentes.

Para finales de los ochentas y mediados de los noventas la situación industrial de las multinacionales Los Ángeles-Tokio, agravó la dependencia de las pantallas europeas a la producción de Hollywood que se llevaba la mayor parte de las ganancias en la programación de las salas de cine, esto porque esas compañías multinacionales controlaban mayoritariamente el sector de distribución-exhibición en todos los países. A partir de 1993 intentaron contrarrestar la oferta comercial de Hollywood realizando coproducciones europeas que intentaban satisfacer los gustos de una pluralidad de mercados europeos, pero fueron clasificadas por la crítica como *europuddings*, productos comerciales y malas imitaciones de la producción hollywoodense.

En este primer capítulo se observa la evolución paulatina del cine como arte, específicamente de cómo junto con la perfección de la técnica se da el incremento de la complejidad psicológica de situaciones y personajes que conforman las historias, entendiendo también que éstas son un directo y claro reflejo de la sociedad de la que emergen. Me es importante especificar que al tratar de condensar y plasmar de una manera global la historia del cine mundial, seleccioné la historia del cine de aquellos países que fueron en un principio o siguen siendo verdaderas industrias cinematográficas, esto por su impacto internacional que devino en trascendencia y escuelas.

CINE FRANCÉS

La historia del cine francés empezó en París a partir del 28 de diciembre de 1895 cuando los hermanos Lumière realizaron la primera proyección pública. Los primeros programas presentados por los Lumière mostraban imágenes tomadas de la cotidianidad humana y la naturaleza. Los Lumière veían en el cinematógrafo un instrumento de investigación científica debido a su extraordinaria reproducción realista, ésta vocación científica los llevó a abandonar su invento para el año de 1900, dejando en otras manos la función de convertirlo en espectáculo e industria.

Georges Méliès revolucionó el cine al descubrir accidentalmente lo que ahora llamamos efectos especiales. Este descubrimiento hizo que Méliès diera inicio a películas especializadas en temas fantásticos o mágicos al combinar el efecto

ilusionista con la puesta en escena teatral y la elaboración irreal, haciendo que el cine empezara a crecer como espectáculo y como arte.

Zecca abordó el cine de fantasía pero con la vertiente de que sus fantasías eran posibles, perspectiva realista que lo condujo a realizar temas dramáticos, ésta situación lo hace ser el primero en llevar al cine temas fuertes de la realidad extrema, dramas sociales que indiscutiblemente impactaron a las masas.

Para 1908 el cine francés salvaba su primera crisis de progreso significativo al fundar la productora *Film d'Art*, ésta productora recurrió a temas y figuras famosas del teatro para darle prestigio al cine, iniciando así el llamado *star-system* (utilización del prestigio de la estrella como gancho para atraer al público). El argumento teatral salvó al cine de la monotonía pero en cuestión técnica fue un retroceso porque obligó a dejar de lado la fantasía y lo mágico para dar una vista inmóvil.

En reacción a esto en 1911 Louis Feuillade inició una serie de películas bajo el nombre de *La vida tal como es (La vie telle qu'elle est)*, mostrando temas densos como lo era el drama del alcoholismo, la crueldad en las minas, el poder del dinero, etc. Esta serie no gozó de aceptación pública por lo que pronto fue sustituida con una estrategia tomada del género literario que consistía en que se realizaba un solo argumento en varias películas interrumpiendo la acción al final, lo que provocaba que el espectador esperara ansiosamente la siguiente película. Estas series se basaron en increíbles aventuras que enfrentaban a héroes contra villanos, dando como resultado el testimonio moral de la nueva concepción de la existencia mundana en la que el culto al peligro, la exagerada rapidez de los reflejos y la fortaleza de los puños era lo único importante.

En el género de la comicidad *El jardinero regado* -primer chiste filmado en la historia del cine por los hermanos Lumière- tuvo su trascendencia en el cine cómico francés tras la época llamada de la protocomedia o paleofarsa en la que al actor le bastaba un maquillaje grotesco para hacer reír al público. Esa época desapareció en 1914 con Max Linder quien es considerado como el primer gran cómico de la pantalla y por lo tanto inspirador y promotor de la edad de oro de la comedia cinematográfica muda, gracias a su temática que procedía de las comedias de enredos.

Para 1919 el cine francés había sido aniquilado por los 4 años de guerra y fue gracias a Louis Delluc que pudo levantarse. Para 1920 Delluc empezó a dirigir películas, siendo estas los primeros intentos de cine psicológico, el cual trataba de describir a través de pequeños detalles un estado de ánimo, las historias a pesar de ser banales eran relatadas con gran finura psicológica y la técnica literaria del monólogo fue remplazada por el flash-back visual.

Delluc orientó al cine francés hacia lo intelectual por lo que ingreso una nueva categoría de personas al cine, estas personas se caracterizaron por su preparación cultural e inquietud artística. Este grupo de artistas era conformado por Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance y Jean Epstein quienes fueron catalogados con el nombre de Escuela Impresionista, todos ellos conformaban el nuevo pensamiento de los años veinte, teniendo como bandera su confesada voluntad de vanguardia.

Después de esta escuela impresionista, que se empezó a percibir falsa por su cercanía a la literatura y entendiendo que el cine es el arte receptivo de las inquietudes vivas, nació el movimiento surrealista para 1924. Las primeras experiencias vanguardistas fueron carentes de argumento y estructura narrativa, inspiradas por una hipertrofia formalista, se inventaron y experimentaron atrevidos recursos que se incorporaron de una manera lógica y madura al lenguaje cinematográfico habitual: montaje acelerado, sobreimpresiones, desvanecidos, etc. El movimiento surrealista francés se vio bastante enriquecido por Luis Buñuel.

En 1927 René Clair se convirtió en el cineasta más prestigioso de su país gracias a sus "caricaturas" que mostraban satírica e irónicamente los aspectos grotescos y ridículos de la burguesía francesa.

A principios del cine sonoro el cine francés sufrió un gran tropiezo sobre todo por no tener patentes propias de sistemas sonoros, a pesar de estas circunstancias nació la obra de Jean Vigo, quien con su visión ácida y mordaz se ganó el título de ser uno de los más grandes poetas del cine francés. Su brevísima obra tendió un puente entre los vanguardistas del surrealismo y el realismo poético que dominó el cine francés de anteguerra.

Para 1935 Jacques Feyder inició el renacimiento del cine francés con *La Kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, 1935), en donde con su exactitud de la reconstrucción ambiental señaló que el cine francés tenía vocación realista, exacta y documentada que provocaba la recreación de ambientes, como ninguna otra cinematografía del mundo parecía poder realizar.

Este naturalismo dominó también la obra de Jean Renoir, que alcanzó su madurez expresiva en esta primera década del sonoro prosiguiendo su enfoque naturalista con especial inclinación por los tipos abyectos, los ambientes sórdidos y el detrimento de la sociedad que afloraba día a día en su cotidianidad, inspirándose directamente de la crónica de sucesos con lo que inauguró el neorrealismo.

Este tono realista fue una constante que dominó a lo mejor de la producción francesa de anteguerra, agrupada por los historiadores bajo el nombre de "naturalismo poético francés" o "realismo negro francés".

El "realismo negro" de anteguerra era naturalista por su significativa elección de los personajes, arrancados de las capas más bajas del escombros social que componían sórdidos ambientes. Se caracterizaba también por la estilización romántica de esos elementos realistas y el adjetivo de "negro" se dio por su implacable fatalismo que dominó los dramas en los que la felicidad aparecía como una meta inalcanzable que resumía en una visión sombría y pesimista al hombre en su degradación humana y su inflexibilidad de destino.

Entre 1940 y 1944 Francia vivió la ocupación alemana (ocupación militar, política, cultural e intelectual) con los medios de información controlados por la propaganda alemana, esta presión de la severa censura forzó a la producción francesa a un brusco desvío hacia la evasión, con temas intemporales y asuntos románticos, que eludían toda referencia a la grave situación del momento.

A pesar de estas circunstancias emergió Henri George Clouzot, quien tenía un especial gusto por la sordidez, por las atmósferas opresivas, las tendencias sádicas, el negro pesimismo, la visión cruel y torturada de los hombres. Los suspensos de Clouzot fueron portavoces de una tortuosa condición humana pesimista y principalmente un estudio de psicología colectiva en el momento crítico que atravesaba el país, ocupado por los alemanes.

Ya en la posguerra René Clément destacó con su poema trágico *Juegos prohibidos* (*Jeux interdits*, 1952), proyección contra los horrores de la guerra a través de los inocentes juegos de dos niños, a los que la imitación de sus mayores les lleva a copiar con dulzura el ritual macabro de la muerte y de los entierros. A pesar de *Juegos prohibidos* el clima francés no era propicio para el cine de polémica y denuncia por lo que algunos realizadores, maestros de la tendencia realista en la anteguerra, renunciaron a esa bandera para vivir durante la posguerra la era del *cinéma de qualité*, (cine de calidad). Realizaciones en las predominaron los temas de meditación acerca de la vida, la nostalgia romántica y hasta la amistad.

En el género cómico apareció Jacques Tati, quien renovó el género retornando a la pureza del gag visual añadiendo un rico arsenal humorístico que extrae del mundo de los ruidos. La comicidad de Tati es elaborada e intelectual, confirmando que lo intelectual siempre ha sido lo más representativo de la producción francesa.

También se realizaron los "films de tesis", donde se proyectaban problemas a discusión como la eutanasia y la pena de muerte.

Por su parte H. G. Clouzot siguió moviéndose entre la sordidez y el suspenso, mostrando dramas fatalistas, las sucias políticas de la policía judicial, la crueldad, el sadismo y hasta situaciones necrófilas.

Para 1960 los jóvenes realizadores se demostraron en contra del cine de calidad de los 50's y antepusieron el cine de autor. Esta corriente se denominó como la "nueva ola" del cine francés, dándose a conocer con producciones modestas económicamente, sin estrellas como protagonistas y el planteamiento de nuevos métodos de producción, caracterizado por el hecho de que a pesar de que sus realizadores eran sensibles e inteligentes el sexo fue el centro de su universo y el enfoque con el que examinaban los problemas. Otra característica era su individualismo, alejado de los grandes problemas colectivos al estar obsesionado con los problemas de pareja.

Costa-Gravas contrastó con estos planteamientos del individualismo y se especializó con gran éxito en la reconstrucción de conflictos políticos reales.

Para mediados de la década de los 70's Alain Resnais (cine documental) destacó al explorar los mecanismos del psiquismo humano.

En 1980 se evidenció que el cine francés podía morir como cine nacional por la influencia de los modelos culturales norteamericanos, por lo que se realizó una regeneración cinematográfica con lo que retornaron a la industria gente importante en el gremio como Jacques Demy que resucitó su versión del cine musical en *Una habitación en la ciudad (Une chambre en ville, 1982)* y Agnès Varda que estudió un caso de marginación femenina en *Sin techo ni ley (Sans toit i loi, 1985)*.

Desde finales de los ochentas a mediados de los noventas este país gracias al apoyo de su público que se mantuvo fiel a su producción nacional fue uno de los que destacó en realizaciones de calidad al no contar con los capitales necesarios para realizar superproducciones, este cine de autor se fue por la fórmula del "cine de cámara", que era principalmente un cine de los sentimientos y de la intimidad, con pocos personajes y situaciones simples, en donde las ideas suplieron a la acción. A pesar de su limitación financiera la industria francesa tuvo esporádicas incursiones en el cine espectacular. Por su parte Alain Resnais siguió cultivando el experimentalismo al explorar las alternativas biográficas o narrativas posibles de los personajes de *Smoking/Non Smoking (1993)*.

CINE AMERICANO

Meses después de que en Francia se había realizado la primera proyección pública del cinematógrafo, en Nueva York ya existían por todas partes salas de exhibición equipadas con aparatos de proyección de patente americana. Esta patente la obtuvo

Edison con su alegato de que a él le pertenecía el cinematógrafo porque él había realizado la impresión de las primeras series de fotografías animadas.

La nueva industria americana del espectáculo nació asentada en empresas como la Edison Co., la Biograph y la Vitagraph, que además de producir películas propias, explotaban copias ilegalmente de las producciones que llegaban de Europa, obteniendo grandes beneficios.

La Biograph Co., nació en 1897 y gozaba del apoyo financiero del gobernador del estado de Ohio y con el slogan de Monroe sirvió a la propaganda personal del político por lo que se especializó en asuntos documentales y de actualidad.

La Vitagraph fue fundada en 1898 al obtener un enorme éxito en todo el país con *Tearing down the Spanish flag* (1898), rodada el mismo día en que se estallaron las hostilidades entre España y los Estados Unidos.

De esta guerra hispano-norteamericana nació un género nuevo en el cine, la propaganda política y la exaltación nacionalista, pero a los negociantes les empezaron a surgir nuevos temas sugestivos, como las escenas de amor, nacidas tras el resonante éxito de escándalo alcanzado por *El Beso* (*The May Irwin-John C. Rice kiss*, 1896) producida por Edison, además de introducir el tema amoroso en el cine, *El Beso*, prefiguró la fórmula clásica del "final feliz".

El cine se fundó sobre una organización monopolista que comandaba Edison, para que se diera esta situación Edison lanzó demandas por violación de patentes contra pequeñas compañías o comerciantes individuales que explotaban el invento. Exterminó a todos sus posibles rivales, clausurando lugares de proyección pública y estudios de rodaje, confiscando aparatos y películas. Esta situación sobre la patente del cinematógrafo concluyó el 15 de diciembre de 1908 con un acuerdo mediante el cual se creó una compañía internacional, la Motion Pictures Patents Company, capitaneada por Edison.

Para ese entonces Edison obtenía contratipos de las películas europeas justificando esto al afirmar que él era quien había inventado la fotografía animada, esta situación tuvo su freno cuando la vigilancia respecto al uso del cinematógrafo aumentó, por lo que ya no era posible seguir ese método, en sustitución a esto se dedicó a estudiar los métodos de creación de esas películas y realizar las propias con esas mismas técnicas, tarea realizada por Edwin S. Porter, quien estudiaba detenidamente las películas hasta que decidió que él también podía realizar películas que narraran una historia a través de la adición de escenas artificialmente compuestas.

A pesar de que la narrativa cinematográfica que hasta ese momento se había logrado era mérito de los europeos, Porter adquirió esos descubrimientos y realizó películas

sorprendentes como *Asalto y robo de un tren* (*The great train robbery*, 1903), en la que Porter ofreció a su público nuevas relaciones físicas y psicológicas, las cuales acortaban distancias, agrandaban tamaños y sobretodo elevaban las emociones, siendo esta película la más importante en los Estados Unidos hasta ese entonces por ser la primera que gozaba de un argumento de ficción totalmente americano, con esta película nació el género western.

Estados Unidos se dedicó a hacer progresar al cine con nuevos temas y sobre todo con la vitalidad de rodar en exteriores.

Para 1908 la Vitagraph inició la producción de las llamadas *escenas de la vida real* que acercó al público a temas, ambientes y personajes reales de la vida americana.

Con la fundación de la MPPC (Motion Pictures Patents Company), Edison se convirtió en el dictador de la industria americana del cine. Al margen del monopolio existían aquellos que se negaban a pagar impuestos y se llamaban a sí mismos independientes. Estos individuos, la mayoría de ellos judíos centroeuropeos, se agruparon en organizaciones para poder defenderse. Los Independientes aparte de exhibir películas empezaron su propia producción a pesar de los detectives privados de Edison que estaban condicionados a matar.

El cine vivía entre el caos y la confusión, situación que empeoró con la campaña de la *Chicago Tribune*, la cual acusaba al cine, por primera vez, de corruptor de la juventud y espejo de todos los vicios desencadenando que el Consejo Municipal de Chicago autorizara al jefe de policía el prohibir y confiscar las cintas que considerara inmorales. En reacción a esto la MPPC creó en 1909 su organismo de autocensura, el National Board of Censorship, que en 1915 se convirtió en el National Board of Review.

En medio de esta agobiante situación el cine americano creció gracias a los independientes, quienes principalmente eran Adolph Zukor (judío húngaro convertido en el padre de la Paramount), Carl Laemmle (judío alemán que tiempo después se volvió el padre de la Universal), Wilhelm Fried también conocido como William Fox (judío húngaro convertido en el padre de la Fox), los hermanos Warner -Harry, Jack, Albert y Sam- (judíos polacos creadores de la Warner Bros) y Marcus Loew (hijo de judíos alemanes) que fundó junto con el judío polaco Samuel Goldfish la Metro-Goldwyn-Mayer.

Estos hombres independientes, por algunos llamados piratería y por otros libre competencia, fueron los únicos que dieron lucha al monopolio de Edison, esta guerra se declaró abiertamente cuando William Fox llevó en 1913 ante los tribunales a la MPPC, a cusándola de violar la Ley Sherman contra los monopolios, que data de

1890. La sentencia condenatoria para la MPPC se pronunció hasta 1917, mientras este fallo se produjo se sucedieron muchas muertes hacia los independientes por lo que comenzaron a alejarse de las grandes ciudades del este para buscar refugio en las regiones menos pobladas del oeste.

El productor Selig fue quien inauguró esa ruta al rodar *El conde de Montecristo* (*The count of Monte Cristo*, 1907) de Francis Boggs, quien en busca del clima apropiado se desplazó a Los Angeles para rodar los exteriores, al tiempo que se alejaba del monopolio de Edison, el lugar elegido por Selig reunía condiciones óptimas para el rodaje de exteriores, ya que tenía variedad de paisajes y un cielo muy luminoso casi todo el año. Además, la proximidad con México le ofrecía protección.

El camino de Selig fue imitado por otros productores que fueron emigrando a los suburbios de Los Angeles, especialmente a uno llamado Hollywood, tranquilo suburbio, con las aguas del pacífico muy próximas, donde se alzó la más fabulosa fábrica de películas con toda clase de géneros que se pudieran imaginar.

La tranquilidad que reinaba al principio se convirtió en un mundo desquiciado en el que estaban a la orden del día los sabotajes, los asaltos a las productoras y la muerte de alguno que otro director. A raíz de estos constantes ataques surgió un hombre que contribuyó a imponer una disciplina industrial, Adolph Zukor quien se asoció con otros empresarios formando la Paramount Corporation, la cual reunía a todas las grandes firmas independientes, con la Paramount se inauguraron las grandes salas y las grandes cadenas. La capacidad organizadora de Zukor se impuso sobre todos los Independientes dando por terminado el ciclo caótico de la exhibición y producción cinematográfica. Con esto se tiene que Zukor fue el padre de la industria del cine americano y ya con un terreno de mayor tranquilidad física se pudo disponer de la mente artística para hacer despuntar al cine americano como un verdadero arte, esto estuvo a cargo de David Wark Griffith.

Griffith aportó una gran cantidad de elementos a la narrativa cinematográfica porque entendió y explotó la expresividad de las imágenes y los resultados que salían de sus combinaciones (montaje), con esto Griffith introdujo una revolución expresiva en la cinematografía porque guiaba la atención del espectador a lo que él quería.

Griffith realizó en 1915 *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*), donde se narra heroicamente el nacimiento y actuación de la organización racista Ku-Klux-Klan al terminar la guerra de Secesión, con este film Griffith alcanzó el puntal más alto de toda su obra artística y mundialmente la película se convirtió en la base real del nacimiento cinematográfico como arte.

Uno de los géneros más importantes en el cine americano es el western, epopeya del Oeste, epopeya del pueblo invasor y vencedor que vino a constituir la historia de un

país sin historia. Thomas Harper Ince fue quien difundió por todo el mundo al western, género genuinamente americano. En cuanto a temática el western siempre se movió en un círculo cerrado que se componía de: el bueno, el malo, el *sheriff*, la *chica*, la prostituta de buen corazón, el juez, el rancho, la estampida, la cantina y sobre todo el duelo a tiros en la calle principal.

Por otro lado, los negociantes del cine descubrieron que el movimiento de las masas era muy sensible al estímulo del sexo. La fórmula "chico conoce a chica" de gran sencillez de argumento (el chico conoce a la chica; el chico pierde a la chica; el chico recupera a la chica, para acabar con un reconfortante final feliz) siempre desembocó en éxito. De esta fórmula básica del "chico conoce a chica", era usual el introducir al villano, quien servía para explicar de manera simple todos los males de la humanidad, con su eliminación física la pareja recupera la felicidad perdida. El personaje de la "chica" ingenua tiene como función primordial la de servir como premio para el "chico", recompensando su valerosa actuación.

La insuficiencia del personaje de la ingenua y el éxito alcanzado por las "mujeres fatales" del cine nórdico determinó la importación a Hollywood del nuevo arquetipo femenino caracterizado por su actividad erótica. Siguiendo en el terreno de la mujer-objeto, de la mujer hecha para el placer, se dio a conocer en el mundo una mujer con el nombre de "vampiresa". La vampiresa es un mito profundamente erótico y atractivo que se sustentó sobre una grave contradicción interna, que es el castigo final que recibe ella, o sus amantes, o todos a la vez, en un apresurado momento de moralidad.

En cuanto al sexo masculino en el cine, también se crearon arquetipos eróticos. Primero fue el héroe fuerte y valeroso, pero la imagen de *cowboy* era tan simplista que hubo que potenciar su erotismo. De esta manera apareció el "gran amante", mito del apasionado amante latino, siendo el primer portador de este título Rodolfo Guglielmi, emigrante italiano que en 1913 llegó a América, y que con el seudónimo artístico de Rodolfo Valentino se convirtió en el primer ídolo erótico de las mujeres.

Esto nos conduce al fenómeno del *star-system*. Por ese tiempo el único índice de popularidad era la recaudación de la taquilla, este lenguaje de taquilla daba claras señales a los productores de que existían actores de una rentabilidad mayor que otros. Así surge la noción de *money making star* (actor fabricante de dinero) y los productores empezaron a pensar seriamente en la elección y lanzamiento de sus estrellas. Por consiguiente el cine se hará para y por las estrellas, naciendo de este modo el *star-system*, que constituyó un primer agente en el desarrollo y crecimiento de la industria cinematográfica.

A causa de la guerra mundial el cine europeo se paralizó por lo que la industria de Hollywood adquirió la primacía industrial e impuso sus películas a nivel mundial gracias a la creciente popularidad de sus estrellas, a la eficacia de su estilo narrativo y a su habilidad técnica que se volvió prácticamente insuperable, reputación de la que en la actualidad sigue gozando. Esta simplicidad estética desembocó en la inevitable simplicidad temática que giraba entre películas de "buenos y malos", persecuciones y tiroteos, angustias y final feliz. Con esto el espectador encontró un mundo en el cual proyectarse con facilidad, viviendo vidas intensas y apasionadas, olvidando por momentos sus problemas y frustraciones.

Del efecto que el cine producía en el espectador tomaron ventaja personajes como Cecil Blount De Mille. La obra que cimentó la fama de De Mille e hizo prestigiar al cine norteamericano en Europa al obtener un éxito inmenso fue *La marca del fuego* (*The Cheat*, 1915). La novedad radicó en que por primera vez el cine desarrollaba una trama en términos de conflicto psicológico, pero la principal innovación de De Mille fue el bombardeo a los centros nerviosos del espectador con los ambientes, la luz, los toques de exotismo y la atmósfera en general que le transmitía al público.

Con De Mille los actores se convirtieron en actores movidos por pasiones y sentimientos, importante paso aunque limitado por la característica de que el cine era mudo y con esta situación no se podía exponer con total veracidad un conflicto psicológico.

Respecto al género cómico y a pesar de que éste nació en Francia, conoció su esplendor en Estados Unidos haciéndose llamar "edad de oro de la comedia" (1912-1930). Dentro de este género se encuentra el canadiense Michael Sinnott, mejor conocido como Mack Sennett, su obra no solamente es apreciada por su realización cuantitativa que es de una importancia enorme, sino también por los descubrimientos de talentos, como fue Charles Chaplin.

A Sennett se le deben las "comedias de tartas de crema" dentro de su extensa libertad y su pasión destructiva, el mundo loco que presenta Sennett (persecuciones sobre tejados, caídas desde alturas increíbles, tartas de crema, bombas, patadas en el trasero, etc.) es el resultado de una civilización joven que empieza a romper con la tradición cultural basada en una tipología social caricaturizada, base de la parodia. El medio de expresión de la sátira social era la pantomima y sobre todo la improvisación que daba como resultado un ritmo aceleradísimo y alucinante.

Sennett no fue el inventor del gag (acontecimiento normal que, súbitamente y a causa de otro también normal, deriva en una dirección inesperada e hilarante, generalmente

poniendo en ridículo o en aprieto a un personaje) pero cumplió con el papel de un sistematizador.

Sennett junto con Griffith y Thomas H. Ince formó el triángulo creador sobre el que se asentó la historia del cine norteamericano.

En 1920 una de las rutas que el cine americano recorrió fue el de las películas de valor testimonial que mostraban el cambio social y moral de Estados Unidos al terminar la primera guerra mundial aunque la máxima vitalidad artística del cine mudo americano procedió de su escuela cómica nacida de Mack Sennet, de entre el grupo de cómicos que poblaban las pantallas americanas de esa época (Búster Keaton, Harry Langdon, Harold Loyd, etc.) destacó por su enorme personalidad Charles Chaplin, convertido ya para ese entonces en productor de sus propias películas, las cuales escribe, dirige e interpreta. Su itinerario romántico-satírico de sus películas se irrumpió en 1923 con una película que dirigió pero que por única vez en su carrera, no interpretó: *Una mujer de París (A woman of Paris)*, considerada como la primera película psicológica de la historia del cine y el primer auténtico estudio realista de costumbres. A pesar de ser una excelente película fue recibida fríamente porque el público no estaba acostumbrado a contemplar en la pantalla tal sutileza de sentimientos ni la ambigüedad de caracteres, que quebró el clásico esquema de buenos y malos.

Uno de los cineastas que se atreven y consiguen dar una imagen real y auténtica de la verdadera América fue King Vidor, cronista de gestas colectivas que ofreció algunos de los más veraces, incisivos y auténticos retratos de su país por medio de sus crónicas sociales.

El apogeo de Hollywood lo convirtió en el punto de llegada de las industrias cinematográficas de todo el mundo por lo que a lo largo de los años veinte alemanes, austriacos, húngaros, belgas, polacos y rusos fueron a parar a Estados Unidos, es por estos emigrantes que la aportación europea es de mucho peso histórico dentro de la cinematografía hollywoodense, destacando Stroheim al realizar *Avaricia (Greed, 1923)*, novela naturalista del escritor norteamericano Frank Norris. El argumento de *Avaricia* expone cómo el joven Mc Teague abandona su oficio de minero para instalarse como dentista en San Francisco. Allí conoce y se enamora de Trina Sieppe, novia de su amigo Marcus. Mc Teague y Trina se casan, por lo que Marcus, rencoroso, le denuncia por ejercer como dentista sin tener licencia. Las relaciones entre los esposos se hacen tensas, agravadas por las consecuencias económicas del

desempleo. En ella se despierta un creciente sentido de la avaricia, mientras su marido se entrega al alcohol y la maltrata. Un día asesina a su esposa y huye con el dinero que ella guardaba celosamente. La policía averigua que ha huido al Valle de la Muerte y Marcus, acuciado por el rencor y por la recompensa ofrecida, parte en su busca y le halla en pleno desierto. Encadena una de sus muñecas a la de Mc Teague con unas esposas, pero en el curso de la pelea Mc Teague mata a Marcus y perdida la llave de las esposas, queda unido a su cadáver en la abrasadora soledad del Valle de la Muerte.

Avaricia es a la fecha una obra maestra y el centro capital en la historia del realismo cinematográfico tanto porque Stroheim rodó en los lugares exactos y verdaderos que describe la novela como porque estructuró su película sobre la evolución minuciosamente examinada de la psicología de los personajes, explicando la degradación humana y la pasión por el dinero. Esta película además de ser un estudio de conductas fue un veraz retrato de la condición del proletariado y de la pequeña burguesía de una gran ciudad norteamericana de finales de siglo, película psicológica y social al mismo tiempo.

Un recorrido por la producción americana de los años treinta revela el vigor de sus testimonios sociales que evidenciaban el desempleo, el racismo brutalmente efectuado contra los negros, la situación crítica de cualquier inmigrante, etc. En oposición total a esta corriente pero también como testimonio se intentó demostrar la inquebrantable salud del sistema democrático americano, en el que cualquier ciudadano podía convertirse en multimillonario o en presidente solamente con solo desearlo, con este entendido se realizaron muchas películas en las que se mostraba que sólo era infeliz el que quería, porque la sociedad americana estaba abierta a todos y la corrupción y la injusticia se desmoronaban al hacerles frente.

Hollywood siguió teniendo su primacía comercial gracias a la gran aceptación popular de sus géneros: el cine policíaco y de gánsters, el cine fantástico-terrorífico, el cine de aventuras, el film romántico, la comedia musical y sobre todo la comedia, lo que demostró que el público lo que fundamentalmente buscaba en el cine era divertirse.

El mayor éxito comercial del cine sonoro americano nació de la traducción cinematográfica de un *best-seller*, de la novela sudista y racista de Margaret Mitchell *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939), iniciada por George Cukor y concluida por Victor Fleming, que impuso definitivamente el procedimiento Technicolor y con sus recaudaciones se colocó a la zaga de El nacimiento de una nación.

Para 1940 George Orson Welles quien realizó su primera película llamada *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*), la cual lo prestigió como uno de los mayores creadores de toda la historia del cine. El descubrimiento del temperamento impetuoso e independiente de Welles fue la excepción en el panorama artístico de los años de guerra, con los estudios de Hollywood que durante la segunda guerra mundial se sumaron inmediatamente a la contienda y dieron un giro a su cine de acción y violencia, transformando a sus gánsters en heroicos soldados que defendían a su patria y a su bandera, convirtiendo a sus tres grandes en soldados de las fuerzas armadas: Frank Capra, trabajó para el War Department y supervisó la serie documental *Why we fight* (1942-1945). John Ford dirigió la producción cinematográfica de la U. S. Navy y William Wyler se encargó de las fuerzas aéreas.

El cine americano de los primeros años de posguerra siguió su orientación crítica en la línea polémica e inconformista con jóvenes que conformaron la llamada "generación perdida". Las realizaciones de estos jóvenes tenían como temas principales: la corrupción dominante en muchos sectores públicos y privados del país, el problema del odio antisemita, el grave problema del racismo negro, etc. Pero esta corriente de cine crítico fue brutalmente cesada por la campaña iniciada en 1947 por la Comisión de Actividades Antiamericanas, destinada a extirpar ideas antiamericanas infiltradas en la industria del cine.

La situación interna de la Norteamérica de posguerra estuvo dominada por una neurosis colectiva, siendo ésta una de las causas que explica el auge por esos años del llamado cine negro, de temática criminal, otro de los factores es el incremento de la criminalidad que sucedió a la guerra.

En algunas ocasiones estas películas adoptaron el punto de vista de la justicia pero lo más abundante y representativo del género estuvo enfocado desde el interior del ámbito criminal, con una visión escéptica y pesimista del mundo y de la moral. Aunque los condicionamientos de la industria son demasiado abrumadores para que pueda nacer en Hollywood un auténtico cine social.

A partir de 1950 y gracias a la aparición de la televisión, el cine de hollywood se centró en la realización de superproducciones que abarcaron temas de la Biblia y la Historia Mundial.

Algunas productoras independientes empezaron a rodar películas que mostraban el retrato veraz de la América de esos momentos, mostrando una crítica hacia el modo de vida americano. Estos directores empezaron su carrera en el cine muy comprometidamente pero este grupo de hombres (Delbert Mann, Martin Ritt, John

Frankenheimer y Sidney Lumet) llamados "generación de la televisión" cedió a rodar material comercial y ahí terminó su aportación real.

Para ese tiempo la producción europea empezó a penetrar el mercado americano, sobretodo porque sus criterios eran intelectualmente más adultos, con esto Fellini, Bergman y Truffaut encontraron mayor aceptación a nivel mundial y es de esta manera que Hollywood decidió "intelectualizarse", y para conseguir esto utilizó especialistas en problemas sexuales como escritores de sus películas.

Ya para 1960 la evolución en la industria fue en todos los sentidos, pero uno de los cambios más significativos fue que el hombre que ahora interesaba tenía que ser introvertido, complejo y atormentado, producto del medio social, de la incomprensión familiar o de situaciones conflictivas padecidas en la infancia. Es por eso que los protagonistas de Hollywood son jóvenes incomprendidos, huraños, tiernos y coléricos como John Garfield, Marlon Brandon, James Dean y Anthony Perkins. En el campo de las mujeres estuvo Marilyn Monroe, quien se convirtió en la primera gran *antivamp* de la historia del cine, efectuando con ironía una divertida autocrítica y desmitificación de la *vamp* de antaño.

A mediados de los sesentas y principios de los setentas las películas de la nueva generación tenían como directores a Robert Aldrich, Richard Brooks y Stanley Kubrick.

Robert Aldrich, presentó héroes infelices, grises y desafortunados, con su especial gusto por las escenas de violencia sin control. Richard Brooks mostró un tono de denuncia, abordó el tema de la juventud rebelde de una manera realista. El nuevo cine americano se mostró al máximo en Stanley Kubrick, quien reveló instantáneamente su estilo incisivo y ritmo trepidante en sus críticas realistas y cínicas de exploración de las motivaciones de la conducta humana expuesta por un lenguaje figurativo.

En Nueva York, grupos independientes que pertenecían a la lista negra de Hollywood realizaron películas que mostraron al público conflictos laborales, racismo, drogadicción, alcoholismo, etc. Este movimiento se denominó *underground* (subterráneo) por su característica semiclandestina y marginal. El cine *underground* gozaba de mucha libertad a nivel de autor pero de una restricción a nivel de consumo, principalmente porque esta sociedad se manifestaba en contra del consumismo y la guerra de Vietnam, teniendo como fuentes de inspiración el sexo y la droga.

Después de la derrota de la guerra de Vietnam (1975) se generó un desengaño y frustración en la sociedad norteamericana a lo que la industria del cine respondió con

un relanzamiento de las superproducciones, con la peculiaridad de que ahora lo espectacular radicaba en catástrofes y ciencia-ficción espacial.

El público se hizo adicto a los géneros sensacionalistas lo que generó una oleada de cine de terror (mostrando a la naturaleza como un nuevo monstruo), psico-thrillers y también un renovado despliegue aparatoso y ultraviolento del viejo tema gangster. Estos films eran muy costosos lo que generó una reestructuración en la industria, formando conglomerados industriales y comerciales provocando una pérdida de identidad, autonomía y especificidad de las casas productoras, en reacción Francis Ford Coppola fundó en San Francisco la empresa American Zoetrope, este Neo-Hollywood consistió en que a la tradición del gran espectáculo familiar se unió el surgimiento y el apoyo por el cine de autor pero sin renunciar a la espectacularidad. A finales de 1976 las películas ambientadas en la guerra de Vietnam culminaron, adoptando una perspectiva más que política, humanitaria o psiquiátrica.

En el campo de la comedia el director y actor Woody Allen es el único representante en una época de crisis del género, quien tuvo como eje de comicidad la dificultad de las relaciones entre los dos sexos, especialmente agudizada en una época de acelerado cambio de roles sociales y domésticos.

La tendencia a simplificar y a trivializar la historia y las relaciones humanas y sociales fue dominante en el cine hollywoodense, algunos resistentes a esta crisis de contenido trabajaron para mostrar una América un poco más real aunque sus trabajos no eran precisamente éxitos en taquilla.

De finales de los ochentas a mitad de los noventas la globalización del mercado mundial incitó a las principales empresas japonesas del sector electrónico a intervenir en el sector de producción audiovisual norteamericano, generando con esto un nuevo eje de poder audiovisual transnacional Los Ángeles-Tokio, gran eje dispuesto a dominar la pantalla grande. Estos cambios condujeron a una situación en la que las riendas de la industria estaba en manos de especialistas en mercadotecnia y solamente con base en las ganancias proyectadas se rodaban las producciones sin siquiera haberse leído realmente los guiones.

Los nuevos comportamientos sociales y las nuevas prácticas económicas rapaces de la sociedad postindustrial así como la hiperviolencia se expusieron crudamente, convirtiendo al cine en fiel espejo de los brotes antisociales que mostraba día a día la sociedad.

Aquí es importante destacar que los realizadores de Hollywood no se clasifican específicamente en una categoría, ya que así como pueden por un momento ser seguidores del gran espectáculo, pueden también ser verdaderos poetas de la pantalla.

CINE DANÉS

En 1906 Ole Olsen fundó la productora Nordisk Fil Kompagni teniendo el cine danés un primer lanzamiento espectacular cuando Olsen compró un león y en una playa decorada artificialmente rodó la caza de la bestia, la cual finalmente fue despedazada. Provocando gran escándalo para finalmente ser prohibida por considerarse demasiado cruel.

Siguiendo con los escándalos, los cuales fueron los que le abrieron las puertas de la internacionalización, se dieron cintas como *Trata de blancas* (drama erótico realista sobre la corrupción de jóvenes) y *Pecados de juventud* ambas de 1910, películas que llamaban a las masas por su contenido sexual a pesar de terminaba siendo castigado por un final moralizador el erotismo central del argumento.

Dentro de este mismo marco del erotismo una de las mayores contribuciones del cine danés al mundo fue su *beso realista*, beso explícito muy requerido principalmente por el público masculino.

El cine danés estaba lleno de dramas sentimentales y pasionales que mostraban un testimonio involuntario de la descomposición del viejo mundo, de este romanticismo decadente también cobró vida por primera vez en el cine la *mujer fatal o vamp* en el cuerpo de la actriz Asta Nielsen.

Dinamarca se convirtió rápidamente en una primer potencia cinematográfica gracias principalmente a sus dos creadores máximos: Benjamín Christensen y Carl Theodor Dreyer.

Una de las máximas obras de Christensen es *Haxan* que fue rodada en Suecia entre 1918 y 1921, película que además de ser un documento gráfico único y escalofriante sobre las prácticas de brujería y su bárbara represión es un alegato contra la injusticia, la crueldad y la intolerancia de los hombres.

La tentación de lo irracional, del romanticismo negro y lo desconocido era característica de la tradición cultural nórdica la cual aparece también con Dreyer, quien en 1919, dirige *Praesidenten* a la que le sigue *Blade of satans bog* (*Páginas del libro de Satanás* 1920), retablo de cuatro episodios históricos, que muestra las acciones diabólicas de Satanás bajo la apariencia de un fariseo, un gran inquisidor,

un jacobino y un monje ruso para sembrar el mal en el mundo. Dreyer utilizó como problema medular de toda su obra la presencia del mal en un mundo creado por la bondad enorme de Dios. Al final de la primera guerra mundial el cine danés se hundió teniendo como figura solitaria a Dreyer en el extranjero.

CINE ALEMÁN

Alemania había sido esencialmente una colonia del cine danés hasta 1916, año en el que en las salas de proyección alemanas se retiró toda la producción extranjera que para ese entonces se caracterizaba por un marcado matiz antialemán, por lo que el gobierno alemán creó una empresa de producción para abastecer al país en 1917 llamada UFA (Universum Film A.G.), eje motor del cine alemán.

La UFA empezó con un ciclo de cine costoso y espectacular capitaneado por Ernst Lubitsch, quien se convirtió en uno de los pilares del cine alemán.

Las comedias satíricas y las evocaciones históricas de Lubitsch fue lo que anunció la noticia del nacimiento del cine alemán y la irrupción de la escuela expresionista fue la que dio crédito a su arte cinematográfico.

El expresionismo es una actitud estética que lleva hasta las formas más primitivas del arte, esta actitud se hizo escuela en Alemania en oposición a la fidelidad al mundo real captado por los sentidos, se levantó la interpretación afectiva y subjetiva de esta realidad, distorsionando sus contornos y colores. El expresionismo cinematográfico situó al espectador en el terreno de la fantasía sin fronteras, en total contradicción al naturalismo que por esa época se vivía en el cine mundial.

La coronación de este expresionismo cinematográfico alemán se da con *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene. El guión original narra los estremecedores crímenes que cometía el médium Cesare bajo las ordenes hipnóticas del demoníaco doctor Caligari, que recorría las ferias de las ciudades alemanas exhibiendo a su sonámbulo. La idea secreta de los guionistas era la de denunciar a través de esta parábola la criminal actuación del estado alemán, que utilizó a sus súbditos durante la guerra como el satánico Caligari a su subordinado Cesare. Wiene tomó el guión y añadió dos escenas, una al principio y otra al final de la película, las cuales cambiaban radicalmente el sentido de la narración, convirtiéndola en el relato imaginario de un loco que cree ver en el bondadoso director del manicomio al temible doctor Caligari. Esta historia fantástica de crímenes se convirtió en un relato perfectamente realista. *El gabinete del doctor Caligari* constituyó

un éxito sin precedentes que consiguió romper el bloqueo impuesto por los aliados al cine alemán al acabar la guerra, prestigiándolo extraordinariamente en el extranjero.

Mientras el expresionismo maduraba nació una nueva corriente llamada *Kammerspielfilm*, inspirada en las experiencias realistas e intimistas del *Kammerspiel* (teatro de cámara) de Max Reinhardt. La estética del *kammerspielfilm* estaba basada en un relativo respeto a las unidades de tiempo, lugar y acción en una gran linealidad y simplicidad argumental y la sobriedad interpretativa por oposición al expresionismo.

La trayectoria del cine alemán mudo fue dominada por Friedrich Wilhelm Murnau y Fritz Lang, quienes abrieron nuevos horizontes a la escuela alemana.

Al acabar la guerra y luego de combatir en ella, F. W. Murnau fundó la productora Murnau Veidt Filmgesellschaft (1919) y comenzó a dirigir películas, en las que su sensibilidad trató de expresar su subjetividad lírica con el máximo respeto por las formas reales de mundo visual, en original y equilibrada síntesis expresionista-realista. Su potencial expresivo tuvo lugar en 1923 con *El último*, triste historia del portero del lujoso hotel Atlantic, orgulloso de su vistoso uniforme, que debido a su avanzada edad es "degradado" al servicio en los baños. Pero el hombre no soporta la pérdida del uniforme y lo roba cada día para regresar con él a su casa, hasta que finalmente es descubierto y se produce su desmoronamiento. *El último* aparece como la primera obra maestra del cine alemán en su transición del expresionismo al realismo social. *El último* participaba del realismo social por sus contrastes ambientales y por el testimonio de la veneración fetichista del uniforme, enfermedad psicológica colectiva del pueblo alemán. Su realismo social particular fue evidenciado cuando los espectadores norteamericanos no comprendieron la película, argumentando que un encargado del servicio de baños ganaba más que el portero del hotel. Murnau es considerado el más prestigioso creador del cine alemán.

Por su parte el vienés Fritz Lang comparte con Murnau el título de maestro de la escuela expresionista. El expresionismo de Lang, arquitectónico, monumental, épico y solemne, demuestra su madurez en la colosal epopeya aria *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923-1924), y en su estremecedora visión futurista de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926).

Entre 1923 y 1924 a la prosperidad de la industria cinematográfica alemana sucedió una caída que fue frenada en 1925 por un acuerdo de ayuda económica entre la UFA y las empresas norteamericanas Metro-Goldwyn-Mayer y Paramount, que a cambio

de dinero para nuevas producciones se llevaron a dirigir a su país las personalidades más valiosas que hasta ese entonces el cien alemán poseía.

El impulso del renacimiento cinematográfico alemán se orientó cada vez más hacia el realismo polémico y social y en 1924 se adoptó la denominación "*Nueva objetividad*" (*Neue Sachlichkeit*) para designar la nueva y vigorosa tendencia del arte alemán, de signo realista, es de aquí de donde despunta Georg Wilhelm Pabst, quien realizó su revelación mundial con su retablo patético de la inflación en la Viena de la posguerra con *Bajo la máscara del placer* (*Die freudlose Gasse*). El mérito indiscutible de la película fue el haber presentado por primera vez en la pantalla alemana a la burguesía arruinada como consecuencia de una situación histórica real y concreta.

Pabst al ser sensible a las influencias culturales del momento histórico, se convirtió en uno de los más avanzados realizadores del cine alemán, su espíritu polémico lo hizo interesarse por temas intelectuales, esta inquietud intelectual es la que lo llevó a incorporar por vez primera el psicoanálisis al cine en *Geheimnisse einer Seele* (1926), estudio de un caso de impotencia sexual transitoria realizado con la colaboración de dos discípulos de Freud. Posterior a esto inició el ciclo sobre problemas referentes a la psicología femenina. Pabst se mostró preocupado por el mundo de los sentimientos y fascinado también por los ambientes y tipos que formaban el turbio caldo de cultivo de la descomposición social de su país. Pabst encarriló al cine alemán al sendero del realismo social para posteriormente abordar temas de polémica social y política.

Con la llegada del cine sonoro Alemania recuperó a algunos de los artistas que se habían ido a Hollywood, esto principalmente porque su marcado acento extranjero les impidió continuar allí su carrera. Entre ellos estuvo Sternberg, quien asombró a todo el mundo con *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930). *El ángel azul* fue la primera película importante del cine sonoro alemán por su utilización dramática del sonido, su turbio erotismo, su sadismo, etc., que fueron los factores que más contribuyeron a su éxito universal, convirtiendo a esta película en un clásico del cine sonoro.

En esos años en que se presente la próxima tragedia que sucedió en Alemania empezaron a rodarse películas que de alguna u otra forma estaban ligadas directamente con el partido nazi y sus graves extremos, cuando éstas constituían una amenaza para el partido eran boicoteadas y sus directores tenían que huir de Alemania para salvar la vida por no haber hecho caso de las amenazas y no modificar el argumento o las escenas.

Pabst siguió con su trayectoria polémica, mostrando en sus películas desde causas antibelicistas hasta los contubernios del hampa y la policía londinense.

Fritz Lang dio su mensaje social a través de las sinuosidades de dos importantes obras policíacas. En *M* (*M*, 1931) llevó a cabo un penetrante estudio sobre una colectividad conmovida por un caso de criminalidad patológica, tan abundante en la Alemania de aquellos años. El asesino de niños con sus crímenes sádicos conmueve a la sociedad, provocando una reacción en cadena. La policía multiplica sus operaciones de búsqueda, lo que perturba la actividad habitual del hampa, de modo que ésta decide movilizar a todas las fuerzas de los bajos fondos para cazar al criminal. Un mendigo ciego le localiza y le marca con una M (Mörder: asesino) en la espalda. Finalmente, acorralado y capturado, es conducido a una fábrica abandonada para ser juzgado por el hampa.

La película expuso una visión crítica de la sociedad que se vivía, coincidencia de objetivos de la policía y del hampa y principalmente las voces que reclaman el exterminio físico de los seres anormales. Fritz Lang pensó en titular el film "Asesinos entre nosotros", pero el partido nazi se sintió aludido y amenazó con boicotear el film, por lo que Lang cedió a sus presiones y lo cambió.

Tiempo después Lang recurrió al diabólico doctor Mabuse, justo cuando Hitler estaba a punto de subir al poder, resucitó a este genio del mal en *El testamento del doctor Mabuse* (*Das testament des Dr. Mabuse*, 1932), que con su capacidad hipnótica sobrehumana dirige una vasta y bien organizada red criminal, presagio de la larga noche de terror que se avecinaba.

La subida de Hitler al poder en 1933 provocó un segundo éxodo del cine alemán en el que se encontraba Pabst y Fritz Lang entre otros, algunos por ser judíos y otros simplemente por tener ideas democráticas.

Después de que Hitler subió al poder se designó al doctor Goebbels, ministro de Propaganda del Tercer Reich, para que tomara las riendas del cine alemán y es de esta manera como el cine nazi empezó su exposición en pantalla, aunque de manera extraoficial inició su carrera el mismo año en que los nazis ocuparon el poder con la presentación de *Crepúsculo rojo* (*Morgenrot*, 1933), considerado el primer film del partido comandado por Hitler, de ese momento en adelante lo único que se produjeron fueron películas que exaltaban el tema nacionalista a través de temas históricos, predicando la primacía del estado sobre el individuo.

En excepción a toda esta corriente que paralizó la libertad creadora hubo productos realizados por gente independiente que salvó un poco el panorama de calidad cinematográfica mostrando el reflejo del sufrimiento del alma alemana durante esa época de confusión y terror.

Para 1959 la industria del cine alemán se declaró en bancarrota y sobreviviendo a esto Fritz Lang resucitó al doctor Mabuse en *Los crímenes del doctor Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse, 1960)* cuando detectó la amenaza del resurgimiento neonazi.

En esos momentos se vivía un cine desarraigado y a esto surgió el "joven cine alemán" de contenido crítico. Esta corriente debutó con Schlöndorff al realizar *El joven Törles (Der junge Törles, 1966)* donde trató por vez primera la feroz agresividad de los miembros de la comunidad de un internado para adolescentes y donde el personaje de Törles se desempeña como testigo observador de los desmanes de sus compañeros, como ocurrió con muchos intelectuales en la noche del nazismo.

Para la década de los setentas el director punta y símbolo del renacer cinematográfico alemán fue Rainer Werner Fassbinder, quien propuso un universo saturado de pasiones en conflicto en espacios claustrofóbicos.

Junto a Fassbinder surgió Werner Herzog, quien se interesó en el estudio de los personajes singulares, marginados o excepcionales, poseídos por instintos. Ingmar Bergman, afincado en Alemania, se acordó del fantasma del doctor Mabuse al realizar una estremecedora disección del nacimiento del nazismo en *El huevo de la serpiente (The serpent's egg, 1977)*.

CINE SUECO

La producción cinematográfica en Suecia fue tardía, oficialmente aparece en 1907 con la fundación de la sociedad A.B. Svenska Biografteatern. El crecimiento y apogeo del cine sueco (favorecido por la neutralidad del país durante la guerra) va ligado directamente a la Svenska, ya que de esta fundación es de donde salen los dos hombres pilares de la escuela cinematográfica sueca: Victor Sjöström y Mauritz Stiller. La escuela cinematográfica sueca conoció su apogeo entre 1913 y 1923, el gran potencial poético del primitivo cine sueco se debió mucho a su tradición literaria, este origen literario fungió como enérgico estimulante, incitando a experimentar nuevas técnicas narrativas de indagación psicológica. Por ejemplo, en *Dödskyssen (1916)*,

una de las pocas cintas conservadas de la primera etapa de Sjöström introduce la novedad técnica de mostrar una serie de *flash-backs* que correspondían a diferentes versiones de un mismo hecho, narradas por diferentes testigos. Esta técnica narrativa fragmentada, de "interrogatorio policiaco", fue muy celebrada e imitada por aquel entonces y reactualizada genialmente en 1941 por Orson Welles en *Ciudadano Kane* y por Kurosawa en 1950 con *Rashomon*.

Sjöström fue el gran maestro del cine ya que supo darle universalidad a los grandes temas nacionales, su temática era habitualmente elemental: la culpa y la redención.

Por la influencia de la literatura el cine sueco realizaba sus películas principalmente en ambientes cerrados pero del otro continente les llegaron los westerns y los pioneros suecos sí tuvieron conciencia plena de la importancia psicológica del paisaje, nuevo agente dramático todavía inédito en el cine europeo. La utilización de los elementos naturales para expresar en forma exteriorizada el drama de los personajes se convirtió en un recurso expresionista al que el cine no renunciará jamás. Estos virtuosos ejercicios del lenguaje cinematográfico revelaban el esfuerzo de aquellos realizadores por explotar al máximo los elementos técnicos propios del cine mudo para crear una narrativa psicológica, buscando el camino de la introspección, haciendo que mediante la fotografía se hiciera tangible el invisible mundo interior en una dimensión subjetiva e intimista no intentada hasta entonces.

Stiller, discípulo de Sjöström, creó en 1920 con *Erotikon* la primera comedia erótico-softicada del cine europeo, en abierta oposición al tono moralizante de los contemporáneos dramas literarios y campesinos del cine sueco. A Stiller se le debe el mérito de descubrir a la actriz Greta Lovisa Gustavsson, quien debutó en el cine como modelo de algunas películas publicitarias de la empresa. Stiller le confió un papel importante en *La Leyenda de Gosta Berling* convirtiéndose así en su mentor artístico, bajo el consejo de él es como ella elige el seudónimo de Greta Garbo, primera de las muchas nórdicas famosas que Hollywood raptó a Suecia.

El cine sueco entró en crisis debido a la crisis económica nacional y a la competencia norteamericana y alemana, por esta razón es que Sjöström marcha a Hollywood (1923) contratado por la Metro, la cual poco después requirió también los servicios de Stiller, éste desembarcó en Estados Unidos acompañado por Greta Garbo (1925) gracias a la relación sentimental que existía entre los dos.

La escuela sueca creada por Sjöström y Stiller tuvo discípulos en su país al igual que su lirismo y sentido paisajista inspiraron a muchos realizadores extranjeros aunque en diferente forma y medida.

Es nuevamente hasta la década de los sesentas que el cine sueco vuelve a despuntar internacionalmente gracias a Ingmar Bergman, quien convirtió al cine sueco en uno de los más interesantes, confirmando su condición pesimista y mística con su trilogía formada por *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961), *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1962) y *El silencio*, (*Tystnaden*, 1963), todas gozando de una visión desoladora del mundo con el angustiante silencio de Dios. Esta trilogía fue la antepuerta de la lucidez que mostró al estudiar la ferocidad y la soledad humana creando universos agobiantes.

La escuela sueca se caracterizó por su excepcional franqueza erótica y por su atención obsesiva hacia los grandes problemas de la condición humana, mostrando una gran libertad expresiva y una visión muy particular sobre temas considerados tabú, aunque por lo general sus historias relataron amores libres e incestos estuvieron impregnadas de tristeza y pesimismo.

CINE SOVIÉTICO / CINE RUSO

En 1917 Lenin captó la enorme trascendencia social del cinematógrafo y decretó la nacionalización de la industria cinematográfica e inmediatamente después se creó en Moscú la Escuela Cinematográfica del Estado (GIK), bajo la dirección del realizador Vladimir Gardin, que fue por algún tiempo el primer y único realizador.

La prolongación de la guerra civil hasta 1921 fue un freno al progreso del nuevo cine, a pesar de la penuria material el naciente cine demostró su vigor y personalidad, gracias a la obra de algunos creadores. Lev Vladimirovich Kulechov fue uno de los primeros grandes maestros.

Kulechov fue uno de los exponentes más característicos del clima colectivo de revolución industrial y utopía estética que dominó en los agitados años que siguieron a la Revolución. En 1922 creó su Laboratorio Experimental en el que realizó sus "films sin película", con fotos fijas demostrando el poder creador del montaje con su famoso experimento incorporado posteriormente a todos los manuales de técnica cinematográfica, en el que conseguía infundir cargas emocionales de diverso signo a

un único primer plano inexpresivo del actor Iván Mosjukin, según el contenido de los planos que le yuxtaponía: un plato de sopa, un niño, una mujer, etc.

Otro de los grandes del cine soviético fue Dziga Vertov, operador y documentalista que fundó y dirigió en 1922 el noticiario *Kino-Pravda* (*Cine-Verdad*), donde aplica sus teorías extremistas del "Cine-ojo" (*Kino-glaz*) cuya meta era conseguir una inalcanzable objetividad integral que creía posible debido a la inhumana impassibilidad de la pupila de cristal de la cámara. El "Cine-ojo" de Vertov es más que una corriente cinematográfica, es una actitud filosófica ante el fenómeno cinematográfico. Una de las frases que le merecieron atención y popularidad fue cuando declaró que el drama cinematográfico era el opio del pueblo.

El gigante que impone al cine soviético como uno de los más avanzados del mundo, fue Sergei Mijailovich Eisenstein. Toda la obra de Eisenstein estuvo basada en el compromiso y síntesis entre el más crudo realismo documental y el simbolismo y expresionismo.

En 1924 rodó su primer largometraje *La huelga* (*Stacka*), en el que exponía la acción huelguista de los obreros de una factoría metalúrgica, aplastada implacablemente en un baño de sangre por los soldados zaristas. La potencia emocional de *La huelga* nació de su carácter coral, donde por vez primera la masa en general era la protagonista del drama cinematográfico. La escena más célebre es la del desenlace, donde en violento montaje alternado mezcla la brutal represión zarista con imágenes sangrientas de reses sacrificadas en el matadero. Eisenstein logró pulsar el sistema nervioso de los espectadores para conseguir el arco reflejo que debe transportar al espectador de la imagen al sentimiento y del sentimiento a la idea.

Después de *La huelga*, la cual fue rechazada en el extranjero por el bloqueo general alzado contra aquel nuevo cine revolucionario, realizó *El acorazado Potemkin* (*Bronenosez Potemkin*, 1925), la cual mostraba la sublevación de la marina del acorazado Príncipe Potemkin, esta película logró prestigiar al cine soviético y el nombre de su realizador en todo el mundo.

Junto a Eisenstein, el más prestigioso de los realizadores soviéticos fue Vsievod Ilarionovich Pudovkin. Las películas de Pudovkin se centraron en el examen de la toma de conciencia política de sus personajes individualizados orquestando sus relatos individuales con grandes temas colectivos.

Al nuevo contenido temático revolucionario correspondió una nueva forma expresiva, una nueva estética. Los maestros rusos produjeron el auténtico cine de masas, crearon con el montaje la verdadera sintaxis del cine e introdujeron el drama coral de las multitudes.

El sonido no fue adoptado por el cine soviético hasta que obtuvieron un sistema de sonido propio por lo que el cine sonoro comenzó hasta 1931.

Esta nueva etapa en el cine soviético se caracterizó por sufrir el tránsito del cine de poesía al cine de prosa, brecha llamada en la historia del cine Edad Media del cine soviético. En 1932 se planteó la teoría del "realismo socialista" definido como la representación exacta de personajes típicos en situaciones típicas. Esta corriente dominó gran parte de la producción mostrando las tareas urgentes de la industrialización y de la revolución agraria, convirtiendo al cine en una arma propagandística de emergencia.

En 1934 surgió el éxito de *Chapaiev, el guerrillero rojo* (*Chapaiev*, 1934) de Sergei y Giorgi Vassiliev, la cual Stalin puso como ejemplo y modelo de lo que debía ser el realismo socialista en cine. Basada en la novela histórica de Dimitri Furmanov, narra las gestas de un héroe de la guerra civil, mostrando su transición de guerrillero de tendencias anarquistas hasta su incorporación a la disciplina del naciente Ejército Rojo teniendo como base argumental a un "héroe positivo" individualizado. Uno de los méritos mayores de la película fue el de no caer en un tipo monolítico y sin defectos ya que ponía en evidencia la primacía de una visión política a largo plazo sobre la acción de un jefe de guerrillas heroico y provisionalmente útil. Con *Chapaiev, el guerrillero rojo* nació el primer gran héroe individual del realismo socialista, históricamente ligado a las masas populares, siendo Chapaiev el primer héroe del nuevo cine soviético.

La evolución formal del cine soviético fue grande y su nueva estética sonora se consolidó a través de la revalorización de la interpretación y a través de la técnica plano-secuencia que por su selectividad y capacidad de sugestión era especialmente apta para la orientación psicológica del espectador y la eficacia propagandística.

Petrov inició el ciclo de exaltación histórico-nacionalista en la producción rusa, el cual nació como respuesta al agresivo reto del nazismo, con *Pedro el Grande* (*Petr Pieryi*, 1937-1939), orientación que culminó Eisenstein con *Aleksandr Newski* (1938), cerrando con esto el paréntesis de 10 años de improductividad creadora.

En la Unión Soviética el cine se planteó como un servicio prestado a la comunidad en donde las ideas de utilidad social debían dominar todos sus géneros, por lo que hasta en la producción para público infantil se enseñaban ideas como la de que la unión de muchos, aunque sean pequeños y débiles, puede conseguir el objetivo deseado.

En 1941 Hitler invadió a la Unión Soviética y con ella a su cine al tener la mayor parte de sus estudios ocupados por las fuerzas invasoras.

Mark Donskoi fue quien artísticamente reflejó en la pantalla el martirio del pueblo soviético bajo el dominio nazi, con su film *Arco Iris (Raduga)*, 1944), situado en un pueblo ucraniano ocupado por los nazis.

Con *La batalla de Stalingrado (Stalingradskaya bitva)*, 1949) de Vladimir Petrov y *El juramento (Klyatva)*, 1946) se intensificó el ambiente que contribuyó a crear un mito alrededor de la figura de Stalin.

Lo más sobresaliente de este periodo es *Iván Grosni (Iván el Terrible)*, 1943-1945), apogeo de la madurez creadora de Eisenstein. Esta película psicológica se proyectó en las pantallas como un profundo y amplio drama histórico, que planteaba el eterno conflicto entre la razón y el sentimiento, o entre el fin y los medios, precisamente el punto ético de la dictadura de Stalin, situación agudizada por la emergencia de la guerra.

Tras la caída del muro de Berlín, que dividía física y simbólicamente dos mundos, el tránsito de la industria cinematográfica estatalizada hacia una industria homologable a la occidental produjo un trauma considerable, que se tradujo en el desmantelamiento de muchos estudios de producción y en una caída vertical de la actividad en el sector. En los días finales del viejo régimen en la Rusia soviética, con las reformas liberalizadoras de Mijail Gorbachov aparecieron títulos extremadamente críticos hacia la realidad social en el supuesto "paraíso obrero". Ninguno fue más lejos que *La pequeña Vera (Nak'enkaja Vera)*, 1988), una descripción devastadora en la que Vasili Picul expuso las dramáticas frustraciones cotidianas de las familias trabajadoras soviéticas. Aunque la popularidad de este título derivó sobre todo las primeras escenas e róticas que la censura soviética autorizaba, la propia existencia del film, tanto como su gran aceptación pública, anunciaban el colapso definitivo de un sistema político fracasado.

Del cine postsoviético, el realizador puntero fue el veterano Nikita Mijalkov con *Ojos negros (Oci ciornie)*, 1987), melancólica evocación de la desgraciada vida sentimental que un camarero italiano le relata a un caballero ruso a bordo de un barco. Su

siguiente realización fue una coproducción franco-rusa, *Urga (Urga, 1991)*, donde narra la amistad entre un pastor mongol y un camionero ruso atascado en la estepa asiática por una avería. En *Quemado por el sol (Burnt by the sun, 1994)*, efectuó un ajuste de cuentas con el estalinismo al relatar con originalidad la historia auténtica de un condecorado y reverenciado héroe soviético de la guerra que fue víctima de las purgas de Stalin.

CINE INGLÉS

Robert William Paul inició la producción en Inglaterra al reproducir la cámara de los Lumière y en 1897 fundó la empresa Paul's Animatograph Ltd., dándose así el nacimiento del cine británico. Otro de los pilares de este cine fue la llamada Escuela de Brighton, la cual se conformaba por varios fotógrafos profesionales que habían sido iniciados en la fotografía animada y que poco a poco fueron escalando el camino a la perfección del cine como arte, por ejemplo con la sobreimpresión, el abordaje de la realidad reconstruida, la alternancia dramática de escenarios, las persecuciones cómicas que llegaron hasta utilizar el travelling de dos coches que se persiguen, etc., logrando con todo esto un verdadero y gran progreso narrativo.

El cine en general pasó de simples escenas documentales a películas que tenían la capacidad de narrar historias con base en argumentos, esto significó su paso de ser simplemente un entretenimiento a convertirse en "arte de las masas", e instrumento de presión sobre la opinión pública al tener como temas medulares la política, el sexo, la religión y las injusticias sociales.

Inglaterra da al mundo a Charles Spencer Chaplin quien nació en el East End londinense en 1889 dentro de una humilde familia de actores judíos. En 1907 consiguió ser contratado en una importante compañía de pantomima, donde sus actuaciones le proporcionaron un perfeccionamiento artístico, las giras de la compañía le llevaron a Estados Unidos y en uno de estos viajes, en 1913, es elegido por Mack Sennett para cubrir una baja en la recién fundada productora Keystone.

A pesar de todo lo que realizó y significaba ya para el cine es entre 1918 y 1922 cuando su etapa creadora con la Mutual y la First Nacional marcaron la consagración artística de Chaplin, convirtiéndose en el primer mito universal creado por el nuevo arte.

La trascendencia del vagabundo romántico de sombrero hongo y grandes zapatos radica en la incorporación de una cálida dimensión humana además de una

apremiante llamada al amor y a la fraternidad, por esto es por lo que sus películas son recibidas con extrema polémica, al percibir la parte acusadora de las conductas que la sociedad ve pero no reconoce como inadecuadas, por ejemplo, el policía enemigo y acusador, el funcionario que coloca una cadena a los emigrantes como si se tratase de reses, la absurda crueldad de la guerra, la mojigatería religiosa, puritana e hipócrita, etc.

Una extensión amplia de males y miserias del mundo se refleja a lo largo de la filmografía de Chaplin, quien utiliza el humor como arma corrosiva, exponiendo así el ansia de amor, justicia y paz que, mezclada en una selva de instintos e ideales que anima a todo ser humano, brota continuamente a través de sus actos.

El sentido crítico del humor de Chaplin está basado en la reflexión del estudio cuidadoso de la realidad.

Para la década de los años treinta y después de la parálisis del cine inglés debido a la avalancha norteamericana que se dio a partir del final de la primera guerra mundial se inició un periodo de crecimiento muy prometedor, lo que hizo que artistas extranjeros veteranos pusieran su atención en él, contribuyendo a la solidez comercial del cine inglés. A pesar de que el éxito del cine inglés se basaba en los extranjeros empezaron a sonar con gran fuerza nombres británicos de entre los que destacó Alfred Hitchcock quien prosiguió la tradición de la narrativa policíaca añadiéndole su característica ironía. Hitchcock utilizó por vez primera en el cine la voz en off como monólogo interior de sus personajes y situó sus intrigas en medios cotidianos y domésticos, entre gente normal que de pronto ve sacudida su existencia por lo extraordinario. La ironía inmersa en sus películas cede a la brutal tensión psicológica de sus suspensos, sus narraciones progresan implacablemente manteniendo siempre oculto un elemento importante de la intriga, hasta llevar la situación al extremo del interés. Hitchcock se adelantó a la evolución de la narrativa policíaca al mezclar la aventura con factores de orden psicológico, social y moral.

Para la década de los cuarenta Inglaterra a causa de los ataques nazis movió su cine al servicio de la contienda, sacando provecho de su tradición documental. El rigor documental impregnó a las películas británicas de ficción con tema bélico llegando a resultar difícil identificar la frontera entre el documento y la reconstrucción. Hubo también esfuerzos mayores de producción que con costosas películas intentaban conquistar el mercado norteamericano.

Al acabar la guerra el espectador prefirió el cine policiaco y para 1949 se inició por los Estudios Ealing un ciclo de comedias que gozó de gran aceptación hasta que en 1955 los Estudios Ealing son vendidos a la televisión.

A partir de los años cincuentas y hasta principios de los setentas la industria del cine inglés quiso revitalizar su producción actualizando el cine de terror con la ayuda del color y acentuando el aspecto sexy del entorno y sus personajes.

Por otro lado, un grupo de jóvenes crearon el movimiento independiente del *Free Cinema* (Cine Libre). Los creadores de este cine eran personas insatisfechas con la sociedad y su conformismo moral, hartos del principio de autoridad indiscutido e indiscutible del respeto a sus mayores y la tradicional monarquía inglesa.

En excepción a este lenguaje amargo y pesimista que mostraba la agresividad humana y el conflicto entre el ser humano y el medio social en que se inserta estuvo Richard Lester, quien utilizó el humor y el desenfado para tambalear las más respetables instituciones y costumbres del reino.

La trayectoria del cine inglés siguió en el fenómeno de la síntesis entre el "cine-espectáculo" y el "cine de autor" con la cuestión principal de atraer a las grandes masas con sus creaciones sin renunciar a la dimensión intelectual que toda obra debía tener.

De mitad de los setentas a mitad de los ochentas el cine británico fue uno de los más gravemente afectados por la colonización cultural norteamericana, que convirtió sus instalaciones industriales en un gigantesco escenario del cine estadounidense y se benefició de sus expertos en efectos especiales, esto hizo que la cinematografía británica sufriera una pérdida de identidad por la ósmosis de dos cinematografías de idioma común, de esta manera es como se lograron realizar películas de producción compartida. En este contexto de mezcla de nacionalidades el mayor éxito del cine británico fue *Expreso de medianoche* (*Midnight express*, 1978), donde Alan Parker relató el caso verídico de un estudiante norteamericano.

A partir de mediados de los ochentas en el cine británico reciente han coexistido diversas tendencias. Por una parte, la prestigiosa tradición académica de las pulcras adaptaciones teatrales y novelescas y por otra parte de la generación del Free Cinema se siguieron realizando producciones.

La producción de Stephen Frears ofreció una síntesis entre la tradición social realista, pero sin su usual moralismo mostrando la irreverencia y el desenfado posmodernos.

Ken Loach representó en el cine europeo la tendencia más radical de la izquierda obrerista adscrito al cine socialmente comprometido. En contraste con este realismo de denuncia social y política de Loach, Peter Greenaway efectuó elegantes y desmesuradas puestas en escena revelando su experimentación formal.

CINE POLONÉS

Polonia anunció su vitalidad cinematográfica en 1948 con *Ostatni etap*, (La última etapa) de Wanda Jakubowska, quien narró los horrores de Auschwitz utilizando como actores a muchos sobrevivientes de los campos de exterminio nazis y reconstruyó las jornadas trágicas vividas en la larga noche de la guerra.

La pesadilla de la guerra fue una de las obsesiones de la martirizada Polonia, esto se confirma con *Kanal* (*Kanal*, 1957) de Andrzej Wajda, donde se narra la vida de unos residentes polacos durante el levantamiento de 1944 a lo largo de los canales de las cloacas de Varsovia.

En 1956 Polonia inició como novedad su gran capacidad autocrítica, su libertad formal y su atención hacia los problemas individuales, todo esto reunido en *Cenizas y diamantes* (*Popiol i diament*, 1958), en donde Wajda rompió con la idea del villano enemigo del socialismo situando las horas que siguen a la liberación de Polonia al protagonista moralmente embrutecido por la guerra y que a pesar de la crisis de conciencia que nace en él gracias a una ocasional aventura amorosa acaba por cumplir las órdenes recibidas de asesinar al jefe del Partido Obrero y va a morir simbólicamente a un tiradero de basura. Haciendo notar que en esa época el romanticismo tenía un signo pesimista, devolviendo al hombre su complejidad psicológica.

Por su parte Andrzej Munk, realizó *Pasazerka*, 1961 (La pasajera), donde narró el retorno de una agente de las SS desde América Latina a Europa con su esposo, a los veinte años de acabada la guerra, y cuyos ojos, al arribar a Hamburgo, se cruzan por un momento con los de una mujer en la que cree reconocer a una antigua prisionera de su campo de concentración.

En 1965 Roman Polanski impuso su nombre con *Repulsión* (*Repulsion*, 1965), estudio de una joven psicópata sexual, movido entre lo insólito y lo demoníaco, acentuando las descripciones crueles e inquietantes, mostrando con esto su capacidad para asomarse a los infiernos desde la perspectiva del humor.

La cinematografía polaca contaba a partir de la 1975 con Andrzej Wajda, quien se afirmó como el más importante director de esta cinematografía teniendo su más alto

punto filmográfico con *El hombre de mármol* (*Czlowiek z marmuru*, 1977), en donde con su protagonista femenina vertebró una encuesta periodística para encontrar el paradero de un antiguo héroe estajanovista del trabajo socialista. Después de este revelador desvelamiento de las llagas de la historia de la Polonia comunista, Wadja anunció la disidencia política que se estaba incubando masivamente en el país con *El director de orquesta* (*Dyrgent*, 1980). Y en plena crisis política reconstruyó las jornadas revolucionarias en los astilleros de Gdansk, protagonizadas por los obreros militantes del sindicato Solidaridad, en *El hombre de hierro* (*Czlowiek z zelaza*, 1981). La crisis polaca motivó un exilio transitorio de Wadja a Francia.

A partir de 1985 la polaca Agnieszka Holland efectuó un ajuste de cuentas con el pasado histórico en sus coproducciones *Conspiración para matar a un cura* (*To Kill a priest*, 1988), que reconstruye el asesinato de un sacerdote por parte de la policía comunista de su país, y *Europa, Europa* (*Europa, Europa*, 1991) odisea auténtica de un joven judío polaco que durante la guerra fue capturado en un orfanato soviético y se convirtió en un involuntario héroe del ejército alemán.

Krzysztof Kieslowski, polaco también, demostró su habilidad narrativa enigmática y poética en *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, 1991), donde la protagonista interpreta a dos personajes distintos pero físicamente idénticos, una polaca y una francesa. Después filmó una trilogía inspirada en los colores de la bandera francesa, *Azul* (*Bleu*), *Blanco* (*Blanc*) y *Rojo* (*Rouge*), de 1991 a 1994, donde ejemplifica las virtudes civiles que dichos colores representan.

CINE ITALIANO

El nacimiento del cine italiano se dio con *Arrivo del treno nella stazione di Milano* (1896), de Italo Pacchioni, pero el gran espectáculo empezó en diciembre de 1904 con la fundación de la productora Manifattura Cinematografica Alberini i Santoni la cual realizó *La caduta di Roma* (1905), con la ayuda del Ministerio de la Guerra, cañones de verdad y una legión de figuras. A Italia se le atribuye la paternidad de las llamadas "superproducciones", estas producciones se realizaban principalmente alrededor de temas religiosos y son precisamente estas superproducciones las que le dan al cine italiano una rápida ascensión y pronta decadencia debido a la no retribución del dinero.

A parte de estas superproducciones existió también el cine antirretórico italiano que con extraordinaria veracidad y riqueza de detalles, confrontaban a las clases sociales y explicando la miseria de unos por la explotación de otros.

Otra de las ramas del cine italiano es el del concepto de *diva* que se creó con Lyda Borelli, quien se hace de una popularidad tremenda justificada por su sensual elegancia y Francesca Bertini que brilló al darle a su personaje una mayor matización psicológica. Entre la mujer-sexo (Borelli) y la mujer-amor (Bertini) nació una serie de *mujeres fatales* que impusieron el reinado de las *divas*.

Entre las producciones tan costosas que se realizaban y la entrada de Italia a la guerra fue que el cine italiano se hundió.

Al cerrarse la etapa del neorrealismo del cine italiano Federico Fellini y Michelangelo Antonioni se perfilaron como las dos personalidades dominantes del cine posneorrealista.

Fellini se caracterizó por terminar sus dramas desgarradores con la purificación final de sus protagonistas y gracias a que la situación social de los años de posguerra cambió radicalmente dándose una nueva condición de prosperidad realizó *La dolce vita* (1959), retablo de la disipación moral de la aristocracia y la alta burguesía romana.

La obra de Michelangelo Antonioni se caracterizó por ser análisis psicológicos tratando de enseñar a contemplar con ojos nuevos el comportamiento de los seres humanos. Antonioni partió de argumentos mínimos observando con gran agudeza el comportamiento y las motivaciones íntimas de sus protagonistas que al tratar de huir de su soledad se enredan en una aventura erótica o de adulterio o mediante el suicidio, todas estas acciones como un escape desesperado.

Para 1977 y tras las muertes de grandes directores del cine italiano fue Fellini quien quedó al frente de la industria cinematográfica al realizar *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983) que resultó ser un viaje nostálgico en trasatlántico de lujo para dispersar en el mar las cenizas de una diva operística topándose con la primera guerra mundial y teniendo un cierre inesperado al mostrarle al público que el trasatlántico es solo un decorado sobre un mar de plástico, esta fue una gran desmitificación del gran espectáculo.

Uno de los más exitosos realizadores de la generación posneorrealista fue Ettore Scola, quien en *La terrazza* (1980) propuso una reflexión sobre la responsabilidad de los intelectuales italianos en la crisis política, social y cultural de su propio país.

Entre 1985 y 1995 la competencia comercial hizo que se desarrollaran películas que gratificaban inmediatamente actuando esto como depredador del cine de autor,

situación satirizada ferozmente por el cómico Maurizio Nichetti en *Ladrones de anuncios* (*Ladri di saponette*, 1989).

A pesar de esta situación de devastador comercialismo algunos valiosos realizadores veteranos siguieron rodando filmes, como Francesco Rosi, quien volvió a denunciar con vigor a la mafia siciliana en *Dimenticare Palermo* (1990), Marco Ferreri expuso en *La carne* (1991) una obsesión erótica paroxística que lleva al protagonista a guardar el cadáver de su amada en su nevera y a alimentarse de él. Marco Bellocchio siguió realizando obras de gran interés como *El diablo en el cuerpo* (*Diavolo in corpo*, 1986) y *La condena* (*La condanna*, 1991), con guión del psicoanalista Massimo Fagioli donde se planteó la sutil frontera que puede existir entre seducción y violación sexual.

El autor más personal del reciente cine italiano es el actor y director Nanni Moretti, sus films han configurado un retablo social y una reflexión personal y autocrítica de una independencia y una lucidez insobornables.

Otro popular actor cómico y luego director, Roberto Benigni, explotó sus dotes histriónicas a las órdenes de Jim Jarmusch en *Johnny Palillo* (*Johnny Stecchino*, 1991) e *Il mostro* (1994), en donde el inocente protagonista es acusado y perseguido como perverso sexual.

CINE ESPAÑOL

La cinematografía española surgió internacionalmente con Luis G. Berlanda y Juan Antonio Bardem quienes fueron los puntales de esa nueva etapa.

En 1955 Bardem realizó *Muerte de un ciclista*, donde plasmó el egoísmo de las altas capas de la sociedad madrileña y la crisis de conciencia del protagonista, un profesor universitario en contacto con una generación nueva, moralmente más sana que la de sus mayores y que representa el futuro de un país con cicatrices demasiado profundas.

Berlanga despuntó con la crueldad del humor negro en sus sátiras y una mayor mordacidad e incisividad crítica, como en *Plácido* (1962) sobre la hipocresía de ciertas prácticas de caridad y *El verdugo* (1963), donde se muestra como la necesidad y la presión de las circunstancias obligan a un hombre a asumir una profesión que le repugna, la de verdugo.

Bardem y Berlanga trataron de reflejar con autenticidad la realidad social en la que se encontraban inmersos.

Para 1962 surgió el llamado "Nuevo Cine Español", con Carlos Saura como figura más significativa, quien se había dado a conocer con *Los golfos*, donde mostró un testimonio de la frustración vocacional de una generación por la asfixiante presión del medio que les rodea. De 1964 a 1972 filma películas casi siempre claustrofóbicas y muy densas que ilustran las grandes contradicciones históricas y morales de la burguesía española.

Los primeros años setenta del cine español fueron años de supervivencia artística, mientras el grueso de la producción se orientaba hacia subgéneros, cine de terror o la comedia sexy (puntual reflejo sociológico de las frustraciones y represiones sexuales colectivas en la católica España).

La muerte de Franco en noviembre de 1975 afectó la evolución del cine español, la derogación de la censura administrativa en noviembre de 1977 provocó en el mercado cinematográfico la liberación de las importaciones de films extranjeros prohibidos durante décadas y la ampliación y diversificación de los géneros del cine español, esto provocó el despegue del cine erótico en comedias, la recuperación de la memoria histórica y de la identidad política democrática en un interesante ciclo de obras que versaron sobre la guerra civil y la historia del franquismo.

Este renacimiento se plasmó especialmente en un nuevo tratamiento de la sexualidad en la pantalla, películas que también reivindicaron la condición homosexual masculina y el travestismo. Pero las situaciones más altas de desenfado esperpéntico e irreverencia moral y sexual procedieron de Pedro Almodóvar, quien procedente de la contracultura urbana realizó obras estridentes y con frecuencia brillantes. En la producción de cine de autor Carlos Saura, el realizador más prestigioso y mejor conocido fuera de España, realizó muy buenas obras de arte incursionando principalmente en el mundo de la delincuencia juvenil.

Una de las tendencias más características del cine después de Franco apareció con una reformulación de la comedia costumbrista, orientada hacia la descripción del comportamiento de las generaciones jóvenes, con un tratamiento muy espontáneo y desenfadado.

Tras el enorme auge del cine español durante el posfranquismo se produjo una profunda depresión en el sector de producción. En este clima algunos realizadores veteranos abordaron temas del pasado pero el director más exitoso y más internacional del cine español en esos años fue Pedro Almodóvar, cuyas comedias supusieron una puesta al día de la fórmula del esperpento, aplicado a la cultura urbana y con desinhibida sensibilidad posmoderna muy en sintonía con el nuevo

público. Otro autor de comedias con fuerte personalidad fue José Juan Bigas Luna, quien obtuvo éxitos internacionales, tras su incursión experimentalista en el cine de terror y sus relatos eróticos: *Las edades de Lulú* (1990), basado en el libro de Almudena Grandes y la trilogía ibérica formada por *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994).

CINE JAPONÉS

En 1950 se inició la auténtica "edad de oro" del cine japonés, iniciando con *Rashomon* (*Rashomon*, 1950) de Akira Kurosawa, película que demostró su perfección técnica y su densidad psicológica que planteaba el problema del egoísmo y del subjetivismo de los hombres, a través de las diferentes versiones que narran las personas que han participado en un suceso sangriento del que ha resultado un hombre muerto y su mujer violada. El cineasta Kurosawa es autor de una obra abundante y variada inspirada siempre por un generoso aliento humanista. Otro grande del cine japonés fue Kenji Mizoguchi, quien otorgó una genuina impronta oriental a sus evocaciones históricas o legendarias. El martirio atómico de Hiroshima apareció con significativa regularidad en las películas del cine japonés integrándose a la ciencia-ficción con parábolas apocalípticas de monstruos terribles que amenazan con destruir al género humano como *Godzilla* (*Godzilla*, 1954).

La riqueza y variedad del cine japonés, con artistas tan grandes como Yasujiro Ozu, Satsuo Yamamoto, Kon Ichikawa y Masaki Kobayashi lo convirtieron en uno de los primeros del mundo.

CAPITULO II

LA PSICOLOGÍA AL ESTUDIO DEL FENÓMENO CINEMATOGRAFICO

Después de tener ya como contexto o escenario la anterior revisión de la historia mundial del cine, en este siguiente capítulo se expondrán los argumentos que diferentes teóricos interesados en la psicología han realizado respecto al análisis del fenómeno cinematográfico. Pero antes de adentrarnos a las diferentes teorías del análisis psicológico es necesario primero lograr el entendimiento de cada una de las partes del fenómeno y analizarlas por separado para captar así sus efectos en la comprensión total del fenómeno. Es por esto que a éste capítulo se le dio el siguiente orden respecto a las categorías a analizar, para que finalmente se pueda dar un entendimiento global de las mencionadas teorías sobre el análisis psicológico del fenómeno cinematográfico.

LA PSICOLOGIA DEL CINE

En su obra *Teorías del cine 1945-1990*, Francesco Casetti (1994) explica que la Psicología del cine como tal sin basarse en ninguna corriente en particular se compone fundamentalmente de la situación cinematográfica y sus elementos básicos.

La situación cinematográfica se refiere al conjunto formado por la pantalla, la sala y el espectador. En este conjunto se desarrollan procesos como el reconocimiento y el desciframiento de lo que se está viendo, el abandono al disfrute de la historia, la identificación con los personajes, la fantasía, la reelaboración personal, etc. Los elementos básicos que permiten que la situación cinematográfica se lleve a cabo son la percepción, comprensión, memorización y participación.

La *percepción* o la forma en que se percibe una cinta ha sido estudiada por varios científicos desde distintos puntos, algunos destacan los elementos que componen el acto perceptivo, otros analizan la percepción del movimiento y otros exploran el carácter de realidad que el espectador atribuye a los objetos de la pantalla.

Dario Romano en su obra *Experiencia Cinematográfica* (1965) analiza la percepción desde el estímulo luminoso procedente de la pantalla, la cadencia de 24 imágenes por segundo, el sentido del movimiento, el movimiento inducido, la cuestión del espacio (la tridimensionalidad) para llegar finalmente al cómo reacciona o deja de reaccionar el espectador a la totalidad de las imágenes llenas de un "carácter de realidad". Los objetos que aparecen en la pantalla, por estar dotados de volumen y movimiento, tiene un carácter intuitivo de realidad, aunque el espectador es consciente de su naturaleza ilusoria, es decir que observa el mundo de la película como si fuera real a sabiendas de que no lo es. En el nivel perceptivo las imágenes poseen muchas de las características del mundo real valiéndose de rasgos artificiales y ficticios, es decir, que se mezclan estímulos idénticos a los que ofrece la realidad con otros que proceden únicamente del universo cinematográfico. De esto resulta que existen contradicciones, una entre lo que se percibe y lo que se conoce como realidad, y la otra dentro de los propios datos perceptivos. Resultando de esto la impresión de vivir acontecimientos reales sin perder de vista que esa realidad no pertenece del todo a nuestro mundo.

El estudio de la *comprensión* en la situación cinematográfica nos indica que el cine no opera sólo a partir de la naturaleza y de la espontaneidad, sino que, se sirve de procesos automáticos de reconocimiento de la realidad.

La *memorización* se trata de cómo el espectador reestructura una película al recordarla, esto puede darnos que el espectador emita datos que realmente no ha percibido en la película pero que tienen la función de ubicarlo en su experiencia y así poder imaginarla y reestructurarla.

Tenemos así que el percibir un filme significa equilibrar características reales y artificiales, el comprenderlo quiere decir hacer intervenir masivamente las mediaciones del lenguaje y recordarlo significa reelaborar intensamente lo que se ha visto y mejor aún significa una reestructura mental que se adueña de los elementos realmente originales.

En cuanto al último elemento de la situación cinematográfica, la *participación*, tenemos que esta se refiere a la relación empática que vincula al que observa desde su butaca con las cosas que recorren la pantalla, la adhesión al espectáculo hasta el punto de sentir que se esta viviendo directamente la trama de la película. La participación se divide en distintos grados según su nivel, el cual va desde la total

indiferencia hasta aquel espectador que sincroniza sus movimientos con los del actor o reproduciendo su mímica para identificarse plenamente con el.

Este último nivel que es el más elevado nos lleva a explicar de 3 maneras esta fusión impresionante. La primera manera explica que al ver en la pantalla como se funden en uno los movimientos de los objetos y las personas, el espectador se funde también en ese vaivén cinematográfico. La segunda manera explicativa a este fenómeno dice que todo depende del individuo con el que se identifica el espectador, el cual por lo general es el héroe de la historia y al querer parecerse a ese personaje busca la relación estrecha que lo lleva a una fusión plena. La tercera manera viene del análisis de las condiciones generales en que se asiste a una proyección, las cuales son la relativa inmovilidad, el abandono en la butaca el cual nos ayuda a perder la conciencia del cuerpo, la oscuridad y el aislamiento nos llevan a olvidar que estamos en una sala con más personas, la agudeza del estímulo visual lleva a fijar la atención completamente en la pantalla, etc. El efecto es precisamente que el espectador suspende el reconocimiento de él mismo para reconocerse en el otro.

ANALISIS PSICOLOGICO DEL CINE

Para poder llegar al entendimiento de cualquier fenómeno es necesario descomponerlo en cada una de sus partes y analizarlas por separado para captar así sus efectos en el resultado final, es por esto que para llegar a la comprensión total del fenómeno cinematográfico se debe analizar cada uno de los diversos elementos que lo componen. En esta investigación en particular el análisis del cine que nos interesa es el análisis psicológico.

Torreblanca Navarro (1994) en *El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica* explica que el análisis psicológico del cine se divide en el análisis de la forma y el análisis del contenido.

El análisis de la forma

Este análisis se refiere al estudio de los aspectos estructurales del fenómeno cinematográfico los cuales conforman la esencia de todo fenómeno filmico, esto es el "lenguaje cinematográfico". Estos aspectos son: la imagen, el sonido, el emplazamiento, el encuadre y el montaje.

La Imagen

El cine intenta proyectar la réplica exacta de la realidad por medio de la imagen filmica. La imagen cinematográfica esta compuesta de: fotograma, cada una de las fotografías que componen la película cinematográfica; toma, serie de fotogramas filmados sin interrupción por la cámara; escena, la serie de tomas unidas entre sí por una relación anecdótica y de lugar; secuencia, una o más escenas correlativas, que determinan una unidad narrativa por su contenido dentro del contexto del filme.¹

En cuanto a los aspectos psicológicos de la imagen tenemos que esta reproduce en el espectador, por medio de "la puesta en escena" (escenografía, iluminación, vestuario y actuación) la realidad y una ambigüedad personal. Esto se refiere a que el significante cinematográfico (las imágenes) puede generar diferentes significados (interpretaciones) en el espectador. Por estas interpretaciones personales existe en primer término una comprensión afectiva del espectador hacia la imagen. Esto no

¹ Bordwell, Thompson (1995). El arte cinematográfico. Editorial Paidós Estados Unidos. Pag. 185

significa que el aspecto racional no intervenga, sino que antes de cualquier comprensión intelectual ante la imagen esta la comprensión afectiva.

Un factor psicológico fundamental en la imagen es el color. En el mensaje audiovisual existen dos grandes grupos de colores: los cálidos (dominados por la tonalidad rojo-amarillo) y los fríos (dominados por la tonalidad azul-verde). En términos generales se dice que los cálidos son dominantes y expresivos y los fríos son recesivos e indican distancia. Sin embargo lo anterior es solamente una clasificación ya que resulta obvio que el significado que el color puede adquirir es arbitrario porque en la subjetividad del espectador el color adquiere un sentimiento particular. En el cine el realizador trabaja los colores en función de lo que pretende expresar pero es el espectador el que interpreta estos colores subjetivamente.

El Sonido

Un gran elemento dentro del mensaje cinematográfico es el sonido, el cual permite la aparición del diálogo y la música, además de sonidos especiales y de fondo que acompañan a la imagen.

El sonido permite también que el espectador se oriente hacia la imagen, indicándole lo que debe interpretar de ella. En el cine se manejan distintos tipos de relación entre el sonido y la imagen, entre los cuales está la aclaración (la ambigüedad de la imagen se disminuye por el sonido y este señala que es lo que debe entenderse), la redundancia (el sonido remarca el sentido o significado de la imagen), la contradicción (el sonido contrapone el sentido de la imagen, lo que requiere esfuerzo y habilidad del espectador para entender el verdadero significado), etc.²

En cuanto a los aspectos psicológicos del sonido tenemos que este permite al espectador una orientación ante la cinta al aportar diálogos y comentarios que ponen de manifiesto las características psicológicas de los personajes. Esto permite una comparación entre lo que los personajes dicen, lo que hacen y lo que piensan. De esta manera el sonido muestra y sugiere información que el espectador posteriormente analiza. El sonido aparte de emplearse como elemento narrativo también marca el tiempo y espacio de la película. En cuanto a la música tenemos que al crear un clima afectivo hace que el espectador se conecte con mayor profundidad a las emociones que el realizador pretende expresar en su cinta.

² Bordwell, Thompson (1995). El arte cinematográfico. Editorial Paidós Estados Unidos. Pag.292

El Emplazamiento

El emplazamiento es el punto en donde se coloca la cámara para captar la imagen deseada, el ángulo o punto de vista que se adopta para hacer las tomas. Cada posición representa un emplazamiento diferente.

Al llegar a los aspectos psicológicos del emplazamiento se debe establecer las diferencias entre el ángulo de visión de la cámara cinematográfica y el ángulo del ojo humano. Wallon (1960) señala tres diferencias fundamentales: en el cine el ángulo de visión es de 35° mientras que en el ojo humano el ángulo de visión es de 180°, en el cine no hay profundidad real y además la cámara capta la realidad en un rectángulo estrecho. Zazzo (1951) dice que la movilidad de la cámara no es igual a la del ojo humano pero sí se aproxima a la visión psicológica ya que existe constancia de tamaño y forma en los objetos.

El ángulo que el realizador le da a la imagen, (por ejemplo, picada o contrapicada) influye en la apreciación (grandeza o inferioridad) del objeto en cuestión.

El Encuadre

Una vez elegido el ángulo (emplazamiento), la toma puede realizarse desde diferentes distancias. En esto consiste el encuadre ya que sirve para delimitar lo que se va a captar y lo que no. A cada encuadre se le denomina plano, la cámara puede captar la realidad desde diferentes planos. En el cine se utilizan bastantes tipos de planos ya sea para personas o para objetos significativos dentro de la cinta. Existe desde el plano general (toma que da una idea total en ele que se desarrolla la acción) hasta el gran primer plano (en el cual se muestra un detalle muy agrandado).

Dentro de los aspectos psicológicos del encuadre tenemos que cada uno de los planos cinematográficos posee una función específica dentro de la narración filmica lo que permite que el realizador haga que el espectador fije su visión-atención en lo que él quiere.

En el cine los encuadres habituales logran que el espectador se olvide de que no es él quien está viendo las escenas sino la cámara.

El Montaje

Es la unión de todas las tomas individuales en un orden sistemático, proyectando así imágenes con coherencia narrativa. El montaje es el elemento primordial de la sintaxis narrativa, pues por medio de este es como el espectador comprende la película.

En los aspectos psicológicos del montaje tenemos que es éste el que guía al espectador con determinado ritmo, de esto se deduce la estrecha relación entre los cambios que ocurren en la pantalla y los cambios de atención del espectador. Por medio de la técnica del montaje se produce el discurso cinematográfico, el cual marca el ritmo en los acontecimientos observados por el espectador.

El montaje debe basarse en los momentos psicológicos precisos para desarrollar la acción. Con esto se quiere decir que el montaje aprovecha los procesos de asociación de ideas propias del ser humano, reproduciendo las condiciones de selectividad de la percepción y de la memoria humana, que son discontinuas y privilegian ciertos aspectos y tiempos significativos, aminorando tiempos de menor riqueza significativa.

El montaje cinematográfico considera la existencia de tres tiempos: tiempo real en la cinta, tiempo expresivo, tiempo real. El siguiente ejemplo ayudará a comprender los tiempos del montaje.

Una familia hace los preparativos para la cena de Navidad. La película muestra a la familia realizando los preparativos en varias tomas de 30 segundos cada una (las tomas que se hacen sin cortes representan el tiempo real en la cinta), el desarrollo de la película nos indica que los preparativos se realizaron en 7 días y la cena dura 5 horas (la unión de estas escenas representan el tiempo expresivo). Finalmente, como espectadores sabemos que toda esa acción se desarrollo en 30 minutos de película (tiempo real en que las tomas se suceden en el montaje).

El análisis del contenido

Este tipo de análisis se concentra en la información que proporciona la película acerca de un tema determinado. El contenido es aquello que la película tiene y comunica al espectador, es la esencia de lo que desea informar.

El análisis del contenido psicológico del cine se ha realizado desde distintos principios teóricos aunque ha sido acaparado especialmente por la teoría psicoanalítica.

El enfoque psicoanalítico parte de la premisa de que tras la expresión manifiesta del cine hay que descubrir lo que en la interpretación de los sueños se denomina contenido latente.

Metz (1979) en su obra *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*, explica que hay cinco tipos de estudios psicoanalíticos acerca del filme.

- Vía nosográfica. Las películas son vistas como síntomas que permiten estudiar la neurosis del realizador de la película, con lo que se determina su estructura psíquica. En este tipo de estudios cabe señalar que algunos autores han expresado que las películas no son pacientes, además de que su duración es de máximo 3 sesiones analíticas lo que significa tiempo insuficiente para obtener conclusiones psicológicas válidas. Por otra parte existe el inconveniente de que resulta imposible acceder a la niñez del realizador.
- Vía caracterial. En este caso se buscan los rasgos de carácter del realizador.
- Psicoanálisis del guión. A partir del argumento se pretende obtener algunos significados poco evidentes en el guión.
- Psicoanálisis del sistema textual. Aquí la película es tomada como un todo, forma y contenido a la vez, y a partir de ahí emprender la interpretación del material fílmico.
- Psicoanálisis del significante cine. Aquí no se analiza ninguna película en particular sino que se analiza al cine mismo como fenómeno. Su propósito es el de investigar las implicaciones psicológicas de la experiencia cinematográfica. La misma obra de Metz se ubica dentro de este tipo de estudios, ya que desde la perspectiva lacaniana ha encontrado conceptos psicoanalíticos presentes en el fenómeno cinematográfico como son la identificación, el espejo, el fantasma, el voyeurismo, el exhibicionismo, el sueño, etc.

El psicoanálisis del sistema textual es el que se utiliza comúnmente ya que se enfoca de manera directa a la interpretación del contenido de la película, pudiendo así realizar algunas hipótesis de lo que pudiera llegar a transmitirle al espectador.

EL ESPECTADOR

El fenómeno cinematográfico puede lograrse solamente con la integración de sus dos elementos básicos, que son el filme y el espectador. Si no existe un espectador es como si el filme no existiera, ya que no cumple con su principal cometido que es el de ser percibido por el humano. Por esta razón y tomando en cuenta que para nuestra investigación es fundamental el papel del espectador ante el cine, a continuación se expondrán algunas teorías desde distintas vertientes psicológicas que explican la relación de espectador-filme.

Lebovici en su ensayo "Psychanalyse et cinéma" de 1949 determina que el cine es un fenómeno que altera la vida psíquica del espectador. Lebovici fundamenta lo anterior tratando de demostrar que el cine es un medio de expresión muy cercano al pensamiento onírico, algunos de los rasgos que lo demuestran son el carácter visual, la libertad de maniobra, la ausencia de un principio causal y finalmente el recurso a una forma parecida a la sugestión. También trata de demostrar que el espectador de cine, precisamente por la situación en que se encuentra, y a causa del material al que se enfrenta puede ser comparado con el sujeto que sueña. Ante todo están las condiciones de la proyección, como es la oscuridad de la sala, el aislamiento de los cuerpos, el abandono psicológico y la irrealidad de las imágenes. El cine también suscita una relación empática entre espectador y película, así como el soñador con su sueño. Finalmente, el estado de ligero aturdimiento con el que el espectador abandona la sala es análogo al sopor del soñador que se niega a abandonar sus sueños y quiere prolongar en un repaso los distintos episodios. Lebovici concluye que añadiendo la presencia de procesos de identificación, procesos de proyección y transferencias con el filme se confirma no solamente la similitud entre cine y sueño sino que convierte al cine en un fenómeno que de manera directa o indirecta altera la vida psíquica del individuo.

Béla Balázs (1952) escribió que el espectador gracias a su identificación con el filme se llega a situar en el centro mismo de la imagen en la que sucede la acción. El espectador sufre un desdoblamiento de su personalidad, ya que por un lado es el protagonista y por otro es el ojo cinematográfico. Sujeto el hombre a la libertad del director el espectador es absorbido totalmente por el filme incluso se puede dar un "éxtasis cinematográfico, que es una absorción patológica del espectador en el film.

Dentro de la psicología cognitiva Hochberg y Brooks (1978) abordan la percepción del cine con la premisa de que el observador procesa los datos que recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular expectativas sobre lo que vendrá después. Ante todo constatan que la película tiende a presentarse como algo posible de suceder en la realidad; teniendo en la pantalla un campo óptico que en sus características esenciales es similar al que se habría producido en una escena o acontecimiento real y la reproducción del movimiento en sus diversas formas parece confirmar la situación, pero cuando se pasa de la dimensión del movimiento al rubro de espacio-temporalidad, se percibe que la película es algo distinto a lo que posiblemente pasaría en la realidad, dándole la categoría de construcción cinematográfica. Concluyendo que el elemento crucial es la presencia de mapas cognitivos en el espectador, los cuales identifican acciones, figuras y acontecimientos que le permiten establecer y verificar hipótesis de lo que está viendo. Los esquemas mentales del espectador descifran la situación que se le presenta, reúne la información, la selecciona, la integra, se crea expectativas y la reconstruye.

J. J. Gibson (1979) aborda, desde un planteamiento ecológico, la visión cinematográfica. Él tiene la idea de que la cámara, el proyector, el filme y la pantalla forman un dispositivo capaz de generar la misma situación perceptiva que el espectador viviría si se encontrara ante acontecimientos reales. Explica que la escena de la pantalla delimitada por el marco y enfrentada al espectador en su butaca, corresponde al campo óptico que tendría un observador humano situado en un ambiente natural. Además, la riqueza y continuidad de los acontecimientos de la escena comportan un flujo de estímulos equivalentes a los que se ofrece en la realidad. La conclusión es que el cine proporciona al espectador la sensación de vivir perceptivamente una situación real por completo.

En su obra *Formación Cinematográfica*, Pérez Lozano (1982) describe la relación espectador-filme explicando que el espectador puede vivir el cine con toda su potencia sensitiva gracias a que se compone de personajes reales que aunque se desenvuelvan en mundo ficticio son iguales a él. Lo único que se necesita para que el espectador sufra la situación cinematográfica es la disposición previa de llegar a la sala ya que desde que se sitúa en la oscuridad de la sala, se olvida de su yo y tras esa entrega total inicial da comienzo la avalancha de sensaciones audiovisuales que unifican todas las posibilidades perceptivas transformando al espectador. El ritmo de la proyección y la oscuridad aislante-cohesiva de la sala bloquean las facultades del raciocinio humano, y sin la intervención normal de la inteligencia y la voluntad, la

percepción de imágenes se vuelve involuntaria y mecánica, exigiendo una concentración total. La recepción pasiva de imágenes se vuelve activa con la identificación del espectador con el filme.

El impacto del cine en el hombre tiene su raíz en el proceso de identificación espectador-filme. El espectador adopta la personalidad de aquel personaje cinematográfico que es lo que él no es y se viste mentalmente de él, viviendo una vida distinta a la de su realidad. El cine gracias a los avances técnicos y estéticos día a día logra con mayor perfección la captura y retransmisión de la realidad lo que conlleva a que la identificación del espectador con el filme sea cada día mas profunda y completa.

Tras la identificación del espectador con el filme surge la cuestión emotiva; esta cuestión se da porque la imagen es algo mas que solo una representación, es un sentimiento y una gran potencia emotiva. La identificación favorece enormemente el desarrollo de la emotividad que va de la fascinación a la repulsión, teniendo así reacciones internas impulsivas totalmente sentimentales.

Pérez Lozano concluye que el espectador al ir al cine lo que busca no es una evasión de su realidad sino la transformación de su persona aunque sea solo por un momento.

Edgar Morin (1993) explica que los procesos de proyección-identificación que se encuentran en la participación cinematográfica actúan sin discontinuidad en la vida cotidiana privada y social, en donde cada persona representa un papel no solamente ante los demás sino también y principalmente ante nosotros mismos. En la medida en que se identifican las imágenes de la pantalla se ponen en movimiento las proyecciones-identificaciones propias de la vida real. La pasividad del espectador ilustra perfectamente la situación regresiva en la que se coloca al receptor, ya que al privar al hombre de todos sus medios de acción se vuelve extremadamente sensible. Esta pasividad es simplemente aparente porque su proceso interno está en gran actividad ya que se intensifican estas proyecciones-identificaciones al estar en la pasividad que se asemeja en mucho a la actividad del sueño, esto por las condiciones paraónicas de las salas de exhibición (oscuridad y aislamiento relativo ya que se es partícipe de una actividad colectiva).

En su obra *Nuevos conceptos de la teoría del cine* Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1998) explican que "la teoría psicoanalítica del cine ve al espectador no como una persona sino como un constructo artificial, producido y activado por el cine. El espectador es concebido como un espacio que es al tiempo "productivo" (como en la producción del material del sueño u otras estructuras de la fantasía inconsciente) y "vacío" (cualquiera lo puede ocupar); para lograr esta dualidad ambigua, el cine, en cierto sentido, "construye" su espectador a lo largo de un número de modalidades psicoanalíticas que unen al que sueña con el espectador del cine. Pero una película no es exactamente la misma cosa que un sueño; para que el espectador del cine se convierta en el sujeto de una fantasía que no es autogenerada, se debe producir una situación en la que el espectador es vulnerable de forma más inmediata y más predispuesto a permitir que sus propias fantasías trabajen ellas mismas en el interior de aquellas ofrecidas por la máquina de ficción. Este proceso se basa en la distinción entre la persona real (como individuo) y el espectador del cine (como un constructo); y la teoría psicoanalítica del cine toma como base las operaciones del inconsciente con el fin de explicarlo. Cinco factores entrecruzados se encuentran en la construcción psicoanalítica del espectador: 1) se produce un estado de regresión; 2) se construye una situación de creencia; 3) se activan mecanismos de identificación primaria (sobre los que, entonces, se insertan las identificaciones secundarias); 4) se ponen en juego por la ficción cinematográfica estructuras de fantasías tales como el romance de familia; y 5) se deben ocultar aquellas marcas de la enunciación que sellan a la película con la autoría."³ (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis. (1998) pag. 172-178).

³ Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis. 1998. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Ediciones Paidós. España. Pag. 172-178.

INVESTIGACIONES SOBRE EL FENOMENO CINEMATOGRAFICO DESDE DISTINTAS CORRIENTES PSICOLÓGICAS

Desde su nacimiento el cine despertó el interés de distintas disciplinas científicas que pensaron en utilizarlo como un instrumento nuevo y aliado para sus distintos intereses. Dentro de estas ciencias se encuentra la Psicología.

El cine le proporciona a la psicología una riqueza de información poco frecuente en otras ciencias, por lo que los psicólogos se acercaron al cine pensando en él como un fenómeno digno de estudio y de empleo dentro de la misma ciencia. A continuación se mencionarán a algunos de los más destacados psicólogos que a lo largo de los años han estudiado el fenómeno cinematográfico desde distintas perspectivas teóricas.

En *Nivel mental y comprensión del cine*, René Zazzo (1951) concluye con la idea de que al igual que otros medios tecnológicos el cine modifica nuestro mundo material y, por tanto, la inteligencia del ser humano. Es decir, estos medios no sólo transforman los hábitos de vida, sino también los modos de operar del pensamiento.

Henri Wallon (1960) escribe artículos importantes acerca del cine y su relación con diversos aspectos psicológicos. En *El cine y el niño* aborda algunas dificultades que el cine debe superar para ser accesible al niño según su etapa de desarrollo. Las observaciones de Wallon están encaminadas a proporcionar un contexto teórico, en el terreno de la psicología, que sirva de base a la elaboración de películas que favorezcan el desarrollo infantil.

Albert Bandura (1963) y otros investigadores hicieron estudios que demostraron la efectividad del aprendizaje por medio de películas y programas de televisión en diversos experimentos de laboratorio. El interés de Bandura se centró en el papel del cine dentro del denominado aprendizaje social, el cual se sustenta en tres características del ser humano: su capacidad para aprender por observación, su capacidad cognoscitiva para representar simbólicamente influencias externas que después utiliza para guiar su acción, y su capacidad para crear influencias autorreguladoras.

Skinner (1979) nunca fue partidario de la idea de que las películas tuvieran un poder educativo, reconoció sin embargo, que en ocasiones el material que se proyecta es tan claro e interesante que el espectador lo aprende, siendo éste un mero receptor pasivo.

En el terreno de la educación infantil se diseñó una técnica llamada Image-Sound Skimming, su finalidad consiste en facilitar el manejo de sentimientos en el salón de clases por medio de la proyección de películas. El principio fundamental de esta técnica es que el cine ofrece la oportunidad de un encuentro educativo entre profesores y alumnos además de que contribuye a que el alumno forme sus propios juicios y confiando en ellos esté dispuesto a escuchar y aceptar otras maneras de percibir una misma situación.

José Gómez Robleda (1977) en su obra *Imagen del mexicano*, presentó los resultados de su investigación, en la que comparaba los intereses generales de los mexicanos con los temas prevaletentes en la cinematografía mexicana. Gómez Robleda descubrió una amplia coincidencia entre los intereses del público y las películas que le ofrecía la industria del cine, concluyendo que el cine debe ser considerado como el medio más eficaz para influir sobre la personalidad del pueblo.

El creador del psicodrama, J. L. Moreno (1977) fue uno de los primeros psicólogos que percibió las posibilidades terapéuticas de algunas películas. Para él una película es terapéutica si es capaz de producir la catarsis en tipos especiales de público, si es capaz de atemperar a cada miembro del público para una mejor comprensión de sí mismo, para una mejor integración a la cultura de la que forma parte.

Le Bon (1920) explica que en la vida anímica individual, aparece integrado siempre "el otro", como modelo, objeto, auxiliar o adversario, obteniendo que la psicología individual es al mismo tiempo una psicología social, de aquí se tiene la explicación del porqué a través de una película que plasma determinados puntos de vista particulares se convierte en una buena fuente de entendimiento de la psicología social de donde emergió.

Ya con el entendido de que el cine es un arte de masas, se explica que, según Freud, (1921) el individuo integrado en una masa experimenta, bajo la influencia de la misma, una modificación, a veces muy profunda de su actividad anímica. Su afectividad queda extraordinariamente intensificada y, en cambio, notablemente

limitada su actividad intelectual, esta situación parece ser menor en cuanto a cambios de conducta radicales en una masa como la que emerge de la exhibición de una película porque no existen en la masa sólidos lazos afectivos ya que ésta se conformó simplemente por las circunstancias ocasionales. A pesar de que los cambios ocurridos en el pensamiento y la conducta del hombre gracias al cine no son radicales sí se vive y estudia al cine como agente de modificación ya que los procesos psicológicos que ocurren durante la exhibición de una película son verdaderamente significativos para el hombre en su individualidad.

Existen varios psicoanalistas que han utilizado al cine ya sea como elemento catártico o en forma didáctica. En opinión de Fulchignoni (1969) las películas como test proyectivo constituían un material superior al dibujado o fotografiado en los tests clásicos, ya que los filmes favorecen una situación de tipo hipnótico logrando que la actividad de la conciencia disminuya, condición indispensable del mecanismo de la proyección. El psicoanalista H. R. Greenberg (1978) empleaba al cine regularmente como una especie de test proyectivo a lo largo de las primeras sesiones, interrogaba a los pacientes acerca de sus filmes favoritos y sumando datos armaba un bosquejo de la personalidad del sujeto. Jacques Lacan (1980) ve en el cine un instrumento de enseñanza empleando ciertos filmes para dar a conocer o esclarecer cuadros de diferentes enfermedades, por ejemplo la película *Él* de Luis Buñuel, la cual describe admirablemente un cuadro paranoide.

En su obra *Nuevos conceptos de la teoría del cine* Stam, Burgoyne y Flitterman Lewis (1998)⁴ explican que la teoría psicoanalítica del cine representa un desarrollo de la semiótica del cine (teoría lógica general de los sistemas de signos, la cual se divide en tres partes, semántica, sintaxis y pragmática), "ya que como señala Christian Metz «Tanto los estudios lingüísticos como los psicoanalíticos son ciencias del hecho mismo del sentido, de la significación» (Metz, 1979). Algunos teóricos del cine vieron una relación entre el modo en el que la psique humana (en general) y la representación cinematográfica (en particular) funcionan, y consideraron que la teoría freudiana de la subjetividad humana y la producción inconsciente podrían arrojar una nueva luz sobre los procesos textuales implicados en la realización y el visionado de una película. Esta aproximación ve al psicoanálisis como un campo general de investigación, una matriz estructurante en la que los diversos términos y conceptos se interconectan para proporcionar un marco para que se elabore esta relación."

⁴ Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1998). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Ediciones Paidós. España

El texto básico sobre la teoría psicoanalítica del cine es el de Metz *El significante imaginario*⁵ donde se explica la contribución del psicoanálisis al estudio del significante cinematográfico mostrando cómo el cine moviliza técnicas del imaginario con la finalidad de asegurar el funcionamiento del aparato cinematográfico; crear las condiciones de repetición específicas para el espectador cinematográfico y generar la cualidad peculiarmente fantasmática de la significación cinematográfica. Metz utiliza el término "imaginario" de tres modos: el primero trata del sentido ordinario de la palabra como ficcional o ficticio, las películas son historias imaginarias representadas por imágenes presentes de objetos y personas ausentes. El segundo significado tiene que ver con la naturaleza "imaginaria" del significante cinematográfico. Debido a que el cine depende en un alto grado de la actividad perceptual (visión, sonido y la percepción del movimiento en una secuencia ordenada) mientras que al mismo tiempo invoca un grado inferior de sustanciabilidad (las imágenes filmadas y sus espectadores no comparten el mismo tiempo y espacio) existe un penetrante sentido de la ausencia en el corazón de su representación. Las imágenes en la pantalla se hacen presentes por medio de la ausencia lo que da una riqueza de la percepción marcada por la irrealidad.

El tercer significado es más estrictamente psicoanalítico, Metz se refiere al imaginario lacaniano, aquel lugar de la constitución inicial del ego anterior al momento edípico, el cual contiene la totalidad de las relaciones de fantasía y deseo que forman el núcleo inicial de lo inconsciente. Metz evita la caracterización del cine como exclusivamente imaginario afirmando que el cine es tanto un sistema simbólico como una operación imaginaria y cualquier análisis que tenga éxito deberá estar equilibrado en una situación dinámica entre los dos.

En términos más generales Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis explican que "la teoría psicoanalítica del cine basa su descripción en una equivalencia entre el espectador de la película y el que sueña, tomando esa producción arquetípica de la fantasía inconsciente, el TRABAJO DEL SUEÑO, como análoga al mismo cine. En su condición de realizaciones simbólicas de deseos inconscientes, los sueños son textos estructurados que pueden entenderse mediante un análisis de su CONTENIDO MANIFIESTO (la "historia" contada en el sueño), con la finalidad de revelar el CONTENIDO LATENTE, el DESEO DEL SUEÑO (el deseo inconsciente y prohibido que genera el sueño) bajo la colección, aparentemente aleatoria y confusa de imágenes. En *La interpretación de los sueños*, Freud demuestra, a través de un proceso de desciframiento (en el cual se desenredan los diversos hilos de la

⁵ Metz Christian (1993). El significante imaginario. Ediciones Paidós. España.

imaginaria del sueño), los procesos transformadores y deformadores del trabajo del sueño que permiten al deseo inconsciente aflorar en una representación. Estos procesos del trabajo del sueño reciben el nombre de PROCESOS PRIMARIOS, y consisten en la CONDENSACIÓN (en la cual un abanico completo de asociaciones puede representarse mediante una única imagen), DESPLAZAMIENTO (en el que la energía psíquica se transfiere desde algo significativo a algo banal, confiriendo gran importancia a un hecho trivial), CONDICIONES DE REPRESENTABILIDAD (en las que se hace posible para ciertas ideas el ser representadas mediante imágenes) y REVISIÓN SECUNDARIA (en la que una coherencia narrativa lógica se impone sobre la corriente de imágenes). En la actividad de la producción inconsciente, se combinan para transformar las materias primas del sueño (estímulos corporales, cosas que han sucedido durante el día, ideas del sueño) en esa "historia visual" alucinatoria que es el mismo sueño.

El poder de la analogía cine-sueño para la teoría filmica viene de la peculiar construcción que hace el cine de su espectador como un soñador semidespierto. El énfasis de la teoría psicoanalítica del cine sobre la subjetividad como un proceso de construcción implica que nunca puede existir un reino del significado fijado e independiente de una cadena significativa en la que el sujeto se halla insertado. Por este motivo, el desplazamiento desde el análisis del significado como un contenido al análisis del significado como un proceso estructurante da nueva prioridad al inconsciente en la descripción del estatuto del espectador. Si el significado es siempre producido para un sujeto, la preocupación de la teoría psicoanalítica del cine abarca a su vez el significado del mismo texto filmico y la producción de ese texto, considerando a su vez al realizador cinematográfico y al espectador como fuentes de esa producción. Desde esta perspectiva, tanto autor como espectador son concebidos no solo como individuos que toman decisiones cognitivas al formar interpretaciones conscientes, sino como procesos en la producción de una subjetividad deseante, y esto implica una noción global del cine como una institución, una práctica social y una matriz psíquica. Si se puede decir que el psicoanálisis se ocupa del problema de "subjetividades entrelazadas" atrapadas en una red de sistemas simbólicos, entonces la teoría psicoanalítica del cine se ocupa del estatuto del espectador como una parte integral de este complicado tejido.

Así, el espectador del cine es un espectador deseante, y dentro del marco psicoanalítico, tanto el estado visionado que "construye" a este espectador como el texto filmico en sí mismo se considera que movilizan las estructuras de la FANTASIA INCONSCIENTE. Más que cualquier otra forma, el cine es capaz de reproducir realmente o aproximarse a la lógica y la estructura de los sueños y de lo inconsciente.

Por Freud sabemos que "fantasía" hace referencia a la producción psíquica alrededor de un deseo inconsciente por medio de una ESCENA IMAGINARIA en la que el sujeto/soñador, descrito como presente o no, es el protagonista. Para los franceses postfreudianos Laplanche y Pontalis: «Las ideas inconscientes están organizadas en fantasías o guiones imaginarios a los que el instinto se fija y que pueden ser concebidas como verdaderas representaciones/actuaciones del deseo»⁶. La teoría psicoanalítica del cine enfatiza en su descripción la noción de producción, centrándose en los modos en los que el espectador es situado por medio de una serie de atracciones alucinatorias, como el productor deseante de la ficción cinematográfica. De acuerdo con esta idea, cuando vemos una película estamos de algún modo soñándola también; nuestros deseos inconscientes trabajan en tándem con aquellos que generaron la película-sueño.

Deben hacerse tres puntualizaciones adicionales sobre la noción de fantasía. En primer lugar, fantasía en esta utilización no significa simplemente un contenido fantástico o imaginario que se origina en la mente del director. Más bien es el resultado de una relación interactiva entre la película y el espectador, en la que el espectador tanto construye la fantasía como es constituido por ella en un complejo relevo de procesos de proyección (en el cual los impulsos específicos, deseos y aspectos del yo se imagina que son situados en un objeto exterior a él) y de identificación (en la cual se trata bien de una extensión de identidad en otro, un préstamo de identidad en otro, o una fusión/confusión de identidad con otro). En segundo lugar la fantasía nunca es simplemente la satisfacción de un deseo, sino la formación de un compromiso en el que (tal y como vemos en el trabajo del sueño) las ideas reprimidas sólo pueden encontrar expresión mediante la censura y la distorsión; el compromiso se da entre el deseo y la ley. Laplanche y Pontalis dejan esto claro cuando describen la fantasía como «escena imaginaria [...] que representa la realización de un deseo [...] de un modo que es en mayor o menor medida distorsionado mediante procesos defensivos». Finalmente la fantasía juega un papel en el aplazamiento perpetuo del deseo más que en su satisfacción. Lacan lo expresa de este modo: "La fantasía es el soporte del deseo, no es el objeto el soporte del deseo" (Lacan, 1979).

El espectador cinematográfico de la teoría psicoanalítica del cine es por tanto el "mecanismo" central de toda la operación cinematográfica. El texto fílmico (cuya afinidad con el sueño está marcada por el hecho de que ambos son historias contadas que el

⁶ Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand (1996). Diccionario de Psicoanálisis. Editorial Paidós.

sujeto se relata a sí mismo) implica a este espectador en un complejo de placer y significado mediante la movilización de estructuras de fantasía, identificación y visión profundamente enraizadas, y lo hace mediante el entrelazamiento de sistemas de narratividad, continuidad y punto de vista. El resultado es que en cada visionado de una película se puede decir que los espectadores repetidamente enuncian su propia economía de deseo. Las discusiones sobre la teoría psicoanalítica del cine se organizan alrededor de cinco conceptos esenciales: el aparato, el espectador, la enunciación, la mirada y la teoría feminista.

El aparato cinematográfico

Debido a que la constitución psicoanalítica del espectador cinematográfico también sugirió modos de comprender el impacto social del cine como institución, Metz formuló, en primer lugar, su petición de una aproximación psicoanalítica en términos de la forma institucional del cine. En el significado imaginario, habla de la relación dual entre la vida física del espectador y los mecanismos financieros o industriales del cine con la finalidad de mostrar cómo las relaciones recíprocas entre los componentes psicológicos y tecnológicos de la institución cinemática trabajan para crear en los espectadores no sólo una creencia en la impresión de realidad ofrecida por sus ficciones, sino una profunda satisfacción psíquica y un deseo de continuo retorno. Vale la pena citar el pasaje, ya que esta intersección de lo psíquico y lo social se halla en el núcleo de la definición del APARATO CINEMÁTICO:

La institución cinemática no es simplemente la industria cinematográfica (que también trabaja para llenar los cines, no para vaciarlos). Es también la maquinaria mental, otra industria, que los espectadores «acostumbrados al cine» han internalizado históricamente, y que los ha adoptado al consumo de películas. (La institución está fuera de nosotros y dentro de nosotros, colectiva e íntima indistintamente, sociológica y psicoanalítica, exactamente como la prohibición del incesto tiene como su corolario individual el complejo de Edipo [...] o quizá [...] diferentes configuraciones psíquicas que [...] imprimen la institución en nosotros a su propio modo.) La segunda máquina, es decir, la regulación social de la metapsicología del espectador, como la primera, tiene como su función establecer buenas relaciones objetuales con las películas [...] La institución en su totalidad tiene únicamente como su objetivo el placer filmico (Metz, 1975, págs. 18-19).

Hablando de forma general, el término aparato cinematográfico se refiere a la totalidad de las operaciones interdependientes que disponen la situación de visionado del cine, que incluyen: 1) la base técnica (efectos específicos producidos por los diversos componentes del equipamiento filmico, que incluyen: cámara, luces, película y proyector); 2) las condiciones de proyección de la película (la sala oscura, la inmovilidad implicada por estar sentado, la pantalla iluminada al frente, y el haz de luz que es proyectado desde detrás de la cabeza del espectador); 3) la misma película como un «texto» (que implica diversos mecanismos para representar la continuidad, la ilusión de espacio real y la creación de una impresión de realidad verosímil); 4) la «maquinaria mental» del espectador (que incluye procesos perceptuales conscientes así como inconscientes y preconcientes) que le constituyen como sujeto de deseo. Así, tanto los componentes tecnológicos como los libidinales/eróticos se combinan para formar el aparato cinematográfico como una totalidad, produciendo una definición de todo el cine-máquina que va más allá de las mismas películas hasta el abanico completo de operaciones implicadas en su producción y consumo, y que sitúa al espectador, como sujeto inconsciente del deseo, en el centro de todo proceso. Otro modo de definir el aparato cinematográfico es considerarlo como un punto de intersección de un número de relaciones: relaciones de texto, significado, placer y posición del espectador, que cristalizan y se condensan en la proyección de una película.

Los textos que germinan de la teoría del aparato vienen de los artículos de Jean-Louis Baudry, llamados «Los efectos ideológicos del aparato cinematográfico básico» (1970) y el más profundamente psicoanalítico «El aparato: aproximaciones metodológicas a la impresión de realidad en el cine» (1975).⁷ Aunque el aparato cinematográfico es definido como una estructura compleja de engranajes a través de cuatro tipos distintos de funcionamiento, desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica del cine la característica más destacable de este aparato es su construcción como un ESTADO DE SUEÑO. Determinadas condiciones hacen el visionado de películas similar al soñar: nos encontramos en una habitación oscurecida, nuestra actividad motora está reducida, nuestra percepción visual se aumenta para compensar nuestra falta de movimiento físico. Debido a esto, el espectador del cine entra en un RÉGIMEN DE CREENCIA (donde todo es aceptado como real y diáfanos imágenes bidimensionales tienen la misteriosa sustancia de cuerpos y cosas reales) que es similar a la condición del que sueña. El cine puede conseguir su poder más grande de

⁷ Ambos ensayos se encuentran en Phil Rosen (comp.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (Nueva York, Columbia University Press, págs. 286-298 y 299-318), así como en Theresa Hak Kyung Cha (comp.), *Apparatus* (Nueva York, Tanam Press, 1980, págs. 25-37 y 41-62), de las que han sido tomadas las citas.

fascinación sobre el espectador no simplemente por su impresión de realidad, sino más precisamente porque esta impresión de realidad es intensificada por la condición del sueño, lo que se conoce como el EFECTO DE FICCIÓN.

Es este efecto de ficción el que permite al espectador tener la sensación de que él o ella están realmente produciendo la ficción cinematográfica, soñando las imágenes y situaciones que aparecen en la pantalla. Esto es lo que hace ir al cine, similar a otras situaciones que aparecen en la pantalla. Esto es lo que hace ir al cine, similar a otras situaciones de fantasía (soñar despierto, sonar, fantasear) y proporcionan la base para el deslizamiento entre soñador y espectador, que es la bisagra de la teoría psicoanalítica del cine. El cine, de hecho, crea una impresión de realidad, pero se trata de un efecto total, que engulle y en cierto sentido «crea» al espectador, ya que es mucho más que una simple réplica de lo real. Otro término de esta constelación de características es el EFECTO SUJETO, y viene del hecho de que Baudry, en su segundo ensayo, atribuye la impresión de realidad del cine, no a su verosimilitud sino a una experiencia creada en el espectador: «Todo el aparato cinematográfico se activa para provocar esta simulación: es en realidad una simulación de una condición de sujeto, una posición del sujeto, un sujeto y no la realidad» (Baudry, en Cha, 1980, pág. 60).

Estas condiciones producen lo que Baudry llama « un estado de REGRESIÓN ARTIFICIAL» (ibídem, pág.56). Los efectos totalizadores, como de matriz de la situación del visionado del cine representan, para él, la activación de un deseo inconsciente de regresar a una fase anterior del desarrollo psíquico, anterior a la formación del ego, en la que las divisiones entre yo y otro, internas y externas, todavía no han tomado forma. Para Baudry, esta condición en la que el sujeto no puede distinguir entre percepción (de una cosa real) y representación (una «imagen» que está en lugar de) es como las formas más tempranas de satisfacción del niño en las que las barreras entre él mismo y el mundo están confusas. Baudry dice que la situación del cine reproduce el poder alucinatorio de un sueño porque convierte una percepción en algo que parece como una ALUCINACIÓN, una visión con una irresistible sensación de realidad de algo que, precisamente, no está allí. Pero Baudry señala que existe una diferencia importante. Donde Freud afirma que el sueño es una « psicosis alucinatoria normal» de cada individuo, Baudry señala que el cine ofrece una «psicosis artificial sin ofrecer al que sueña la posibilidad de ejercer cualquier tipo de control inmediato» (ibídem, pág.58). Resulta central para la teoría psicoanalítica del cine el hecho de que la capacidad única del cine para recrear el estado del sueño hace de lo inconsciente el factor primario tanto en nuestro deseo por el cine como en su efecto de realidad.

En su explicación de la curiosa disyunción entre dos mundos experimentada «en la sala del cine», Roland Barthes también retoma la receptividad aumentada del espectador (un estado algo así como la sugestibilidad de la hipnosis) producida por la regresión artificial del efecto de ficción. Dice que nosotros soñamos *antes* de convertirnos en espectadores, situados tal y como estamos, en una «condición cinematográfica» prehipnótica dentro de «un cubo anónimo e indiferente de oscuridad», «un capullo cinematográfico» donde nosotros «brillamos con toda la intensidad de [nuestro] deseo» (Barthes, 1975, págs. 1-2). Al invocar al sujeto escindido del psicoanálisis (el espectador está a la vez en la historia y «en otra parte»), Barthes conecta la fascinación fílmica con la atracción del narcisismo en las identificaciones imaginarias anteriores (todos los términos deben ser considerados en relación con el espectador). Con mayor importancia, sugiere modos en los que podemos complicar nuestra relación con la pantalla (nosotros estamos «fijados a la representación» (ibídem, pág.3) ya sea estableciendo una distancia crítica a través de la técnica brechtiana, o multiplicando la fascinación mediante la atención a los alrededores extracinemáticos.

El trabajo preoperatorio para la centralidad del espectador en el aparato ya había sido dispuesto por el mismo artículo que introdujo el término «aparato» en la teoría fílmica, el ensayo anterior de Baudry sobre «Efectos ideológicos». Fue aquí donde se planteó la relación entre la cámara y el sujeto que mira como el lugar de la producción ideológica, y que el espectador ocupa una posición central e ilusoria en toda la disposición cinematográfica. Baudry demostró en primer lugar cómo la noción idealista de un SUJETO TRASCENDENTAL (en la cual todos los objetos son percibidos desde un punto fijado, concebido como la fuente del sentido, y este punto es entonces considerado como una unidad ideológica, que deniega a la contradicción mantener su centralidad ilusoria y sitúa al sujeto filosófico del idealismo) fue transferida desde las leyes ópticas de la perspectiva monocular en la pintura renacentista a la base mecánica de la cámara. Analiza el modo en el que el sentimiento de dominio del sujeto es reforzado cuando las diferencias entre los fotogramas son borradas en nombre de una ilusión de realidad sin fracturas, una visión continua. La sensación de dominancia incluso se mantiene más allá cuando las múltiples perspectivas implicadas por el montaje son sintetizadas por el sujeto en una totalidad coherente y significativa. El trabajo ideológico del aparato se explica en términos de una duplicidad: el sujeto se siente como la fuente de los significados cuando en realidad el sujeto es el efecto de los significados.

Lo que surge aquí (de modo resumido) es la función específica desarrollada por el cine como soporte e instrumento de la ideología. Constituye al «sujeto» mediante la delimitación ilusoria de una posición central, sea ésta la de un dios o cualquier otro sustituto. Es un aparato destinado a obtener un efecto ideológico preciso, necesario para la ideología dominante: creando una fantasmaticización del sujeto, colabora con una marcada eficacia en el mantenimiento del idealismo [...] Todo sucede como si el mismo sujeto fuera incapaz de dar cuenta de su propia situación, y por algún motivo, fuera necesario sustituir órganos secundarios [...] instrumentos o formaciones ideológicas capaces de llenar su función como sujeto. En realidad, esta sustitución sólo es posible con la condición de que la misma instrumentalización sea ocultada o reprimida (Baudry, en Cha, 1980, pág.34).

El espectador

La concepción psicoanalítica del ESPECTADOR cinematográfico es la matriz de la que fluyen todas las otras descripciones de éste campo. Pero éste es un tipo de espectador muy particular, bastante diferente de aquel presupuesto por otras aproximaciones metodológicas en los estudios fílmicos. A diferencia de los modelos de público de masa ofrecidos por aproximaciones al cine empíricas o sociológicas (la gente «de verdad» que va al cine), y a diferencia de la noción del espectador conscientemente informando proporcionada por las aproximaciones formalistas (gente que tiene ideas artísticas e interpretaciones conscientes acerca de lo que ellos ven), la teoría psicoanalítica del cine discute el estatuto del espectador del cine en términos de la circulación del deseo. El abanico de conceptos psicoanalíticos que tienen que ver con la fantasía inconsciente y la formación de una identidad (sexuada) son listados para explicar y describir las formas peculiares de proyección imaginaria y comprensión que caracterizan al sujeto-cinematográfico y el estado de visionado. Alain Bergala determina cuatro áreas de investigación en la teoría del espectador: 1) ¿Qué es lo que el espectador desea al ir al cine? 2) ¿Qué clase de sujeto-espectador es construido por el aparato cinematográfico? 3) ¿Cuál es el «régimen» metapsicológico del espectador durante la proyección de la película? 4) ¿Cuál es, estrictamente hablando, la posición del espectador dentro de la misma película? (en Aumont y otros, 1983, págs. 172-173). Mientras cada una de estas cuestiones delimita una posible aproximación al estatuto del espectador en términos de una teoría de lo inconsciente, un examen más detallado revela que todos son contingentes uno con otro, un completo complejo de características que se entrecruzan formal al espectador

psicoanalíticamente construido. La discusión sobre el aparato fue en cierto modo orientada a responder las preguntas 1) y 2); el apartado sobre la mirada se ocupará más profundamente de la cuestión 4). La cuestión 3), aquella del «régimen» metapsicológico, es la base de las teorías psicoanalíticas sobre el estatuto del espectador, y será discutida aquí.

...Ya hemos visto cómo los procesos del mismo aparato, y más específicamente, las condiciones de recepción provocan un estado de regresión en el espectador que hace que se dé la susceptibilidad hacia la fantasía cinematográfica. Esto también crea el contexto para el tipo particular de creencia que caracteriza la situación de visionado: el espectador del cine es, en primer lugar y ante todo, un espectador crédulo. Utilizando el modelo psicoanalítico del FETICHISMO (estrictamente hablando, el mantenimiento por parte del niño de una creencia en el falo materno frente a la evidencia de su castración que crea ansiedad) y extrayendo su discusión en parte del trabajo del psicoanalista Octave Mannoni, Metz describe la creencia en el cine como un proceso de negación o RECHAZO, el mecanismo, o modo de defensa, invocando en el fetichismo, mediante el cual el sujeto rechaza reconocer la realidad de una percepción traumática. Detrás de cada espectador incrédulo (que sabe que los hechos que tiene lugar en la pantalla son ficticios) se encuentra uno crédulo (que, sin embargo, cree que estos hechos son verdad); así el espectador rechaza lo que él o ella saben con la finalidad de mantener la ilusión cinematográfica. El efecto total de la situación de visionado de la película depende de este continuo retroceso y avance del conocimiento y la creencia, esta escisión en la conciencia del espectador entre «Yo sé muy bien...» y «Pero, sin embargo...», este «no» a la realidad y «sí» al suelo. El espectador es, en cierto sentido, un espectador doble cuya división del yo es, extrañamente, como aquella entre lo consciente y lo inconsciente.

«Yo sé... pero, sin embargo» es la estructura del fetichismo en el psicoanálisis, puesto que el sujeto rechaza la falta interpretada como resultante de la castración precisamente mediante una creencia imaginaria en su realización. El fetichismo es diferente de la negociación, o de la supresión total, en que por virtud de su rechazo de la diferencia, evoca continuamente lo que pretende negar. Freud llama rechazo a «un proceso que en la vida mental del niño parece ni poco frecuente ni muy peligroso, pero que en un adulto significaría el inicio de una psicosis» (Freud, 1963, pág. 188), y mantiene que algo se puede aprender del fetichismo acerca de la «escisión del ego». El rechazo, como respuesta a la ansiedad de la castración, no es la reacción a una simple percepción de una cierta realidad, sino a la relación de dos formaciones simbólicas, el reconocimiento de la diferencia sexual y el temor a la castración por el padre. Fetichismo es el proceso que permite la interacción

simultánea de dos significados contradictorios, pero es un proceso simbólico al nivel de lo inconsciente.

Mediante la conexión de esta ESCISIÓN DE LA CREENCIA con un guión primordial en la vida del sujeto. Metz traza aún otra relación entre el visionado del cine y lo inconsciente. Dice que si uno entiende el guión de la castración como un drama simbólico que se convierte en una metáfora de todas las pérdidas, tanto reales e imaginarias (como en Lacan), o lo toma de forma más literal (como en Freud), el proceso es el mismo.

Con anterioridad a este descubrimiento de una falta (ya nos encontramos cerca del significante cinematográfica), el niño [...] tendrá que desdoblarse su creencia (otra característica cinematográfica) y desde entonces para siempre mantener dos opiniones contradictorias [...] En otras palabras, retendrá, quizá definitivamente, su anterior creencia debajo de las nuevas, pero también se mantendrá fiel a su nueva observación perceptual mientras rechaza en otro nivel [...] Así se establece la matriz duradera, el prototipo afectivo de todas las escisiones de la creencia (Metz, 1975, pág.68).

Estas cuestiones tienen consecuencias dramáticas para la crítica feminista. Laura Mulvey interpreta el fetichismo como una modalidad en la relación entre el espectador y la imagen de la mujer, mientras que Jacqueline Rose cuestiona la represión de lo femenino en este modelo de creencia. Ambas serán consideradas más detalladamente con posterioridad, pero aquí está una sugerencia provisional sobre la relación de la mujer con el concepto de fetichismo. El guión del fetichismo no trata de una mujer real que carece de un pene real, sino una estructura en la que relaciones simbólicas, ya constituidas como significantes, son puestas en juego. Mirar a la pantalla no es como mirar a una mujer «castrada», pero las estructuras de creencia recapitulan la formación psíquica anterior.

Quizás el asunto más complicado en la teoría del espectador es la IDENTIFICACIÓN; no sólo existe una distinción entre identificación primaria y secundaria, tanto en el psicoanálisis como en la teoría filmica, sino también la definición de éstas es interpretada de forma distinta por Freud y Lacan, y más tarde por Baudry y Metz, los dos teóricos que utilizaron el término de forma más comprensiva. Brevemente, en el psicoanálisis la definición más simple del término implica un proceso de asimilación por el sujeto de un otro, bien en su totalidad (como al identificarse con un individuo), o parcialmente (como en la aceptación de un rasgo físico o una característica). De acuerdo con Laplanche y Pontalis, el sujeto «se

transforma, total o parcialmente, tras el modelo que el otro proporciona. Es por medio de unas series de identificaciones que se constituye y especifica la personalidad» (Laplanche y Pontalis, 1978, pág. 205).

Debido a que la identificación, el más temprano lazo emocional en la vida del sujeto, desempeña un papel en la formación imaginaria del ego (pese al hecho de que el mismo Freud nunca estuvo completamente satisfecho ni con su definición ni con su situación entre otros procesos de la psique), la teoría psicoanalítica del cine le concede una posición central en su concepción del acceso imaginario del espectador a la película. Así para Alain Bergala :

La identificación es a la vez el mecanismo básico de la constitución imaginaria del ego (una función fundante) y el núcleo, el prototipo de un número de instancias psíquicas subsiguientes y procesos mediante los cuales el ego, una vez constituido, continúa diferenciándose de sí mismo (una función matriz). (en Aumont y otros, 1983, pág.174).

Para Freud (provisionalmente), la identificación primaria implica un modo temprano de la constitución del yo sobre el modelo de otra persona, y como tal, una forma anterior de relación afectiva con un objeto, antes de que exista cualquier tipo de distinción real entre el yo y el objeto. Es preedípica, en estrecha relación con la incorporación oral, y caracterizada por una cierta cantidad de confusión entre el ego y el otro. Es distinta del tipo de identificación en la fase del espejo de Lacan, porque para Lacan es aquí donde se establece la relación dual entre el ego y el otro, entre sujeto y objeto (una relación de similitud y diferencia). Esta primera diferenciación del sujeto empieza sobre la base de una identificación con una imagen en una relación inmediata, dual y recíproca, pero depende, precisamente, de un reconocimiento del yo como distinto y distanciado de la imagen. Sin embargo, existe también un sentido en el cual esto es también identificación primaria (las afinidades entre las descripciones dejan esto claro).

Otro modo de clarificar este asunto es pensar en términos de la distinción entre el ego ideal (asociado con lo preedípico y lo imaginario) y del ideal del ego (asociado con la función paterna punitiva en el complejo de Edipo y que emerge en lo simbólico). Aunque estas distinciones no están muy claras en la mayoría de la literatura, pensar en la identificación primaria en relación con el ego ideal la asocia con una idealización temprana del yo, mientras que los procesos que implican al ideal del ego tienen que ver con la identificación con los padres, sus sustitutos, o ideales colectivos como

modelos a los cuales el sujeto intenta parecerse, procesos más alineados con la identificación secundaria.

Para Freud y Lacan, las identificaciones secundarias son aquellas bajo la competencia del complejo de Edipo, en las que el sujeto al tiempo se constituye a sí mismo en lo Simbólico (el reino del lenguaje y la cultura) y establece su singularidad, su identidad en relación a los padres y «otros» culturales. Las identificaciones secundarias son siempre ambivalentes, caracterizadas por la complejidad de sentimientos contradictorios de amor y de odio. Los padres pueden servir en la misma medida como objetos de relación libidinal (el deseo de tener) u objetos de identificación (el deseo de ser); lo que es importante retener es la idea de que todas las relaciones futuras contendrán algún elemento de identificación, sobre el modelo del TRANSITIVISMO infantil (por ejemplo, cuando un niño atribuye su propia conducta a otro, como cuando ve que otro niño se hace daño y empieza a llorar).

Lo que normalmente llamamos «identificación», cuando se basa en una especie de reacción empática con personajes en una novela, obra de teatro o película, se considera que está en el reino psicoanalítico de las identificaciones secundarias. Pro el tema de la identificación en el sentido psicoanalítico de las identificaciones es incluso más complejo: ya que la identificación psicoanalítica se ocupa de los procesos inconscientes de la psique más que de los procesos cognitivos d la mente, la empatía conscientemente experimentada tiene muy poco que ver con la identificación en el sentido psicoanalítico (o en el cine, e n lo que se refiere a esto). La diferencia puede ser expresada del modo siguiente: *Empatía* = «Yo sé como te *sientes*»; el conocimiento y la percepción son sus categorías estructurantes. *Identificación* = «Yo veo cómo tu ves, desde tu *posición*»; visión y situación psíquica definen sus términos. Aunque esto puede parecer a algunos como una rígida escisión de los procesos cognitivos de aquellos del inconsciente, es absolutamente crucial mantener una distinción entre estos dos niveles de actividad. Aunque el conocimiento y lo inconsciente se interaniman (el deseo motiva pensamiento consciente y, en ciertos casos, viceversa) la distinción entre empatía e identificación depende de un claro entendimiento de su separación. Otra cosa más que mencionar (particularmente en términos de las críticas al modo en el que la identificación ha sido utilizada en la teoría fílmica) es que, lejos de establecer un sujeto unificado, las identificaciones imaginarias que constituyen el ego lo hacen en un complejo agrupamiento, «una verdadera labor de imágenes dispares» (Aumont y otros, pág. 180) que ha llevado a Lacan a llamar al ego una «mezcolanza de identificaciones» (citado por Bergala, ibídem).

Metz define la IDENTIFICACIÓN CINEMÁTICA PRIMARIA como la identificación del espectador con el mismo acto de mirar:

Yo estoy percibiéndolo todo [...] la instancia constitutiva [...] del significante cinemática (soy Yo el que hace la película) [...] El espectador se *identifica con él mismo*, con él mismo como un puro acto de percepción (como el estar despierto, alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y así como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo hay (Metz, 1975, págs. 48-49).

Esta clase de identificación es considerada primaria porque es la que hace posibles todas las identificaciones cinemáticas secundarias con personajes y hechos en la pantalla. Este proceso, al tiempo perceptual (el espectador ve el objeto) e inconsciente (el espectador participa en un modo fantasmático o imaginario), es construido y dirigido, de forma inmediata, por la mirada de la cámara y su sustituto, el proyector. Desde una mirada que proviene de la parte de detrás de la cabeza, así, «precisamente donde la fantasía sitúa el "foco" de toda visión (Metz, 1975, pág. 49), al espectador se le da esa capacidad ilusoria de estar en todas partes al mismo tiempo, ese poder de la visión por el que el cine es famoso. En «Efectos ideológicos», Baudry describe este pacto de un modo ligeramente más tecnológico. El espectador se identifica menos con lo que es representado, el espectáculo en sí mismo, que con lo que representa el espectáculo, se hace visible, obligándole a ver lo que e, ésta es exactamente la función asumida por la cámara como una especie de relevo» (Baudry, en Cha, 1980, pág.34).

Metz pone en relación esta clase de identificación con la fase del espejo al decir que la identificación cinemática primaria sólo es posible porque el espectador ya ha sufrido el proceso psíquico formativo de esta constitución inicial del ego. La participación ficcional del espectador cinematográfico en el desarrollo de los hechos se hace posible por esta primera experiencia del sujeto, a aquel momento anterior en la formación del ego, cuando el niño pequeño empieza a distinguir objetos como diferentes de sí mismo, y al hacerlo, comienza a distinguir un yo. Lo que une este proceso con el cine para Metz es el hecho de qué sucede en términos de imágenes visuales, lo que el niño ve en este momento (una imagen unificada que es distanciada y objetivizada) constituye como él o ella interactuará con otros en etapas posteriores de la vida. El aspecto ficticio también resulta crucial aquí, la percepción de ese «otro» como un yo más perfecto es también una percepción errónea, un reconocimiento erróneo.

Así, parte de la correspondencia de la teoría del cine entre identificación cinematográfica primaria y la fase del espejo, proviene de las semejanzas entre el niño enfrente del espejo y el espectador enfrente de la pantalla, encontrándose ambos fascinados por, e identificados con, un ideal imaginado, visto desde una distancia. Este proceso anterior a la construcción del ego, en el que el sujeto que ve encuentra una identidad mediante la absorción de una imagen en un espejo, es uno de los conceptos fundantes en la teoría psicoanalítica del estatuto del espectador del cine y la base para su discusión de la identificación primaria. De acuerdo con esta descripción, parte de la fascinación del cine proviene del hecho de que mientras permite la pérdida temporal del ego (el espectador del cine se convierte en alguien más), al mismo tiempo refuerza el ego (a través de la invocación de la fase del espejo). En cierto sentido, el espectador del cine al tiempo se pierde a sí mismo y se encuentra a sí mismo, una y otra vez, al representar continuamente este primer momento ficticio de identificación y establecimiento de identidad.

Otro aspecto de la analogía con la fase del espejo que es punto de debate en la teoría psicoanalítica del cine tiene que ver con la ilusión de coherencia y dominio sugerida por la constitución imaginaria del ego (como correlato de la ilusoria posición de control del espectador). Se pueden buscar los orígenes de esto en el sujeto trascendental de Baudry del primer artículo, en el cual «tanto la tranquilidad especular y la afirmación de la propia identidad de uno» (Baudry, en Cha, 1980, pág. 34) son producidos por la posición del espectador: «El significado y la conciencia» confluyen en un único punto para el sujeto (ibídem, pág.30). En un artículo que critica esta noción del espectador precisamente porque niega las ramificaciones de la diferencia sexual y al espectador femenino, Mary Ann Doane define esta problemática: «La coherencia de visión asegura un conocimiento controlador, el cual, a su vez, es una garantía de la centralidad y unidad carente de problemas del sujeto » (Doane, 1980, pág. 28). Pero éste es un reconocimiento erróneo, traído por aquellos procedimientos cinematográficos que borran la contradicción y la diferencia. Para Doane, «el placer de este reconocimiento erróneo reside en última instancia en su conformación del dominio del sujeto sobre el significante, su garantía de un ego unificado y coherente capaz de controlar los efectos de lo inconsciente» (ibídem).

La transformación para el sujeto en la fase del espejo desde una imagen del cuerpo fragmentada a una imagen de totalidad, unidad y coherencia, es tomada (por Baudry en su primer artículo) para ser aplicada al espectador en el cine. De esta fantasía de integración asociada con el espejo proviene una concepción del cine como una respuesta a nuestro deseo de plenitud, ofreciéndonos mundos fijados, coherentes, no contradictorios con el sujeto como la fuente del significado.

La unidad, en el sentido estrictamente psicoanalítico, pone un poco más de énfasis en la constitución imaginaria del yo en el paradigma lacaniano, «en el que lo imaginario, opuesto a lo simbólico pero constantemente imbricado con ello, designa la *atracción básica del ego* [énfasis añadido], la impresión definitiva de un antes del complejo de Edipo [que también continúa después de él]...» (Metz, 1975, pág. 15). Barthes enfatiza la correlación entre ver cine y esta temprana unidad narcisista:

Una imagen filmica (sonido incluido), ¿qué es? Una *atracción*. Esta palabra debe tomarse en el sentido psicoanalítico. Yo estoy encerrado en la imagen como si estuviera atrapado en la famosa relación dual que establece el imaginario. [...] Por supuesto la imagen mantiene (en el sujeto que yo creo que soy) un conocimiento erróneo conectado al ego y al imaginario [...] Yo pego mi nariz en el espejo de la pantalla, al imaginario otro con el que me identifico a mí mismo narcisísticamente (Barthes, 1975, pág. 3).

Sin embargo, Metz tiene siempre cuidado de enfatizar la relación entre esta unidad imaginaria y las discordancias de lo simbólico, respondiendo implícitamente a las críticas de totalización al sugerir que no es la teoría la que totaliza, sino la interpretación de la teoría. Como él dice:

El imaginario del cine presupone lo simbólico, ya que el espectador debe en primer lugar haber conocido el espejo primordial. Pero como este último instituyó el ego en gran parte en el imaginario, el segundo espejo de la pantalla, un aparato simbólico, él mismo a su vez depende del reflejo y la falta (Metz, 1975, págs. 58-59).

Cualquier forma de identificación en el cine se relaciona, así, con un nivel psicoanalítico secundario, porque trata de un sujeto ya constituido, un sujeto que ha evolucionado más allá de la indiferenciación de la niñez temprana y acudido al orden simbólico, y, por consiguiente, que es capaz de poseer una mirada. Por esta razón, Metz establece una distinción entre identificación primaria en el sentido psicoanalítico e identificación primaria cinematográfica, que es la identificación del espectador con su propia mirada. Este tipo de identificación tiene sus raíces en la fase del espejo, pero no es completamente homóloga a ella: «El espejo es el lugar de la identificación primaria. La identificación con la propia mirada de uno es secundaria con respecto al espejo [...] pero es el fundamento del cine y por tanto primario cuando este último está bajo discusión» (Metz, 1975, pág. 58).

Se pueden encontrar aclaraciones adicionales en el concepto de IDENTIFICACIÓN CINEMÁTICA SECUNDARIA:

En lo que se refiere a las identificaciones con personajes, con sus propios niveles diferentes (personaje fuera de campo, etc.) son identificaciones cinemáticas secundarias, terciarias, etc.; tomadas en su conjunto en oposición a la simple identificación del espectador con su propia mirada, constituyen la identificación cinemática secundaria, en singular (Metz, 1975, pág. 58).

Este concepto de múltiples puntos de identificación proporciona una escapatoria de ese callejón sin salida de la unidad implicada por la idea monolítica de la identificación primaria, bien sea en términos de invocar las «identificaciones múltiples» sugeridas por la estructura de la fantasía inconsciente o en términos de una «variedad de posiciones del sujeto» sugerida por algunas formas de cine alternativo. La primera opción, la sugerida por la fantasía, retiene la fuerza de lo inconsciente como el motor del estatuto del espectador mientras desafía la idea de que éste sólo implica la presuposición de una imagen propia unificada. El ensayo de Freud, «Pegar a un niño» (Freud, 1963a), es el artículo utilizado por los teóricos del cine para trazar el modo en el que, en palabras de Janet Bergstorm: «Los espectadores son capaces de ocupar múltiples posiciones identificatorias, bien sucesiva o simultáneamente» (Bergstorm, 1979a, pág. 58). Freud demuestra la posibilidad para el sujeto de la fantasía de participar en una variedad de papeles, deslizándose, intercambiándose y duplicándose en las posiciones intercambiables de sujeto, objeto y observador. Hace esto al comprometerse con diferentes formas de la fantasía en términos de los pronombres lingüísticos que implican: «Mi padre está golpeando al niño», «Yo estoy siendo golpeado por mi padre» y «Un niño está siendo golpeado» (yo estoy probablemente viéndolo). Durante las tres fases de esta fantasía, el sujeto (una mujer) ocupa el lugar del padre que es el que está golpeando, el niño que está siendo golpeado y el espectador de la escena. El sujeto de la fantasía se convierte así en una entidad móvil y mutable más que un individuo particular dotado de género, y la sexualidad asume la cualidad variable implicada por el psicoanálisis (la teoría de Freud sobre la bisexualidad). Las implicaciones para los estudios feministas están bastante claras.

El concepto de POSICIONAMIENTO DEL ESPECTADOR, a menudo citado como POSICIONAMIENTO DEL SUJETO, es otra forma de referirse al modo en el que el espectador es «situado» en (y por) el texto y se le hace asumir papeles basados en la participación identificatoria. Sitúa la habilidad para establecer la

coherencia o el significado de una película en lo inconsciente, y se refiere más bien a un «lugar» que a un individuo. Todavía existe gran confusión y la distinción exacta entre posicionamiento del sujeto e identificaciones de la fantasía no está muy clara, aunque el posicionamiento del sujeto se halla más lineado con el proyecto político de un contra-cine. El potencial radical de una película puede ser considerado en términos de su habilidad para «romper» posiciones fijadas de identificación dispersa ha sido ampliamente considerado en términos del cine narrativo de ficción dominante.

Stephen Heath proporciona aclaraciones adicionales. Para él, las películas no son unidades formales discontinuas, sino «relaciones de subjetividad, relaciones que no son la simple propiedad de la película ni la del espectador individual, sino aquellas de la producción de un sujeto en las que la película y el individuo tienen su específica realidad histórica y social como tales» (Heath, 1979, pág. 44). Considerar el texto fílmico como un proceso de producción de subjetividad significa incorporar una noción de posicionamiento del espectador al análisis del cine y rastrear los posibles modos en que se podría producir la identificación; Heath aporta una dimensión histórica a este concepto mientras mantiene la fuerza radical de lo inconsciente en la definición. Sin embargo también puede utilizar el posicionamiento del sujeto de modo intercambiable con identificación, y esto ha contribuido a la confusión. Por ejemplo, en *Narrative Space* describe la operación cinematográfica en términos de posicionamiento inducido en el sujeto: los elementos combinados de la representación en perspectiva, montaje, narración y modos de identificación producen una posición del sujeto de coherencia y unidad. Pro también tiene cuidado de unificar esta definición con un énfasis correctivo en el proceso:

Lo que mueve una película, en definitiva, es el espectador, inmóvil enfrente de la pantalla. El cine es la regulación de ese movimiento, el individuo como sujeto atrapado en un desplazamiento y posicionamiento del deseo, energía, contradicción, en una perpetua retotalización del imaginario (la escena dispuesta de imagen y sujeto). Ésta es la inversión del cine en la narrativización; y crucialmente por un espacio coherente, la unidad de lugar para la visión. Otra vez, sin embargo, la inversión está en el proceso [...] I toma y da de la ausencia y la presencia, el juego de la negatividad y la negación, flujo y detención. La narrativización, con su continuidad, cierra, y es ese momento de clausura el que desplaza al espectador como sujeto en sus términos: el espectador es el punto de las relaciones espaciales del cine; el cambio, por ejemplo, de plano a contraplano, su ratificación como sujeto. (Heath, 1981, págs. 53-55).

El cuarto rasgo que caracteriza la construcción del espectador deseante (después de la regresión, la creencia, la identificación) es la utilización de estructuras de fantasía tales como el ROMANCE FAMILIAR. Ésta se utilizará como un modelo de la forma en la que el cine moviliza producciones inconscientes con el fin de activar la participación fantasmática del espectador. En psicoanálisis, el término novela familiar hace referencia a una forma temprana de actividad imaginativa mediante la cual el niño fantasea padres ideales para reemplazar a los reales, considerados inferiores. Fantasías de este tipo implican la modificación de las relaciones de los padres, como si fuera un huérfano de una cuna real, o fuera el bastardo de una relación ilícita de la madre con un padre noble. Basadas en el complejo de Edipo, se considera que surgen por la presión ejercida sobre el sujeto por la situación edípica. Ambos tipos de romance familiar están ligados a la diferenciación del sujeto respecto a sus padres, y pueden ser combinados con otros procesos dentro de la estructura en evolución del ego. La fantasía del huérfano es asexual e implica la simple sustitución de los padres reales por unos superiores; la fantasía del bastardo emerge por un elevado conocimiento de la diferencia sexual e incorpora la sexualidad a la producción ficcional de los orígenes.

Mediante la utilización de frases como «trabajos de ficción» y «romances imaginativos», Freud acuñó por primera vez el término para dar cuenta de una primitiva forma de actividad ficcional a cargo del sujeto. Tanto lo psicoanalítico (relaciones de lo familiar) como lo narrativo (la etimología de novela) convergen en esta clase temprana de trabajo fantasmático discutido por Freud según las líneas del sueño durante el día. Como una escena narrada que el sujeto se relata a sí mismo en un estado de vigilia, soñar despiertos es el prototipo para la producción de mundos imaginario en un intento de corregir la realidad percibida. Su estructura y forma son indicativas de toda la vida de fantasía (consciente o inconsciente) en el sentido de que es, como en el trabajo del sueño, una escena imaginaria, un guión ficticio, que representa la realización de un deseo inconsciente y la designación del sujeto como protagonista. La novela familiar es un tipo particular de fantasía que anticipa futuras formas de fantasear más complicadas. Considerado inicialmente por Freud un síntoma patológico de la paranoia, más tarde resultó ser un fenómeno normal, y de hecho universal, de la vida infantil. La universalidad de una estructura de fantasía como el romance familiar está relacionada con una cualidad a priori de la generalización que Freud encuentra en el complejo de Edipo, y por extensión, en lo inconsciente.

Los estudios fílmicos utilizan la novela familiar de dos modos, dos énfasis generales que corresponden a grandes rasgos a temáticas (la novela familiar como un

contenido narrado o representado) y procesos de producción (el romance familiar, en su función de realizar deseos, corregir la realidad, como generador ficticio de ese contenido narrado o representado). Las dos áreas se cruzan; el contenido representado de una película no es simplemente un asunto de análisis social o ideológico, mientras que el proceso de producción psíquica no es simplemente el dominio del psicoanálisis. Stephen Heath y Geoffrey Novell-Smith ven el melodrama como «una inversión en una constante repetición de la novela familiar fantaseando tanto en sus temas y en sus procesos relacionales como en las posiciones del sujeto-hablante» (Heath y Novell-Smith, 1977, pág. 119). Con mucho, el desarrollo más interesante de la novela familiar en el cine es el de Stephen Heath en un artículo titulado *Screen Images: Film Memory*, donde el énfasis de Freud se sitúa sobre fantasías específicas de la niñez acerca de padres nobles, Heath utiliza el concepto para discutir el cine como un proceso de narrativización y memoria. En ambos casos las relaciones familiares son el punto de partida tanto para las producciones ficticias como las fantasmáticas. Heath contrasta dos teorías de la ficción en Freud, la del romance familiar, en la que «la producción de ficción sirve para regular y unificar, para mantenerse unido en el imaginario» (Heath, 1976, pág. 39) y la del juego *fort-da*, en el que la ficción no es simplemente un dominio coherente, sino que es producida como una repetición de la ausencia. El argumento de Heath es que de los dos tipos de creación de la ficción en Freud –uno totalizador (como en los sueños de día y la novela familiar), el otro orientado hacia un proceso (como en el regreso continuado de una pérdida en el juego *fort-da*)- el último es más fundamental para el cine en su proceso sin fin de activar y recobrar la diferencia y la ausencia. Pero el cine produce sus efectos en un movimiento doble: el cine clásico siempre trabaja para atrapar el flujo en ficciones de coherencia manteniendo, suspendiendo y fijando sus procesos. Este juego dialéctico permite a Heath afirmar: «En un sentido real, en el sentido de este desarrollo y explotación, las novelas y las películas tienen un único título (el título de la novelística): *Novela familiar...*» (ibidem, pág.4).

Semejante utilización de la novela familiar indica algo fundamental en la creación de la ficción y el inconsciente que se repite a sí mismo en el visionado del cine, y esto tiene que ver con el espectador. El sueño, la fantasía y el cine, todos tienen esto en común: son producciones imaginarias que tienen su fuente en el deseo inconsciente, y el sujeto en todas las producciones/proyecciones fantasmáticas (de las cuales, aquí, la novela familiar es el prototipo) se encuentra invariablemente presente. Freud resume concisamente esta función del sujeto deseante: «Su Majestad el Ego, el héroe de todos los sueños diurnos y todas las novelas» (Freud, 1958, pág 51). En el cine, debido precisamente a que este espacio de subjetividad

es producido como un espacio vacío, se puede dar el deslizamiento que puede crear en el espectador la sensación de producir la ficción cinematográfica. La novela familiar, como una forma temprana de actividad ficticia, representa, a un nivel inconsciente, la participación en el fantasma justo en ese modo.

La enunciación

Otro elemento en la construcción del espectador cinematográfico tiene que ver con la autoría y su borrado. Con el fin de dar al espectador la impresión de que es él o ella el que está produciendo el fantasma cinematográfico sobre la pantalla, algo debe ocurrir para ocultar a la vista al verdadero soñador, al autor implícito de la película, el sujeto putativo de deseo. Al espectador se le debe hacer olvidar que una ficción externa está siendo mirada, una ficción que ha surgido de otra fuente de deseo. Tal y como lo expresa Metz: «Yo [el sujeto] soy soporte de la mirada del realizador cinematográfico (sin lo cual no sería posible el cine)» (Metz, 1975, pág.56). La psicoanálisis del cine recurre al concepto de ENUNCIACIÓN para describir este complicado proceso de deslizamiento, pero utiliza el concepto de modo muy diferente a como lo hace la narratología, en gran medida porque se ocupa del lugar del sujeto escindido del inconsciente en la operación enunciativa. La teoría psicoanalítica del cine conecta así lo que la narratología describe como el reconocimiento de la narración por el espectador (La película parece ser narrada por el mismo espectador, que se convierte, en la imaginación, en su fuente discursiva; Metz, 1975, pág. 106), con el deseo y la subjetividad. La enunciación está relacionada con el soñar, como una operación inconsciente, fantasmática, y no como un proceso cognitivo.

La teoría psicoanalítica del cine toma prestado el concepto de enunciación de la lingüística estructural, enfatizando la posición del sujeto que habla como un sujeto producido en división e implicado en la actividad constante del inconsciente. En cada intercambio verbal existe tanto el *énoncé* (lo afirmado, lo dicho, el mismo lenguaje) y la *énonciation* (el proceso que produce la afirmación, cómo se dice algo, desde qué posición emana). La consideración de la enunciación como un proceso implica determinaciones extralingüísticas, sociales, psicológicas, inconscientes, así como las características lingüísticas específicas del sistema de lenguaje utilizado por el hablante. Como tal, señala hacia la importancia fundamental de lo extralingüístico en cualquier acto de comunicación, por tanto, enfatiza la subjetividad, el lugar del sujeto en el lenguaje, como constitutivo de la producción de todas las verbalizaciones, de todos los intercambios discursivos humanos. De acuerdo con el lingüista francés Emile Benveniste: «Lo que caracteriza a la enunciación en general es el énfasis en la

relación discursiva con un compañero, sea real o imaginado, individual o colectivo» (Benveniste, 1971, pág.85). En la medida en que está elaborado en la noción de sujeto escindido, cuando el psicoanálisis es incluido en esta relación lingüística, la *énonciation*, como un lugar de producción, se llena del deseo inconsciente. La teoría psicoanalítica del cine hace así uso del concepto como una forma de describir tanto el «origen» de la fantasía fílmica (en el lugar de la autoría) y su «apropiación» (en el lugar del estatuto del espectador).

De acuerdo con esta lógica, la teoría psicoanalítica del cine afirma que en cada película siempre existe un lugar de enunciación: un lugar desde el que surge el discurso cinematográfico. El modelo psicoanalítico teoriza esto como una posición, que no debe ser confundida con el individuo real (el realizador cinematográfico) y por tanto no es accesible ni a teorías cognitivas ni a análisis de intencionalidad. Raymond Bellour afirmó que: «el modo en el que el director utiliza su posición privilegiada para representar su propio deseo, indicando cómo se origina el despliegue lógico de la fantasía en las condiciones de la enunciación» (Bellour, 1977, pág. 73). También es aquí donde acuña los términos CÁMARA-DESEO y CINE-DESEO para designar esa correspondencia peculiar entre el cine y la fantasía inconsciente que es la base de la teoría psicoanalítica del cine. Para Bellour, el sistema de la enunciación cinematográfica se define del modo siguiente: «Un sujeto dotado de una especie de poder infinito, constituido como el lugar desde el que el conjunto de las representaciones son ordenadas y dirigidas y hacia el cual son canalizadas de regreso. Por esa razón este sujeto es el que mantiene la verdadera posibilidad de cualquier representación» (Bellour, 1979a, pág.98). Ya está implícito en esta definición el estatus recíproco de la enunciación, pues las imágenes de la pantalla no sólo emanan de una fuente deseante, sino que también son devueltas (con la finalidad de ser controladas) a una fuente del mismo modo deseante, el espectador. Ése es el motivo por el que Bellour señaló cuán fácilmente uno puede moverse mediante la alternancia de los puntos de vista de los distintos personajes «hacia un punto central desde el cual emanan todas estas visiones diferentes: el lugar, a la vez productivo y vacío, del sujeto director» (ibídem). El concepto operativo aquí es la dialéctica, el movimiento doble mediante el cual el espacio enunciativo es al mismo tiempo productivo y vacío. Es en este sentido en el que la enunciación es utilizada para describir, tanto la articulación del deseo del realizador cinematográfico a través del campo visual, como el deseo del espectador en la medida en que está atrapado en esta articulación.

Metz proporciona una aclaración adicional de cómo este espacio de la enunciación cinematográfica se convierte en la posición del visionado cinematográfica en «Historia/discurso: nota sobre dos voyeurismos», artículo que conecta el proceso

enunciativo con el VOUYERISMO, el aspecto libidinal de la mirada placentera que es tan central para el modelo de teoría psicoanalítica filmica del cine. En el psicoanálisis, el voyeurismo se refiere a cualquier tipo de satisfacción sexual obtenida mediante la visión, y está normalmente asociado con una posición de observación privilegiada oculta, como el ojo de una cerradura. (En algunos casos es intercambiable con ESCOPOFILIA otro término para el componente erótico del mirar, ya que no existe una distinción precisa entre tales términos en la literatura psicoanalítica. En general, ambos términos son invocados en el cine donde, obviamente, lo visual es dominante, pro mientras la escopofilia define el placer general de mirar, el voyeurismo denota una perversión específica). En la teoría filmica, este punto de observación privilegiado (creado por el efecto ojo de cerradura) se convierte en la fuente y el punto final en el relevo enunciativo que representa la circulación del deseo entre autor, texto y espectador. «Si la película tradicional tiende a suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación, lo hace con la finalidad de que el espectador pueda tener la impresión de ser él mismo aquel sujeto, pero un sujeto vacío, ausente, una pura capacidad para ver» (Metz, 1976, pág.24), énfasis añadido). En la descripción teórica del cine, para que la ficción cinematográfica al tiempo produzca y mantenga su fascinante sujeción del espectador, debe de parecer como si las imágenes de la pantalla fueran las expresiones del propio deseo del espectador. O mas bien, como Bertrand August lo describe: «El sujeto-productor debe desaparecer de modo que el sujeto-espectador pueda ocupar su lugar en la producción del discurso filmico» (August, 1979, pág. 51).

Para su modelo de cine, Metz transforma el énfasis lingüístico de la enunciación en un concepto del enunciador como «productor de la ficción» que señala ese proceso mediante el que todo realizador cinematográfico organiza el flujo de imágenes, eligiendo y designando las series de imágenes, organizando las diversas visiones que forman el relevo entre aquel que ve (la cámara, el realizador cinematográfico) y lo que está siendo visto (la escena de la acción). Después conecta esto con el voyeurismo del espectador concebido como una instancia de «puramente ver», la capacidad de manejar la mirada objetivadora sin su componente exhibicionista. Metz mantiene que una de las operaciones primarias del cine narrativo clásico (lo que en realidad lo distingue como «clásico»), es el borrado u ocultación de esas marcas de enunciación que señalan hacia el trabajo del director de seleccionar y disponer los planos, indicadores textuales que, en cierto sentido, revelan la mano del realizador cinematográfico. Este efecto de enmascaramiento sobre el proceso discursivo está en el corazón del «montaje invisible» o la transparencia del cine de Hollywood. Se invocan términos de la teoría de la enunciación para describir este proceso: el trabajo de producción se oculta por medio de disfrazar el DISCURSO (en

el que la fuente de enunciación está al mismo tiempo marcada y situada en primer plano, su punto de referencia es el tiempo presente, y los pronombres «yo» y «tú» son empleados) para presentarse a sí mismo como HISTORIA en la que la fuente de la enunciación se suprime, el tiempo verbal es un pasado indefinido de hechos ya finalizados, y los pronombres empleados son «él», «ella», «ello».

En un artículo que acompaña al ensayo de Metz en *Edinburgh 76 Magazine*, Geoffrey Novell-Smith clarifica más la distinción:

Discurso e historia son ambas formas de enunciación, residiendo la diferencia en el hecho de que en la forma discursiva la fuente de la enunciación está presente, mientras que en la historia está suprimida. La historia es siempre «allí» y «entonces» y sus protagonistas son «él», «ella» y «ello». El discurso, sin embargo, siempre contiene como sus puntos de referencia, un «aquí» y un «ahora» y un «yo» y un «tú» (Novell-Smith, 1976, pág. 27).

En el discurso, la relación discursiva es enfatizada, mientras que en la historia (story) el destinatario es impersonal. En términos cinematográficos, la película, un discurso construido que emana lógicamente de una fuente específica, se hace pasar por historia, una narración impersonal que simplemente existe. En la formulación narratológica: «El proceso enunciativo transforma el discurso en una historia que aparentemente se autogenera», pero hace esto (y ésta es la diferencia), para la teoría psicoanalítica del cine, precisamente de modo que puede tener otro sujeto de la enunciación.

Algunas teorías de contra-cine radicalmente político encuadran los desafíos de estos realizadores cinematográficos al cine dominante en términos de enfatizar las marcas discursivas en los procesos enunciativos. Las películas que ponen en primer plano el discurso sobre la historias (mediante marcas discursivas en los procesos enunciativos. Las películas que ponen en primer plano el discurso sobre la historia (mediante técnicas tales como montaje disyuntivo e interpelación directa) son considerados como políticamente progresistas. Es importante no confundir los dos métodos de análisis (aquel de la teoría narrativa/lingüística y aquel del psicoanálisis); la enunciación cinematográfica en su utilización psicoanalítica implica procesos inconscientes más que estrategias formales. La teoría psicoanalítica del cine trata de la producción de subjetividades deseantes, la del autor, la del espectador, y así concibe la enunciación como un proceso de circulación más que centrarse en su manifestación a través reinstancias textuales específicas.

Así, con el fin de que el espectador asuma la posición de la enunciación filmica, para tener la impresión de que es su propia historia la que está siendo contada, debe parecer como si la ficción de la pantalla no emergiera de ningún lugar. Ya que, como afirma Metz: «La historia [...] es siempre (por definición) una *story* contada desde ningún lugar, contada por nadie, pero recibida por alguien (sin el cual no existiría)», el estilo invisible que oculta el trabajo del enunciador hace que parezca como que «es... el receptor (o más bien el receptáculo) el que la cuenta.» (Metz, 1976, pág.24). Por consiguiente, el funcionamiento efectivo y la implicación psíquica del cine como aparato sólo son posibles sobre la base de este ocultamiento de sus operaciones; en este sentido se crea un «pseudo-espectador», del que todo espectador se puede apropiarse a voluntad.

La mirada

La primera forma y quizá la más directa de discutir la constelación de cuestiones que rodean a la MIRADA en el cine es a través del concepto de la ESCENA PRIMARIA. En la teoría psicoanalítica, la escena primaria designa una experiencia infantil traumática, un guión de visión que implica la observación por parte del niño del acto sexual parental. Como todas las FANTASÍAS PRIMARIAS (es decir, estructuras típicas de fantasía, tales como aquellas de la existencia intrauterina, la castración y la seducción, responsables de la organización de la vida psíquica), la escena primaria no está necesariamente basada en un hecho real. En realidad, sus estatus de «realidad» (para el sujeto) es lo que llevó a Freud a teorizar la fantasía inconsciente en general, y a establecer el concepto de realidad psíquica como modo de dar cuenta tanto del impacto dramático que estas fantasías tienen en la vida del sujeto como de la coherencia, organización, autonomía y eficacia del reino de la fantasía. Para Freud, las fantasías primarias eran prueba de que existen estructuras en la dimensión de la fantasía que son irreductibles a experiencias vividas; pueden por tanto ser consideradas «esquemas» inconscientes, o modelos que estructuran la vida imaginativa del sujeto, que trascienden al tiempo las experiencias vividas del individuo y sus imaginaciones personales. Como los mitos colectivos, las fantasías primarias se considera que representan una solución a cualquier enigma fundamental para el niño. Dramatizan respuestas a cuestiones de los orígenes: la escena primaria representa la emergencia del individuo; la fantasía de la seducción dramatiza la emergencia de la sexualidad; las fantasías de la castración representan los orígenes de la diferencia sexual.

Freud es muy preciso acerca de la universalidad de esas fantasías, dando especial importancia a la escena primaria:

Entre la riqueza de las fantasías inconscientes de los neuróticos, y probablemente de todos los seres humanos, existe una que raramente está ausente y puede ser revelada mediante el análisis de la observación del acto sexual entre los padres. Yo llamo a estas fantasías, junto a aquellas de la seducción, castración, y otras, *fantasías primarias* (Freud, 1963a, pág. 103).

En otra parte, habla de la « semejanza constante que como regla caracteriza las fantasías que son construidas en la niñez, sin tener en consideración el grado, mayor o menor, en el que las experiencias reales han contribuido a ellas » (Freud, 1936b, pág.66). Esta descripción de la fantasía primaria como un fenómeno universal, más la evidencia de que los significados psíquicos se acumulan a un hecho que puede que nunca haya ocurrido, da a Freud una base para la teoría de la herencia filogenético: las fantasías primarias están basadas en hechos que preceden al individuo y son transmitidos históricamente de generación en generación. Así, estructuran la vida psíquica no sólo del individuo sino de la cultura en general.

Freud elabora la noción de escena primaria en su relato del caso de "El hombre de los lobos". A través de un análisis del terrorífico sueño de un paciente, determinó que la visión del acto sexual de los padres no era una memoria real, sino una reconstrucción hecha plausible por la convergencia de muchos detalles. Varias cosas emergen de este análisis. En primer lugar, el coito de los padres es generalmente interpretado por el niño como una agresión paterna; en segundo lugar, la escena ocasiona la excitación sexual en el niño, y esto es con frecuencia asociado con el peligro y la ansiedad; en tercer lugar, dentro del contexto de una teoría sexual infantil, el acto es interpretado como relación sexual anal.

Pero lo más importante para nuestro propósito es el hecho de que una disposición de elementos (oscuridad, capacidad motora reducida, estabilidad y una posición de testigo) sitúan al sujeto de la fantasía en una posición de espectador que presenta remarcadas similitudes con la del cine: « *Era de noche, yo estaba tumbado en mi cama. Es el comienzo de la reproducción de la escena primaria* » (Freud, 1936b, pág.228). En una fase inicial de su trabajo, Freud se refirió a todas las « fantasías primarias » como escenas de guiones arquetípicos al designarlas como fantasías primarias sin tener en cuenta su contenido. Sin embargo, sólo la estructura de fantasía que implica que el niño sea testigo del coito de los padres ha retenido la

terminología visual de *escena* primaria, y esto es lo que hace tan productiva una analogía con el estatuto del espectador en el cine.

En «El significado imaginario», Metz defiende que la reactivación en el cine de la escena primaria hace al componente inconsciente del visionado del cine más fuerte que en el teatro. Atribuye esto a «ciertas características precisas de la institución» (Metz, 1975, pág. 64) entre las que el efecto ojo de cerradura, producido por esas condiciones de recepción discutidas anteriormente (y reintroducidas en términos de *vouyerismo*), es sólo la más gráfica. Metz señala tres grandes razones para establecer la afinidad entre la escena primaria y el visionado del cine. En primer lugar, la soledad del espectador y la dirección impuesta de la energía hacia la pantalla convierten al público del cine en más fragmentado y aislado que la «colección temporal» del espectáculo teatral. En segundo lugar, porque el cine se compone de la representación de gente y objetos *ausentes*, lo que se ve es «más radicalmente ajeno al espectador» (ibidem, 63), mientras que los actores en el teatro pueden comprometerse en una verdadera relación recíproca con los espectadores (el *vouyerismo* del espectador se combina con el exhibicionismo del actor en «una auténtica pareja perversa» (ibidem). En tercer lugar existe una importante «segregación de espacios» implicada en el cine que aumenta y en realidad depende de la distancia entre el espectáculo y el espectador. Los dos espacios son reinos absolutamente separados. Así, «para el espectador la película se despliega en esa otra parte simultáneamente bastante próxima y definitivamente inaccesible en la que el niño ve los retozos de la pareja parental, que son igualmente ajenos a él y lo dejan estar, un puro espectador cuya participación resulta inconcebible» (ibidem 64). En este sentido la escena primaria de una fantasía de los orígenes y las modalidades psíquicas del estatuto del espectador del cine y (de nuevo) para definir la matriz de visión y deseo que conecta el ver cine con la actividad inconsciente.

Cada realizador cinematográfico se apropia y luego designa «la mirada» de un modo específico, y esto es lo que caracteriza el sistema de enunciación de un determinado director. El sistema enunciativo está así alineado con estructuras del mirar, para describir el modo en que la visión y el deseo están organizados en la construcción del discurso cinematográfico.

Bellour define el lugar del enunciadore como aquel que controla los diferentes tipos de relación escópica con el objeto, clasificando las posiciones relativas de la cámara-mirada en relación con lo que es representado. De forma destacada, esta es una relación de deseo definida por la subjetividad masculina, en la que la mujer está irrefutablemente situada como el objeto-imagen de la mirada.

Otra forma de definir la concepción de la mirada de la teoría psicoanalítica del cine es en términos de las estructuras de punto de vista y de contraplano, figuras del montaje que se combinan con el aparato en la construcción del espectador como una entidad fantasmática. La asociación de enunciación y visión sugiere la posición central desempeñada por la organización textual de la mirada en la producción del deslizamiento entre autor y espectador que se activa en el estatuto del espectador. Las figuras de montaje que realizan esto utilizan la habilidad del espectador para crear una coherencia imaginaria, una dimensión filmica espacio-temporal, mediante la articulación de una lógica observador/observado. En el modelo clásico del cine de ficción, el relato narrativo, el montaje sin fractura y la identificación secundaria (con los personajes) contribuye a la producción de un mundo ilusorio con su propia consistencia interna. Históricamente, fue mediante la conexión de plano a plano en la construcción de este mundo ficcional cómo el cine llegó a tener su propio método de construir, no sólo realidad, sino también a su espectador.

Pero mientras el espectador es construido, como se ha mencionado en lo que se refiere a la enunciación, la labor del principio organizador (el «autor», un sujeto motivado ficcional compuesto) tiene que ser invisible. Las reglas de continuidad se desarrollaron para mantener la impresión de una coherencia imaginaria, permitiendo la creencia del espectador en la integridad de un espacio, la secuencia lógica del tiempo y la «realidad» del universo ficticio. La participación ficticia del espectador se basa, por tanto, en una coherencia espacial percibida: a las imágenes fragmentarias se les da una coherencia lógica porque están subordinadas a una secuencia causal de hechos narrativos. En *Narrative Space*, Stephen Heath se refiere a este proceso como «la conversión de lo que se ve en escena», en el que la misma visión es dramatizada, representada como un espectáculo narrado (y por tanto con significado) delante del espectador: «Lo que resulta crucial es la conversión de lo que se ve en escena, la fijación del significante al significado: el encuadre, compuesto, centrado, narrado, es el lugar de esa conversión» (Heath, 1981, pág.37).

La habilidad del espectador para construir un tiempo y un espacio mentalmente continuos a partir de imágenes fragmentarias se basa en un sistema de miradas, un reino estructurado de miradas:1) desde el realizador cinematográfico / enunciador / cámara hacia el hecho profilmico (la escena observada por la cámara); 2) entre los personajes dentro de la ficción; y 3) a través del campo visual del espectador en la pantalla; miradas que fijan al espectador en una posición de significado, coherencia, creencia y poder. Estas miradas que se cruzan son negociadas, en primer lugar, a través de las estructuras de contraplano y punto de vista, los medios centrales mediante los cuales «la mirada» se inscribe en la ficción cinematográfica. Principalmente

aplicada a las situaciones de conversación, la estructura de CONTRAPLANO implica una alternancia de imágenes entre ver y visto; el PLANO SUBJETIVO ancla la imagen en la visión y la perspectiva de uno u otro personaje (y está marcado por un mayor o menor grado de distorsión subjetiva). El espectador, por tanto, se identifica, en efecto, con alguien que está siempre fuera de campo, un «otro» ausente cuya función principal es significar un espacio para ser ocupado. La estructura de contra-plano permite al espectador convertirse en una especie de MEDIADOR INVISIBLE entre una interacción de miradas, un participante ficticio en la fantasía de la película. Desde el plano de un personaje mirando, a otro personaje mirado, la subjetividad del espectador está limitada en el interior del texto.

Al recordar la compleja y ambivalente estructura de la identificación secundaria en el complejo de Edipo (el movimiento entre el deseo, el deseo de tener y el deseo de ser), Alain Bergala discute la configuración del contraplano en términos psicoanalíticos:

En las películas, los efectos combinados del contraplano clásico y el punto de vista sitúan al personaje en una situación similar [de ambivalencia], en ocasiones sujeto de a mirada (él es el que observa la escena, otros) y en ocasiones como objeto de la mirada de alguien (otro personaje o el espectador omnisciente). Mediante el mecanismo de la mirada (juego de miradas) mediado por la cámara, el contraplano clásico de la acción fílmica ofrece al espectador de una forma muy común; inscrito en el código, esta regulada ambivalencia del personaje ficcional en relación con su mirada (con el deseo del otro) (en Aumont, y otros, 1963, pág. 179).

Metz conecta este reino de miradas con la identificación mediante la descripción de las trayectorias de la visión como otras tantas «muecas» en la complicada estructura de la creencia espectral. Se refiere al intercambio textual de miradas como «ciertas figuras localizadas de los códigos cinemáticos» que se entrecruzan con «identificación cinemática primaria, [es decir] identificación con la propia mirada de uno» en el transcurso de una película (Metz, 1975, pág.58).

Tal y como sucede (y esto es ya otra "muesca" en la cadena de las identificaciones) un personaje mira a otro que está momentáneamente fuera de campo, o bien es mirado por él. Si hemos ido un muesca más allá, es porque todo lo que está fuera de campo nos lleva más cerca del espectador, y aunque es la particularidad de este último el estar fuera de campo (el personaje fuera

de campo tiene así un punto en común con él: está mirando a la pantalla)
(ibídem, pág. 57)

Metz continúa para decir que la mirada de este personaje fuera de campo es reforzada por las diversas técnicas que establecen el punto de vista, bien a través de distorsiones visuales tales como el hacer borrosa la imagen o el enfoque débil (como en el plano de punto de vista óptico) o a través de distorsiones visuales tales como el hacer borrosa la imagen o el enfoque débil (como en un plano semisubjetivo). Dice, sin embargo, que existen normalmente otros elementos, al margen de la posición de la cámara, que señalan el punto de vista del personaje, tales como la lógica del relato, un elemento del diálogo, o un plano anterior. Pero lo más importante desde la perspectiva teórica de Metz es el hecho de que «la identificación que encuentra el significante es *relevada dos veces*, doblemente duplicada en un circuito que lo conduce a lo largo de una línea [...] que sigue la inclinación de las miradas y es por tanto gobernada por la propia película» (ibídem).

Antes de «dispersarse por toda la pantalla en una variedad de líneas que se entrecruzan», compuestas de las miradas de los personajes en la pantalla (una segunda duplicación), la mirada del espectador («la identificación básica») debe atravesar («sufrir, como si cruzara un paso estrecho») la mirada del personaje fuera de campo (la «primera duplicación»), que, es asimismo, un espectador. Metz considera a este personaje fuera de campo el «primer delegado» del espectador, y describe esta operación extremadamente compleja del modo siguiente: «Al ofrecerse a sí mismo como un paso para el espectador, modula el circuito seguido por la secuencia de identificaciones y es, sólo en este sentido, que se le ve a él mismo: como nosotros vemos a través de él, nos vemos a nosotros mismo no viéndolo a él» (ibídem).

Bertrand August clarifica esto al proponer un intrincado modelo variable que asocia identificación con un completo abanico de miradas cinematográficas: «La identificación desempeña un papel central en las operaciones del aparato cinematográfico porque regula, nivela el sutil desplazamiento de equilibrio entre los muchos regímenes de creencia que intervienen continuamente en el proceso de producción del efecto de ficción» (August, 1978, pág. 12). Proporciona así el marco para la demostración realizada por Metz de la situación imposible construida por esas miradas y los circuitos del deseo implicados en la visión cinematográfica. Las identificaciones en el cine son siempre parciales, difusas e imaginarias, atrapan y suspenden momentáneamente al espectador en una red de miradas elusivas, un

espejo invisible, pero poderoso, que mantiene al espectador en un estado de fascinación.

Otro concepto de la teoría psicoanalítica del cine que se desarrolla alrededor de la mirada es la SUTURA. Ésta es una idea extremadamente complicada, formulada por primera vez en 1966 por Jacques-Alain Miller (un estudiante de Lacan) para designar la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso, un concepto con la intención de clarificar la producción del sujeto en el lenguaje. En 1969, Jean-Pierre Oudart lo aplicó a la teoría del cine, como un modo de designar un tipo particular de relación entre la mirada del sujeto-espectador y la cadena del discurso. De modo más general al noción de sutura se concentra en las diferentes posiciones disponibles para el espectador en relación tanto con el espacio de la pantalla como con el espacio fuera de campo.

Buscando clarificar la relación del término de Miller con la producción inconsciente del sujeto, Heath cita a Lacan:

El sujeto no es por tanto otra cosa que aquello que «se desliza en una cadena de significantes» (Lacan, 1975, pág. 48), su causa es el efecto del lenguaje Verdadero tesoro de significantes, lo inconsciente está estructurado como un lenguaje; el psicoanálisis, la «cura parlante», se desarrolla precisamente como una aguda atención al movimiento del sujeto en la cadena significativa (Heath, 1981, pág. 79).

Heath apunta que Miller cita la división entre *énoncé* y *énonciation* como prueba de que «el sujeto no es uno en su representación en el lenguaje» (ibidem, pág. 85). La sutura se convierte así en el proceso mediante el cual el sujeto es «cosido» a la cadena del discurso, la cual al tiempo define y es definida por el trabajo de lo inconsciente. Pero también es utilizado en el sentido de suturar *sobre*, entrelazando y haciendo coherente ese proceso que produce el sujeto: «Sutura no sólo da nombre a una estructura de ausencia, sino también una disponibilidad del sujeto, una cierta clausura...» (ibidem). En este sentido sutura se entiende como un proceso de ocultamiento, de toma de posesión, de ocupar el lugar de, o como lo expresa Heath: «El "yo" es una división pero una de todas formas; el sustituto es la falta en la estructura, pero sin embargo, simultáneamente, la posibilidad de una coherencia, de un llenado» (ibidem, pág.86).

La pretensión de Oudart es que los procesos psíquicos que constituyen la subjetividad son reiterados en el cine mediante el proceso que atrapa al espectador en la coherencia de sus ficciones, a saber la estructura de contra-plano. Para él, la

imagen de la pantalla ofrece al espectador una plenitud imaginaria que recuerda a la temprana experiencia del espejo para el niño. La satisfacción, sin embargo, se rompe inmediatamente por la conciencia de un espacio fuera de campo, el cual, de acuerdo con Oudart, invoca ansiedad. La ansiedad es aliviada por la estructura de contra-plano, la cual, al «responder» a la ausencia evocada por el espacio vacío (con la visión del personaje fuera de campo, el AUSENTE), «sutura» al espectador en la experiencia original de la satisfacción imaginaria. Dayan aporta el concepto de ideología a estas operaciones, aplicando las teorías del enmascaramiento ideológico encontradas en el primer artículo de Baudry al sistema de la sutura activado en el montaje (véase Baudry, 1974-1975). Para él, la estructura de contra-plano hace invisible la construcción discursiva de la película, produciendo así un sujeto mistificado que «absorbe un efecto ideológico sin ser consciente de ello». La crítica de Rothman proviene de una presentación literal del concepto de posicionamiento del espectador, defendiendo que el ausente no existe en la situación de visionado porque los espectadores siempre saben de quién es el punto de vista que está siendo representado. Sin embargo, tal y como ha sido establecido, sea llamado el ausente o no, *siempre* existe una agencia discursiva invisible en cualquier construcción cinematográfica. En una película, «alguien que mira» es siempre la *representación* de alguien que mira, y la noción de fuente enunciativa conecta esta representación con el deseo.

Ya que Heath explora más profundamente los fundamentos psicoanalíticos del concepto de sutura, es capaz de establecer un argumento más fiable a favor de éste. Para él la alianza de significado y subjetividad en la «producción» de una película siempre reitera la emergencia del sujeto psicoanalítico en lo simbólico: «De modo significativo, lo que esta realización de la ausencia de la imagen consigue de inmediato es la definición de la imagen como discontinua, su producción como *significante*: el movimiento desde el cine a lo cinemático, el cine como discurso» (Heath, 1981, pág. 87). Finalmente, considerado a la luz de las teorías de la sutura, la descripción de Metz (arriba) de la trayectoria de las miradas que atrapan al espectador en relaciones de deseo y significado proporciona de inmediato un argumento convincente para su existencia y una sugerente propuesta para su aplicación.

La noción de PLENITUD, la producción de una entidad ideal (e idealizada) a través de procesos cinematográficos, es extremadamente complicada, cada teórico la considera en cierta medida de modo diferente. Por esta razón, las críticas a la mirada han tomado diversas formas. El contexto completo del debate incluye la implicación del cine en el RÉGIMEN ESCÓPICO. Situando la ausencia en el centro de todas las

representaciones cinemáticas y relacionando esto al tiempo con los procesos fantasmáticos del imaginario y con los procesos significativos de lo simbólico, Metz define el régimen escópico del modo siguiente:

La práctica cinematográfica sólo es posible a través de las pasiones preceptuales: el deseo de ver (=pulsión escópica, *scopophilia*, *voyeurismo*) y el deseo de escuchar (ésta es la «pulsión invocante», el deseo invocativo) [...] Las pulsiones visuales y auditivas tienen una relación más fuerte o más especial con la ausencia del objeto [...] porque, como puestos a otros deseos sexuales, el «deseo de percibir» [...] representa concretamente la ausencia de su objeto en la distancia a la que lo mantiene y que es parte de su misma definición [...] Pero lo que define al régimen escópico específicamente cinematográfico no es tanto la distancia mantenida, el mismo «mantenimiento» (primera forma de la falta, común a todos los voyeurismos), como la ausencia del objeto visto [...] El significante del cine [...] instala una nueva forma de la falta (Metz, 1975, págs. 59, 60, 62, 63).

Lo que distingue al cine de otras artes basadas en ver y escuchar (la pintura, escultura, arquitectura, música, opera, teatro, etc.) es el proceso imaginario específico mediante el cual la película proporciona «una reduplicación extra, un giro específico hacia el deseo en espiral de la falta» (ibídem, pág.61). Debido a que el espectador y los actores nunca comparten el mismo espacio, el registro en el que la subjetividad del ver puede ser discutida, el régimen escópico, está mucho más conectado al intrincado que invocan las pulsiones preceptuales.

Esta «producción de una subjetividad que ve» dentro del régimen escópico ha sido entendida de dos formas diferentes, bien como una operación de sujeción totalizadora o como una operación que implica un proceso constante de división y falta. Cada opción sugiere una idea diferente del modo en que el aparato cinematográfico afecta a su espectador como sujeto psicoanalítico. Dos objeciones principales caracterizan las discusiones sobre la relación entre el aparato cinematográfico y la mirada, aquellas que se refieren a sus afinidades con la fase del espejo (y las consecuencias subjetivas implicadas) y aquellas que se refieren a su fracaso a la hora de reconocer la diferencia sexual como una categoría. En algunos casos la segunda premisa se deriva de la primera. Por ejemplo en «Misrecognition and Identity» Mary Ann Doane dibuja cuidadosamente el concepto de identificación (tanto primaria como secundaria) tal y como es expresada tanto por Laura Mulvey como por Metz, que desafían la noción de una posición coherente redominio y, al mismo tiempo, encuentran, bien una exclusión de lo femenino, bien una incorporación a las definiciones patriarcales.

Las estructuras del mirar trazadas por las teorías psicoanalíticas del aparato, (*escopophilia / voyeurismo*, fetichismo e identificación primaria) han sido necesariamente determinadas en términos de subjetividad masculina; no son ideológicamente neutrales, ajenas al contexto de las definiciones sexuales. Concluye:

Hablar de identificación y cine [...] es trazar otro camino en el que la mujer está inscrita como ausente, faltaria, un espacio en blanco, tanto al nivel de la representación cinematográfica como al nivel de su teorización. En la medida en la que se trata de una cuestión de dominio de la imagen, de representación y autorrepresentación, la identificación debe ser considerada en relación con la problemática de la diferencia sexual (Doane, 1980, pág. 31).

En «The Cinematic Apparatus: Problemas in Current Theory», Jacqueline Rose sugiere exactamente un modo tal de pensar la identificación en sus múltiples posibilidades, señalando hacia la disposición bisexual de cada individuo implícita en el concepto freudiano de las pulsiones. Dice que el ensayo de Freud «Pegar a un niño», «demuestra que lo masculino y lo femenino no pueden ser asimilados a activo y pasivo y que siempre existe una separación potencial entre el objeto sexual y el objetivo sexual, entre el sujeto y el objeto de deseo» (Rose, 1986, pág. 210). La bisexualidad puede ser incorporada productivamente dentro de una noción del aparato, desestabilizando su imputada constitución de un sujeto coherente «una imaginaria cohesión esencialmente pasiva» (ibídem, pág.200) y permitiendo posibles alternativas, identificaciones de género, disponibles tanto para los sujetos masculinos como para los femeninos. Éste es un movimiento (ella sugiere en su crítica a Metz) que no sólo es posible sino también necesario:

Redefinir (el concepto de rechazo) como la cuestión de la diferencia sexual es necesariamente reconocer su referencia fálica: el modo en que la mujer está estructurada como imagen alrededor de esta referencia y el modo en que por eso *viene* a representar la pérdida potencial y la diferencia que fundamenta todo el sistema (y es el fracaso de ocuparse de esto en lo que reside el problema con el trabajo [...] de Metz). Lo que el cine clásico representa o «pone en escena» es la imagen de la mujer como otra, continente oscuro, y desde allí lo que escapa o se pierde para el sistema; al mismo tiempo esa sexualidad está congelada en su cuerpo como espectáculo, el objeto del deseo fálico y/o de la identificación (ibídem, págs. 210-211).

La crítica más compleja (y más lacaniana) que hace Rose de Metz se encuentra en «The Imaginary», donde hábilmente desarrolla la base para una discusión, en seis partes, que resume al final del capítulo (ibídem, págs. 195-197). Entre sus puntos de crítica, Rose apunta que la ilusión en la base del sujeto «verse a sí mismo viéndose a sí mismo» es producida por la actividad del crítico y no por la situación especular; concluye que Metz necesita relacionar su consideración del «sujeto que todo lo percibe», de forma más explícita, con su discusión de la perversión escópica. Además, Rose afirma que Metz no da cuenta del uso ambivalente de la palabra «pantalla» en Lacan, donde proporciona no sólo la función de un espejo, sino también aquella de un velo («el signo simultáneo de la barrera entre el sujeto y el objeto de deseo»). Concluye mediante la demostración de cómo la afirmación de Metz de que el cine es más «imaginario» que otras artes puede ser cuestionada: lo que él afirma sobre la capacidad ilusoria de la «ausencia hecha presente» del cine es igualmente aplicable a cualquier representación pictórica. Rose apoya su razonamiento con una cita de Lacan, que utiliza la historia de Zeuxis y Paraísos y su dibujar/pintar en un pared para demostrar que «con la finalidad de engañar a un sujeto humano: "lo que uno le presenta a él o ella es la pintura de un velo, es decir, algo más allá de lo cual él o ella exige ver"» (Ibídem., pág. 197).

En «The Avant-Garde and Its Imaginary», la discusión de Constance Penley sobre la mirada crítica la noción idealista del sujeto presentada por el aparato, mientras que sus críticas están mucho más elaboradas en «Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines». En este último artículo proporciona una interpretación y evaluación comprensiva del trabajo de Doane, Copjec y Rose, en la que postula, como Rose, una noción de las identificaciones múltiples y cambiantes del sujeto que se encuentra en la estructura de la fantasía como un modo de incorporar la diferencia sexual a la teoría del aparato.

Una de las más sofisticadas críticas psicoanalíticas viene de Joan Copjec, cuya discusión (a través de una serie de complejos artículos) supone una precisa y sutil comprensión de Lacan. En «The Delirium of Clinical Perfection» dice que el concepto de la mirada, como la mirada fundadora de la cámara «con la que el espectador se identifica en un acto que establece su identidad como la condición de la posibilidad de lo percibido» (Copjec, 1986, pág. 60), «no está gobernado únicamente por el reconocimiento de una imagen completa con la que uno puede entonces identificarse a sí mismo. En cambio esta relación permanece como una alteridad en la que hay una medida de no reconocimiento, desencuentro y ansiedad» (ibídem, pág. 64). Los otros artículos que culminan en «The Orthopsychic Subject», proporcionan una crítica profunda de todo el aparato de la mirada, la única discusión (con la posible

excepción de Rose) que proviene completamente del interior de los parámetros del psicoanálisis lacaniano. Al argumentar que la concepción de la mirada de la teoría filmica depende de estructuras psicoanalíticas (y presumiblemente masculinas) de voyeurismo y fetichismo, Copjec defiende en cambio que la mirada surge de las suposiciones lingüísticas que, a su vez, dan forma a los conceptos psicoanalíticos desde una matriz de división. Por ejemplo:

La ley no construye un sujeto que simplemente y de forma inequívoca tiene un deseo, sino un sujeto que *rechaza* su deseo, que quiere no desearlo. El sujeto es así separado de su deseo, y el mismo deseo es concebido como algo, precisamente, irrealizable. (Copjec, 1989, pág. 61).

La introducción de la teoría filmica del sujeto por medio del narcisismo de esta diferencia, una división implícita en la mirada lacaniana que «divide al sujeto que describe». Además, esa escisión demuestra «porque el sujeto hablante *no puede* estar nunca totalmente atrapado en el imaginario». (ibidem, pág.67).

«La mirada lacaniana es concebida en un punto invisible donde algo parece haberse perdido en la representación, y así adquiere una alteridad terrorífica que prohíbe al sujeto verse a sí mismo en la representación» (ibidem, pág.69). Copjec concluye:

En la teoría del cine el sujeto se identifica con la mirada como el significado de la imagen y llega a existir como la realización de una posibilidad. En Lacan, el sujeto se identifica con la mirada como el significante de la falta que produce el que la imagen languidezca. El sujeto llega a existir, así, a través de un deseo que aun se considera como el *efecto* de la ley, pero no su *realización* (ibidem, pág.70).

De acuerdo con Copjec, con la finalidad de ser más proporcionado con el modelo lacaniano que invoca, la teoría del cine tendrá que tener esto en cuenta.

La teoría feminista del cine

El desafío más sustancial para la teoría psicoanalítica del cine (desde una aceptación y un argumento a favor del método psicoanalítico) proviene de la TEORÍA FEMINISTA. Las cuestiones planteadas a la teoría psicoanalítica del cine como

resultado de las investigaciones y trabajos feministas, precisamente alrededor de la diferencia sexual, operan un correctivo necesario a sus naturalizadas presuposiciones patriarcales. Como se ha discutido, la teoría psicoanalítica del cine sitúa al cine como una producción fantasmática que moviliza procesos primarios en la circulación del deseo. El aparato cinemático construye a su espectador y después estructura la relación de la pantalla junto a modalidades psicoanalíticas de fantasía, el deseo escópico, fetichismo, narcisismo e identificación. De modo convencional, es la imagen de la mujer, que existe para ser mirada (y para ser deseada), la que es ofrecida al espectador-consumidor masculino que posee la mirada. Si la teoría psicoanalítica del cine describe la producción de un cine-sujeto masculino cuyo deseo es activado y desplazado constantemente, está claro que la crítica feminista tiene su trabajo hecho a medida para ello.

El texto que estableció el marco psicoanalítico para la teoría feminista del cine fue el artículo de Laura Mulvey⁸, en el que afirmó que « el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma filmica» de tal modo que «la interpretación socialmente establecida de la diferencia sexual [...] controla imágenes, formas eróticas de mirar y el espectáculo» (Mulvey, 1975, pág. 6). Defiende un uso interpretativo del psicoanálisis que revelaría las formas en que cada operación cinemática (y particularmente aquellos procesos asociados con la mirada, identificación, voyeurismo y fetichismo) reinscribe las estructuras subjetivas de la patriarcalidad.

Más allá de esto, el artículo invita al psicoanálisis a colaborar en la «destrucción del placer como un arma radical» (ibidem, pág. 7), algo necesario si las mujeres van a conseguir al tiempo poder sobre sus representaciones y una forma simbólica autónoma, «un nuevo lenguaje de deseo» (ibidem, pág.8) articulado por y a través del cine.

La discusión de Mulvey es básicamente ésta: el estatuto del espectador en el cine está organizado por líneas de género, que crean un espectador (masculino) activo que controla a un espectador pasivo (femenino) objeto en la pantalla (*screen object*). Las operaciones del espectáculo y el relato se combinan para dictar unas posiciones de visión específicas masculinas y femeninas de acuerdo con un estándar que es implícitamente masculino: «Los códigos cinemáticos crean una mirada, un mundo, y un objeto, que produce a sí una ilusión de realidad adaptada a la medida del deseo» (Mulvey, 1975, pág.17). El cine realiza su llamada al inconsciente del

⁸ Para una crítica de Mulvey, véase D.N. Rodowick, *"The difficulty of Difference"* (Wide angle 5, 1982, págs. 4-15) y Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

espectador sobre dos líneas, la de la *scopophilia* (en la que un sujeto activo extrae placer de mirar a un objeto pasivo) y la del narcisismo/ego-libido (en la que un sentido del yo se reafirma en la unidad de la imagen de la pantalla). Ambas actividades están relacionadas con las formas más tempranas de satisfacción, conectadas bien a la erótica de la mirada como base para el voyeurismo (éste se corresponde con el efecto ojo de la cerradura apuntado por Metz) o a la fascinación de la fase del espejo (que Metz menciona en su discusión de la identificación primaria). Pero entonces, Mulvey continúa, en el cine estas actividades llegan a estar únicamente al alcance del hombre porque, «en un mundo ordenado por el desequilibrio, el placer de mirar ha sido dividido entre el hombre/activo y la mujer/pasiva [...] La mujer (es representada) como imagen, el hombre como el poseedor de la mirada» (ibídem, pág.11) «Una división heterosexual activa/pasiva del trabajo» (ibídem, pág.12) define los parámetros tanto del relato como del espectáculo: el protagonista masculino (que es el sustituto del espectador) avanza la acción en el mundo tridimensional de la ficción; el femenino, como imagen, se alinea con el espectáculo, el espacio y la pantalla.

Todavía dentro del marco psicoanalítico, la mujer también significa el temor a la castración, que provoca en el hombre una reacción defensiva. Existen dos opciones textuales para desviar la ansiedad causada por la imagen de la mujer, SADISMO (dominación a través de la subyugación narrativa, en la que la mujer es investigada y castigada o salvada) y fetichismo (sobreevaluación, en la que la figura glamourizada de la mujer, o una parte de su cuerpo, se ofrece luminosa y espectacular, como una «imagen en relación erótica directa con el espectador» (ibídem, pág. 14). Mediante la orquestación de sus tres miradas (la cámara, los personajes, el espectador) el cine produce una específica imagen erotizada de la mujer, naturalizando la posición «masculina» del espectador y los placeres que supone. Así los modos cinematográficos de mirar y de identificación imponen inevitablemente sobre el espectador un punto de vista masculino, mientras que el poderoso impacto erótico de la altamente codificada imagen de la mujer connota «ser mirada y el cine construye el modo en el que va a ser mirada dentro del mismo espectáculo» (ibídem, pág.17). Para Mulvey, la posibilidad de desestabilizar la mirada voyeurística (cuyos variados parámetros traza a lo largo del artículo) representa la opción más prometedora para una práctica cinematográfica alternativa. Cualquiera que sean las limitaciones del modelo de Mulvey, ella fue la primera teórica que consideró seriamente las implicaciones del género en los procesos del estatuto del espectador cinematográfico y, debido a esto, definió el terreno sobre el que la teoría feminista del cine debatiría en adelante sus asuntos.

Ese terreno estaba, en realidad, ya implícito en el proyecto de la teoría psicoanalítica del cine desde el principio, de forma específica, por dos razones. Debido a que no existe representación de género neutral, la cuestión del lugar de la mujer dentro de esa representación se planteó inmeditamente, y debido a que el reconocimiento de la diferencia sexual es la base de la teoría psicoanalítica, el psicoanálisis implica automáticamente una consideración de la feminidad (no como un contenido, sino como una «posición» que se crea). La investigación feminista sobre estos asuntos puede ser considerada desde el punto de vista de tres áreas generales, cada una presentada en términos de subjetividad y deseo femenino: el estatuto del espectador femenino, la enunciación de la mujer y la práctica textual femenina.

El modelo de Mulvey ha introducido el asunto del género en el estatuto del espectador en términos de la descripción de una posición masculina de mirar, dependiendo de forma implícita que todo el aparato del cine clásico operaba de acuerdo con estándares masculinos que objetivizaban y dominaban a la mujer. Así la cuestión del ESPECTADOR FEMENINO se convirtió en la primera línea de investigación para las feministas; Gaylyn Studlar, por ejemplo se opone a Mulvey al defender que:

El aparato cinematográfico y la estética masoquista ofrecen posiciones identificatorias para (ambos) espectadores masculinos y femeninos que reintegran la bisexualidad psíquica, ofrecen los placeres sensuales de la sexualidad polimórfica, y hacen al hombre y a la mujer uno en sus identificaciones con y su deseo por la madre preedípica (Studlar, 1988, pág.192).

La misma Mulvey más adelante corrigió su posición en un ensayo sobre *Duelo al sol* (Duel in the sun, 1946), afirmando que mientras su artículo anterior determinaba que en el cine dominante siempre existe una «masculinización de la posición del espectador sin importar el sexo real (o la posible desviación) de cualquier persona real viva que va al cine» (Mulvey, 1981, pág.12), las posibilidades del estatuto del espectador de la mujer deben no obstante ser tomadas en consideración. Manteniendo su argumento de que el placer de mirar está asociado con experiencias libidinales tempranas, concluye que el espectador femenino «acepta temporalmente la "masculinización" en recuerdo de su fase "activa"» (ibídem, pág. 15). La posición femenina de mirada por tanto implica necesariamente la identificación con una mirada masculina ajena, un préstamo físico de «ropas para transvertirse».

The Desire to Desire, de Mary Ann Doane, conceptualiza la MIRADA FEMENINA (y la posición del espectador femenino) en películas dirigidas explícita e institucionalmente a mujeres. Tomando como su objeto el «cine de mujeres», «en su intento obsesivo de circunscribir un lugar para el espectador femenino» (Doane, 1987, pág.37), Doane considera el modo en que el dirigirse a un público femenino implica una presión contradictoria sobre los mecanismos físicos de voyeurismo y feticchismo. Encuentra que:

Quando uno explora los márgenes de los principales guiones masculinos que informan las teorías del aparato cinematográfico [guiones a los que «teóricos como Metz y Baudry a menudo apelan [...] como si fueran sexualmente indiferentes»], uno descubre una serie de guiones que construyen la imagen de una subjetividad específicamente femenina y también una posición espectral (Doane, 1987, pág.20).

Concluye que las películas que intentan trazar la subjetividad femenina y el deseo tanto en su materia-sujeto como en sus modos de interpelación lo hacen en términos de fantasías tradicionalmente asociadas a lo femenino: MASOQUISMO: la perversión sexual en la que el sujeto extrae placer de que se le provoque dolor, el componente pasivo del sadismo; HISTERIA: el tipo de neurosis en la que el conflicto psíquico está expresado bien simbólicamente a través de síntomas corporales o fóbicamente, a través de ansiedad conectada con un objeto específico; PARANOIA: la psicosis engañosa expresada a través de fantasías de persecución, herotomanía, grandeza, celos internamente consistente, y la NEUROSIS: el conflicto defensivo que forma la base del psicoanálisis, que puede ser entendido como la teoría del conflicto neurótico y sus formas.

Otro concepto asociado con el estatuto del espectador femenino es la MÁSCARADA. Convencionalmente definido por Joan Rivière como el reconocimiento de características «femeninas» para disfrazar una preferencia masculina subyacente (o exagerar estas características para destacar el hecho de que son un constructo), el concepto ha sido retomado por teóricos feministas del cine, primero por Claire Johnston en su análisis de *La mujer pirata* (Anne of the Indies, 1951) y después por Mary Ann Doane en dos artículos sobre el estatuto del espectador, para analizar la representación de la femineidad en el cine. Stephen Heath señala que el trabajo de Rivière plantea la cuestión de la identidad femenina más que pretender responderla: «En la mascarada la mujer imita una auténtica, genuina, femineidad, pero la auténtica femineidad es tal imitación, es la mascarada ("son la misma cosa") ser una mujer es

disimular una masculinidad fundamental, la feminidad es ese disimulo » (Heath, 1986, pág.49). En su análisis Johnston concluye que Rivière muestra «cómo la homosexualidad/heterosexualidad en el sujeto se produce por la interrelación de conflictos más que por una tendencia fundamental» (Johnston, 1975a, pág.41), con la finalidad de demostrar el modo en que La mujer pirata «plantea la posibilidad de una disposición genuinamente bisexual mientras permanece como un mito masculino» (ibidem, 42). La película es así leída como una parábola de la represión de la feminidad por una cultura patriarcal.

En «Film and the Masquerade» y «Masquerade Reconsidered», Doane utiliza el concepto para centrar más allá su trabajo sobre el estatuto del espectador. Ambos artículos exploran las posibilidades al alcance del espectador femenino, que se encuentra a sí mismo en relación con el texto clásico, bien demasiado cerca (absorbido en su propia imagen como el objeto del deseo narcisístico), o demasiado lejos (asumiendo la alienada distancia necesaria para la identificación con el *voyeur* masculino).

Cualquiera de las dos posiciones conlleva el peligro de la subjetividad femenina, lo que supone para la mujer, una pérdida perpetua de la identidad sexual en el acto de mirar. Pero aunque debe concluir que en el cine dominante la mujer posee una mirada que no ve, Doane se detiene antes de afirmar la total imposibilidad de la mujer como sujeto de la mirada. Existen todavía placeres al alcance del espectador femenino, placeres, por ejemplo, en «el potencial de la mascarada para crear una distancia de la imagen que es manipulable, producible y legible por la mujer» (Doane, 1982, pág.87), placeres para ser obtenidos de una dislocación liberadora de la mirada femenina. Doane afirma que el estatuto del espectador femenino no está nunca totalmente hipotecado, reprimido o irrecuperable; incluso en su negación se produce, como lo es la misma feminidad, como una posición, una posición fortalecida (por la misma actividad que la produce) para sugerir un desafío radical de los modos dominantes de visión. En «Masquerade Reconsidered» sugiere otras opciones desestabilizadoras relacionadas con la mascarada, tales como el «juego», el «chiste» y la «fantasía», para definir todo su proyecto como una reconceptualización de la mirada en su relación con una teoría general de la subjetividad femenina.

Se debe realizar una puntualización más sobre el espectador femenino. Tanto las teorías de Lacan como las de Freud del inconsciente establecen el hecho de que la sexualidad nunca es dada, en ningún modo puede ser asumida de forma automática. Ambas, la masculinidad y la feminidad, con constituidas en procesos simbólicos y discursivos, y esto implica que la misma sexualidad no es un contenido, sino un

conjunto de posiciones que son reversibles, cambiantes, conflictivas. Debido a esto, nunca podemos de forma complaciente asumir o atribuir una identidad sexual fijada; para las teorías del estatuto del espectador, se necesita un concepto más preciso del espectador femenino para incorporar este hecho.

Una posibilidad puede encontrarse en especificar los diferentes niveles a los que el espectador femenino es interpelado. E. A. Kaplan proporciona una útil formulación sobre estas líneas al sugerir una distinción entre tres tipos de espectador femenino: 1) el espectador histórico: la persona real que se encuentra entre el público en el momento de la exhibición de la película; 2) el espectador hipotético: el sujeto construido por las estrategias textuales de la película, sus modos de interpelación y su activación de procesos psicoanalíticos tales como voyeurismo e identificación; y 3) el espectador femenino contemporáneo, cuya lectura de la película puede estar influenciada por una conciencia feminista que sugiere interpretaciones alternas, significados «contrarios al grano» (Kaplan, 1985, págs.40-43). Mientras que la teoría psicoanalítica del cine se dirige al segundo nivel, nunca puede ignorar los otros dos. Al mismo tiempo, el analista del cine debe ser capaz de discernir qué formas de interpelación implican realmente procesos psicoanalíticos en la construcción de la subjetividad y cuáles trabajan en un nivel de funcionamiento distinto (la distinción entre «empatía» e «identificación» resurge aquí). Porque se ocupa precisamente de esta mediación necesaria entre lo psíquico y lo social, el trabajo feminista sobre el estatuto del espectador continúa proporcionando algunas de las utilidades más comprensivas y ricas en implicaciones de la teoría psicoanalítica del cine hasta la fecha.

Al mismo tiempo que la teoría feminista introdujo el género en los conceptos de estatuto del espectador, también situó una consideración de lo femenino en las teorías de la autoría cinematográfica. Como se ha mencionado, la teoría psicoanalítica del cine conecta la autoría con la enunciación, definiendo al realizador cinematográfico como el sujeto del deseo e implicando una posición enunciativa masculina. Esto presenta algunos problemas complejos para definir la ENUNCIACIÓN FEMENINA. Raymond Bellour es explícito sobre los problemas que esto crea para conceptualizar un espacio enunciativo femenino:

Existe siempre, más o menos enmascarado o más o menos marcado un cierto lugar de enunciación [...] el lugar de un cierto sujeto del discurso y por consiguiente de un cierto sujeto del deseo [...]. El cine clásico americano se funda sobre una sistematicidad que funciona de forma muy precisa a expensas de la mujer [...] mediante la determinación de su imagen [...] en relación con el

deseo del sujeto masculino [...] Esto es una perspectiva que siempre colapsa la representación de los dos sexos en la lógica dominante de uno único (Bellour, 1979, págs. 99,97).

Las cuestiones planteadas por la teoría feminista del cine son éstas: si la concepción psicoanalítica de la autoría es definida (y por tanto enmarcada) por una estructura en la que la enunciación se determina por la subjetividad masculina y el deseo, ¿impide esto cualquier concepto de enunciación femenina? Del mismo modo, si la enunciación elimina la intencionalidad como categoría en su construcción de la autoría, ¿cómo puede encontrarse la presencia textual de un «discurso femenino», cómo puede situarse una «voz femenina»?

En un esfuerzo por definir al autor femenino como uno que intenta originar la representación de su propio deseo, la investigación feminista ha tomado dos rutas. La primera ha sido mediante un examen del trabajo de mujeres directoras dentro del sistema de Hollywood (como Dorothy Azner), mediante el análisis de textos para la manifestación de un discurso femenino que surge del interior de los confines regulados del cine clásico. El segundo implica un análisis (fundamentalmente) de trabajos contemporáneos de la que puede ser considerada una «vanguardia feminista», realizadora cinematográficas cuyas estrategias de subversión de los códigos cinemáticos dominantes se articulan en trabajos que comprenden una tradición feminista alternativa. En cualquiera de los casos, surge la contradicción de la enunciación femenina. Mientras que el intento de teorizar la autoría como una posición (más que como un individuo) es la base de la teoría enunciativa, el «descubrimiento» o reevaluación de las mujeres directoras ha sido fundamentalmente motivada por el hecho de que ellas eran/son mujeres. El interés en las mujeres reales *per se* parecería, entonces, estar en contradicción directa con el movimiento en aras de designar la producción textual de autoría sexuada. Para evitar dar validez a las verdades comunes que la teoría enunciativa niega (el autor como la fuente puntual de significado, intencionalidad que define el texto, la pura expresividad de la voz de una mujer, basada en la biología o la esencia, que se manifiesta a sí misma en una película), los estudios feministas deben avanzar una nueva definición de la enunciación femenina que medie entre la diferencia sexual y la voz autorial.

Es posible que el concepto de enunciación pueda ofrecer un medio de teorizar la subjetividad femenina al permitir que las categorías de autor, espectador y texto sean pensadas de nuevo desde el punto de vista del deseo femenino. Como modo de análisis de la organización sistemática de los modos de mirar, la enunciación puede permitir la comprensión de cómo una mujer realizadora cinematográfica podría

negociar las visiones dispares del texto. Como medio de interpretar el proceso de visionado del cine, la enunciación puede permitir la conceptualización de las posibilidades para el estatuto del espectador femenino. Y como un método para designar instancias textuales, la enunciación puede hacer visibles los modos en los que el deseo femenino podría ser articulado e interpelado dentro de una película determinada.

Otro conjunto de temas sacados a colación por la teoría psicoanalítica del cine por las feministas son aquellos que versan sobre la PRACTICA TEXTUAL FEMINISTA y el discurso femenino. Al perseguir la definición y especificación de un «lenguaje del deseo» alternativo, la investigación feminista comenzó a observar las prácticas vanguardistas de las mujeres realizadoras cinematográficas para ver cómo la autoría femenina podría manifestarse e inscribirse textualmente. Esto era, en algunos casos, precedido por trabajos feministas centrados en el texto clásico como una forma de elaborar de modo más preciso cómo la voz de la patriarcalidad (y su posición de subversión) venía a articularse cinemáticamente. El más importante de estos estudios analizó el relato edípico, demostrando cómo la problemática narrativa y simbólica de la diferencia sexual motivada al mismo tiempo a los personajes y estructuraba la forma de la película.

En un capítulo de *Alicia ya no titulado* «El deseo en la narración», Teresa de Lauretis discute la configuración edípica tanto en los relatos literarios como en los cinemáticos: «El Edipo del psicoanálisis es el *Oedipus Rex*, donde el mito está ya textualmente inscrito, revestido de una forma literaria dramática, y así centrando en el héroe como el resorte de la narración, centro y término de referencia de la conciencia y del deseo» (De Lauretis, 1985, pág.112). En un esfuerzo por definir un lugar para la mujer dentro del relato, de colocar una cuña entre la ficcionalización y sus fundamentos patriarcales, y después de un amplio análisis del modo en el que la lógica edípica se considera que estructura una variedad de textos, concluye:

Lo que yo he estado defendiendo [...] es un alto en la triple vía mediante la cual quedan contruidos el significado, la narración y el placer desde el punto de vista masculino. La labor más excitante del cine y el feminismo actual no es antinarrativo o antiedípico; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino en él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo. (De Lauretis, 1985, pág. 157).

Las propuestas para una especie de resistencia textual cinematográfica unen el trabajo del análisis textual psicoanalíticamente informado con la práctica específica de las mujeres realizadoras cinematográficas. Los trabajos de Chantal Akerman, Marguerite Duras, Laura Mulvey/Peter Wollen, Lizzie Borden, Rally Potter e Ivonne Rainer, entre otras, son todos considerados bajo la luz de los desafíos que ofrecen a las estructuras cinematográficas dominantes de visión, relato e interpelación. Mientras en la mayoría de ocasiones, estas realizadoras cinematográficas no se ocupan explícitamente del psicoanálisis, sus películas resumen muchos de los temas centrales para la teoría feminista del cine. Al final de su valoración crítica del trabajo de Claire Johnston, Janet Bergstorm señala que los análisis textuales del cine clásico «han probado de forma consistente cómo las mujeres funcionan de modos diferentes pero igualmente cruciales para asegurar el relato, para situar la enunciación» (Bergstorm, 1979b, pág. 30). Formula la cuestión de una práctica cinematográfica feminista alternativa en términos de «cómo el discurso femenino, el deseo femenino puede organizar la enunciación fílmica, cómo el discurso femenino podría constituir la lógica textual de modo diferente» (ibídem). Las películas de Chantal Akerman proporcionan una demostración particularmente poderosa de esa rearticulación.

La teoría psicoanalítica del cine, y la teoría feminista en particular, han descrito los modos en que es necesario teorizar la relación del cuerpo de la mujer con el discurso, teniendo en consideración que la construcción simbólica de la sexualidad proporciona un medio de pensar este cuerpo en otros términos que los de la biología o la esencia mística. Debido a esto, las realizadoras cinematográficas feministas interesadas en «reimaginar» a la mujer han encontrado formas de incorporar las nociones de deseo y lenguaje a sus películas. En palabras de Mary Ann Doane: «Las películas más interesantes y productivas [...] que tratan de la problemática feminista son aquellas que elaboran una nueva sintaxis, "hablando" del cuerpo femenino de modo diferente, incluso de forma detenida o inapropiada desde la perspectiva de la sintaxis clásica» (Doane, 1981, pág.34). Como esta explicación de la teoría psicoanalítica del cine ha demostrado, "hablar" cinematográficamente no es una tarea sencilla, existe una completa constelación de complejos procesos psíquicos interrelacionados que se combinan en la producción de lo que es, en el análisis definitivo, la articulación del deseo (autorial, espectral y textual).⁹

⁹ Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis. 1998. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Ediciones Paidós. España. Pag. 147-209.

CONCLUSIONES

A partir de esta investigación bibliográfica he podido constatar que el cine hoy en día goza de ser un arte, una industria y sobretodo un agente verdaderamente activo en la sociedad mundial.

Arte ha sido oficialmente desde 1914 con el Manifiesto de las siete artes de Ricciotto Canudo pero con el paso del tiempo se ha ido entendiendo cada vez mas todas las potencialidades que el cine posee siendo entonces denominado arte de las masas, por las masas y para las masas.

El cine fue industria desde sus inicios pero muy al contrario de la mayoría de los inventos que al dejar de ser novedad aminoraron o nulificaron sus ingresos, la industria cinematográfica cada día se acrecenta mas y más, permitiendo que muchos sean los sectores que viven de ella.

A través de las ideas, movimientos, emociones y circunstancias plasmadas en la película de celuloide es como se puede entender o tener un punto de acercamiento a distintos fragmentos que componen la sociedad mundial, explicando pequeñas comunidades que a veces pasan desapercibidas pero que no por eso dejan de contribuir enormemente a la explicación de una sociedad completa.

Para que se pueda dar un cine que anteponga la libertad artística a la necesidad comercial se necesita también un público ansioso de la recepción de una realidad creadora mucho más auténtica que las formulas trilladas, espectadores exigentes que vean en el cine el lenguaje artístico de una época y que hagan posible la aceptación de este género tan recurrido como ahuyentado en la historia mundial del cine.

Que la realidad invada al cine propaga conductas e unifica pensamientos lo que tanto puede ser benéfico como dañino ya que los realizadores también se pueden convertir en manipuladores de la verdad y por lo tanto en manipuladores de la creación de nuevas ideas y sentimientos, esta manipulación muchas de las veces es premeditada pero otras tantas se da sin verdadera intención ya que existe un público primitivo que ni siquiera puede entender la dualidad que hay entre actor y personaje, menos entre realidad y ficción, de ahí la controversia de qué tan bueno es el exhibir comercialmente películas que muestren acciones o ideas complicadas, terroríficas,

violentas, irreales, etc., situaciones que lleguen a provocar confusión e imitación en un público carente de la formación necesaria para poder apreciar ampliamente cualquier película.

El cine es en sí un lenguaje universal que precisamente y gracias a su particularidad es como muestra los distintos enfoques con que la sociedad de la que nace en específico vive y siente determinada época, de esta visión específica es como llega a tener su influencia mundial, de esta situación tenemos por ejemplo, los efectos especiales y la vida perfecta de Hollywood, la evasión cómica de Francia, la crudeza realista de Italia, la frialdad de Alemania, la exaltación nacionalista del cine soviético, lo apegado a la tradición literaria de Inglaterra, los signos de masoquismo y destrucción de Japón y por supuesto la sobrevivencia esporádica de las cinematografías menores, compuestas en su mayoría por países latinos.

El cine proyecta preguntas y no respuestas, de esta proyección es que crea una conciencia y es precisamente de esta conciencia que el cine crea en la sociedad lo que hace que los gobiernos permitan la entrada exagerada de producciones que dan como resultado un olvido de la propia identidad. Se necesita crear buenos espectadores, educar para que exista una apreciación cinematográfica, situación que se empieza a dar con la nueva visión sensible y humanista que empieza poco a poco a situarse en las sociedades.

Habría que pensar qué es lo que justifica el éxito de las películas y qué proceso se tuvo que llevar a cabo en el hombre para que día a día el hombre este más capacitado y deseoso de ver lo inhumano que puede ser el hombre con el hombre mismo, aceptando esta violencia lleno de satisfacción.

Se ha demostrado a través de la historia del cine que el material más inmune al paso del tiempo y la moda es aquel que nace como documento de una época, como testimonio y reflejo de una realidad. El cine ha plasmado su sociedad desde lo más palpable y cotidiano hasta lo que se empieza apenas a suceder y solamente las mentes más agudas pueden sentir o presentir, de ahí el poder predictivo del cine.

El cine al ser un arte se convierte en cultura lo que emite representaciones simbólicas de la sociedad. El cine permite explicar la psicología de una sociedad completa a través de la psicología individual proyectada en la pantalla o viceversa, a través de una psicología social (problema colectivo) una psicología particular.

Tomando en cuenta la mayoría de los argumentos psicológicos del análisis del fenómeno cinematográfico se puede concluir que en términos de aprendizaje el cine transforma principalmente los modos de operar del pensamiento en cuanto a su aprendizaje social esto por la capacidad del humano para aprender por observación y su capacidad cognoscitiva para representar simbólicamente influencias externas que después utiliza para guiar su acción.

Uno de los mayores resultados que obtuve al realizar esta investigación fue el encontrar la supremacía de la teoría psicoanalítica respecto al análisis del fenómeno cinematográfico, esto lo explico desde el entendido que el psicoanálisis se mueve todo el tiempo en el terreno de lo simbólico, del significante y del imaginario, situación que se remite directamente a los procesos que se activan en el individuo en relación al fenómeno cinematográfico.

Desde la teoría psicoanalítica tenemos que ésta se basa en una comparación sistemática del cine como un tipo específico de espectáculo y la estructura del individuo psicológicamente constituido. Teniendo con esto que el fenómeno cinematográfico implica procesos de lo inconsciente en mayor medida que cualquier otro medio artístico ya que la propia constitución de su significante es imaginaria, porque las películas en sí mismas solo llegan a existir a través del trabajo ficcional de sus espectadores, esto significa que sus significantes son activados solamente al ser vistos en el momento de la exhibición. Las imágenes y sonidos del cine no son significativos sin el trabajo inconsciente del espectador, y es en este sentido que toda película es una construcción personal del espectador que afecta particularmente (identificación, proyección, fantasía, deseo, etc.) y de manera definitiva al individuo a pesar de que se encuentre inmerso en una sala compartida formando parte de una acción colectiva.

En conclusión y respecto a toda la investigación considero que se llevo a cabo la intención de este trabajo, ya que con las bases del análisis psicológico del fenómeno cinematográfico expuestas aquí se puede fundamentar cualquier análisis de contenido posterior (ya sea de película, género o director en específico) con mayor entendimiento y desenvolvura por el conocimiento ya adquirido respecto al análisis de cada uno de los componentes que conforman el fenómeno cinematográfico.

BIBLIOGRAFÍA

1. Acha Juan (2000). Crítica del arte. Editorial trillas. México.
2. Álvarez Villar Alfonso (1974). Psicología del arte. Biblioteca Nueva. Madrid.
3. Ariete Silvano (1993). La creatividad "la síntesis mágica". Fondo de Cultura Económica. México.
4. Arnheim Rudolf (1999). Arte y percepción visual. Alianza Editorial. Madrid.
5. Bolton Neil (1978). Introducción a la Psicología del pensamiento. Editorial Herder. Barcelona.
6. Bordwell, Thompson (1995). El arte cinematográfico. Editorial Paidós Estados Unidos.
7. Callingwood R.G. (1993). Los principios del arte. Fondo de Cultura Económica. México.
8. Casetti Francesco (1994). Teorías del Cine 1945-1990. Editorial Cátedra. Madrid.
9. Cohen Jozef (1976). Sensación y percepción visuales. Editorial trillas. México.
10. De Tavira Federico (2000). Introducción al psicoanálisis del arte. Plaza y Valdez Editores. México.
11. Ehrenzweig Antón (1975). Psicoanálisis de la percepción visual. Editorial Gustavo Gili. Gran Bretaña.
12. Feldman Robert (2002). Psicología con aplicaciones en países de habla hispana. Mc Graw Hill. México
13. Freud Sigmund (1988). Obras Completas Vol. XVI. Editorial Orbis . Barcelona

14. García Riera (1994). El cine es mejor que la vida. Editorial Cal y Arena. México.
15. Gombrich E.H. (1998). La historia del cine. Diana CONACULTA. México.
16. Gombrich E.H. (2000). Arte e ilusión. Editorial Debate. Madrid.
17. Gubern Román (2000). Historia del Cine. Editorial Lumen. España. Pag. 490
18. Karney Robyn, Cross Robin (1992). The life and times of Charlie Chaplin. Smithmark Publishers Inc. New York.
19. Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand (1996). Diccionario de Psicoanálisis. Editorial Paidós.
20. Le Bon G (1995). Psicología de las masas. Editorial Morata. Madrid.
21. Mahieú José Agustín (1990). Panorama del Cine Iberoamericano. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid.
22. Metz Christian (1993). El significante imaginario. Editorial Paidós. España.
23. Morin Edgar (1993). El cine o el hombre imaginario. Editorial Paidós. España
24. Pardinás Felipe (1990). Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales. Siglo XXI.
25. Pérez Lozano José María. Formación Cinematográfica. Editorial Alba. Barcelona.
26. Pertierra Tino (1999). Pasión de Cine. Editorial Alba. Barcelona.
27. Poloniato Alicia (1992). Cine y Comunicación. Editorial Trillas. México.
28. Saturnino de la Torre (1998). Formación y cambio en el cine. Editorial Octaedro. España.
29. Sorlin Pierre (1977). Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana. Fondo de Cultura Económica. México.
30. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1998). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Ediciones Paidós. España.
31. Tassura Mabel (2001). El castillo de Borgonio "La producción de sentido en el cine". ATUEL. Argentina.

14. García Riera (1994). El cine es mejor que la vida. Editorial Cal y Arena. México.
15. Gombrich E.H. (1998). La historia del cine. Diana CONACULTA. México.
16. Gombrich E.H. (2000). Arte e ilusión. Editorial Debate. Madrid.
17. Gubern Román (2000). Historia del Cine. Editorial Lumen. España. Pag. 490
18. Karney Robyn, Cross Robin (1992). The life and times of Charlie Chaplin. Smithmark Publishers Inc. New York.
19. Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand (1996). Diccionario de Psicoanálisis. Editorial Paidós.
20. Le Bon G (1995). Psicología de las masas. Editorial Morata. Madrid.
21. Mahieú José Agustín (1990). Panorama del Cine Iberoamericano. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid.
22. Metz Christian (1993). El significante imaginario. Editorial Paidós. España.
23. Morin Edgar (1993). El cine o el hombre imaginario. Editorial Paidós. España
24. Pardini Felipe (1990). Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales. Siglo XXI.
25. Pérez Lozano José María. Formación Cinematográfica. Editorial Alba. Barcelona.
26. Pertierra Tino (1999). Pasión de Cine. Editorial Alba. Barcelona.
27. Poloniato Alicia (1992). Cine y Comunicación. Editorial Trillas. México.
28. Saturnino de la Torre (1998). Formación y cambio en el cine. Editorial Octaedro. España.
29. Sorlin Pierre (1977). Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana. Fondo de Cultura Económica. México.
30. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1998). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Ediciones Paidós. España.
31. Tassura Mabel (2001). El castillo de Borgonio "La producción de sentido en el cine". ATUEL. Argentina.

32. Torreblanca Navarro Omar (1994). El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica. IMCINE. México.
33. Truffaut François (1999). El placer de la mirada. Paidós. París
34. Werner Faulstich, Helmut Korte (1995). Cien años de cine. Volumen 1. Editorial Siglo XXI. España.
35. Werner Faulstich, Helmut Korte (1995). Cien años de cine. Volumen 2. Editorial Siglo XXI. España.
36. Werner Faulstich, Helmut Korte (1995). Cien años de cine. Volumen 3. Editorial Siglo
37. Werner Faulstich, Helmut Korte (1995). Cien años de cine. Volumen 4. Editorial Siglo XXI. España.
38. Werner Faulstich, Helmut Korte (1995). Cien años de cine. Volumen 5. Editorial Siglo XXI. España.
39. www.imdb.com