

que él preferiría olvidar. Dese el comienzo de la secuencia ya oímos un extraño chillido de gaviotas y gritos de niños. Todo parece, de algún modo, remitirnos a la escena de la playa donde ocurrió el accidente. Cuando el fatídico recorte de diario cae en las manos de Patrice, en la banda sonora se oyen ladridos de perros. Entonces Patrice comenta: «*Elle est là, couchée dans le feuillage [...] puis les chiens autour [...] les chiens que hurlent [...] les chiens hurlaient [...] et moi avec le fusil [...]*». (Ella está echada entre el follaje [...] después los perros dando vueltas [...] los perros que aullan [...] los perros que aullaban [...] y yo con el fusil). Dado que ni los perros ni las gaviotas aparecen en escena, podemos deducir que los sonidos evocan un recuerdo del pasado. No olvidemos la vacilación en el tiempo verbal usado: aullan/aullaban. Así, todo parece indicar la confusión mental de Patrice. ¿Él recuerda la escena o la revive en forma de alucinación? Y con respecto a Cri-Cri, ¿ella también estaría participando en la misma alucinación? Después de todo, ella está presente en el mismo ambiente donde retornan los ruidos del pasado. Si bien el enmarque de la escena –encuadre en primer plano del rostro pensativo del hombre– parece sugerir que Patrice es el único que oye aquellos sonidos, la reacción de la mujer que intenta eximir de culpa al hombre indica que ella, por lo menos, adivina lo que sucede en la cabeza de su compañero. ¿Y qué decir de la vacilación en el discurso de la mujer: («*C'est un accident [...] Il était un accident [...]*») (Es un accidente [...] Fue un accidente [...]), que da la impresión de que se trata de la misma confusión mental que sufre Patrice?

Suele suceder que en producciones más modestas los realizadores se ven obligados a reducir drásticamente los recursos sonoros, dejando de representar todos los ruidos que no tienen una importancia directa dentro del contexto del filme, aunque las fuentes sonoras estén visibles en la pantalla (Jost, 1987: 47). Desde luego, ese procedimiento no configura un caso de máscara sonora, pero existen algunos autores –entre ellos Bresson, Bergman o Godard– que practican una concisión sistemática y deliberada de la banda de sonido, con el propósito de hacer perceptible el «silencio» como una experiencia existencial de los personajes. No sería extraño encarar ese procedimiento considerándolo como un tipo de enmascaramiento sonoro determinado porque, a diferencia de la mera economía de recursos, aquí se intenta dotar al silencio de una función significativa e invocararlo para traducir una subjetividad limítrofe.

## La crisis de la enunciación

En el cine, la teoría general de la subjetividad, más conocida como «teoría de la enunciación cinematográfica», cuyas líneas generales hemos trazado en esta primera parte del libro, la elaboraron diversas corrientes críticas entre 1970 y 1980, principalmente en Francia y Gran Bretaña. En ese período, el proceso de recepción del filme y la manera en que la posición, la subjetividad y los afectos del espectador eran trabajados o «programados» en el cine despertaron gran interés entre los críticos, hasta el punto que esos temas llegaron a ser el mayor centro de atención tanto de la crítica estructuralista como de los análisis más «comprometidos» de las distintas perspectivas marxistas, feministas y multiculturalistas. En todos esos abordajes, tanto el aparato tecnológico del cine como la remodelación del imaginario forjada por sus productos fueron objeto de una investigación minuciosa e intensiva, con objeto de verificar cómo trabaja el cine para interpelar a su espectador en cuanto «sujeto», o cómo ese mismo cine condiciona a su público al impulsarlo para que se identifique a través de las posiciones de subjetividad construidas por los filmes.

Sin embargo, todas esas teorías de la enunciación que hervían en los años setenta y ochenta empezaron a envejecer de improviso. Citando una frase irónica de Hansen (1993: 197-210), tuvieron el mismo destino que la minifalda y los pantalones «Oxford» o «acampanados», es decir, se convirtieron en marcos históricos. Las causas son variadas, pero Hansen señala las principales. En primer lugar,

Jose Luis Sánchez  
Noniefo!

esas teorías presuponian una idea un tanto monolítica de lo que era el cine llamado «clásico» y sucedió que ese concepto se convirtió en problemático cuando se empezó a producir una enorme cantidad de películas comerciales y «hollywoodienses» que no refrendaban el modelo. Las más notorias en este aspecto fueron las musicales. Por otro lado, los conceptos que se elaboraron acerca de la actividad del espectador o del proceso de recepción eran demasiado abstractos y rígidos. En esos sistemas teóricos el espectador era considerado como una figura «ideal», cuya posición y afectividad eran establecidas *a priori* por la tecnología o por el «texto» cinematográfico, con lo cual ni siquiera se barajó la posibilidad de que fuera capaz de dar una respuesta autónoma e independiente.

Los primeros que cuestionaron el dogmatismo de algunas teorías de la enunciación cinematográfica fueron los grupos feministas y de militantes de izquierda, que esgrimían el argumento de que esas teorías no aportaban alternativas para que los actores sociales pudiesen criticar la ideología del filme o rechazarla. Esas teorías eran muy negativas y no dejaban ningún espacio para lo que hoy, en los ambientes computacionales, se ha dado en llamar *agencia*, es decir, la intervención autónoma del receptor. Todo aquel conglomerado de ideas funcionaba dentro de un molde conceptual que imaginaba una subjetividad profundamente determinada por las representaciones ideológicas. Además, aquella tendencia crítica también fue acusada de ahistoricismo ya que sostenía que los filmes se debían analizar al margen de su contexto social y político. Un filme francés de 1962, *Le Procès de Jeanne d'Arc*, ambientado en la Francia de comienzos del siglo XV, era leído de la misma manera que un *western* norteamericano realizado por Hollywood en 1939 y ambientado en la época de la colonización. Esa película era *La diligencia*, ateniéndose solamente a los ejemplos de Nick Browne.

Rodowick (1944) considera que la implosión de la primacía de la enunciación se empezó a esbozar hacia finales de los años setenta, cuando surgieron las primeras críticas a la comprensión apriorística del espectador, basándose solamente en las propiedades «textuales» del filme, y también al determinismo de las teorías corrientes sobre la subjetividad en el cine. Esas críticas demuestran que la relación entre el cine y su espectador se vio reducida, en las teorías de la enunciación, a la condición de un evento determinado *a priori* por el «texto» fílmico, contrariando incluso el contexto histórico de la



recepción y del espectador real, considerado pasivo y programado. A su vez, Bordwell (1985: xi-xiv) hace un balance crítico del problema de la comunicación del filme y del proceso de la exhibición del espectáculo, y sugiere que una teoría de la narrativa cinematográfica puede existir perfectamente sin recurrir a modelos lingüísticos y psicoanalíticos, y sobre todo sin apoyarse en la idea de la enunciación. En vez de las hipótesis lacanianas sobre el sujeto propone un modelo de análisis más pragmático de las relaciones entre película y espectador, basado en la racionalidad del sentido común.

Entonces se empieza a producir un desplazamiento de la teoría cinematográfica desde el contexto estructuralista francés (e inglés, expresado en la revista *Screen*) hacia el contexto cognitivista de lengua inglesa. Los nombres más representativos de esa nueva tendencia son David Bordwell, Janet Staiger, Richard Arlen y Noël Carroll, entre otros. Se expresan en contra de la «excesiva» presencia del psicoanálisis en la teoría de la enunciación, y también en contra de un cierto «determinismo» de la teoría del dispositivo de Baudry, quien respalda la idea de la pasividad del espectador, de su vulnerabilidad a la manipulación, de su regresión narcisista, etcétera. En aquel período (más exactamente en 1986) surgió una polémica bastante intensa en la revista estadounidense *October*, entre Stephen Heath y Noël Carroll, a raíz de un ataque de este último al esquema teórico de la revista *Screen*, heredera de las ideas psicoanalíticas francesas sobre el sujeto cinematográfico. Las teorías de la enunciación pasarían entonces en bloque a ser designadas, un tanto peyorativamente, como *la Grand Théorie*.

El llamado «determinismo» de las teorías estructuralistas empezó a sustituirse por un viraje conceptual en el que el contexto de recepción del filme pasa a primer plano. En lugar del espectador pasivo y totalmente determinado por el «texto» fílmico y por el dispositivo cinematográfico, surge el espectador hasta cierto punto activo, que negocia con el filme su sentido. También aparece el concepto de heterogeneidad de la recepción cinematográfica: los espectadores no son todos iguales ni interpretan las películas de la misma manera. Hay una determinada tentativa de despsicologización de la discusión del sujeto. «El sujeto —afirma Bordwell (1996: 6/7) no es ni una persona individual ni una sensación inmediata de identidad o individualidad experimentada por alguien. Es una categoría del saber que se define por su relación con los objetos y con los otros sujetos.

tb. =  
le esaltura  
campo  
espendido

La subjetividad no es la identidad ni la personalidad propia de cada ser humano; es inevitablemente social. No es una conciencia dada previamente, sino que se adquiere. La subjetividad se construye a través de sistemas de representación.»

Enfrentados al estructuralismo, entran en escena los culturalistas (especialistas en estudios culturales), quienes declaran que sus objetos de estudio ya no son los «textos» cinematográficos sino los *usos* que la sociedad hace de ellos. Por eso los estudios culturales dieron prioridad a los análisis de recepción sobre las lecturas de filmes: el objetivo era verificar de qué manera algunos grupos específicos de públicos se apropiaban de determinadas películas para sus agendas culturales. El énfasis se desplaza desde el abordaje del espectador «común» hacia el espectador resistente. Lo que se pretende comprender es cómo algunas audiencias, en cierto sentido, «pervierten» los productos cinematográficos haciendo de ellos una lectura interesada, invertida, profana o hasta subversiva, como la de las películas norteamericanas blancas que hacían los negros de la periferia de Chicago, según el abordaje de Hansen (1993: 197-210). Y por último, los culturalistas también querían plantear la teoría con los pies en el suelo, es decir, considerarla menos hermética y sin tantas pretensiones filosóficas. Como observa Bordwell (1996: 11), leer a Raymond Williams puede ser infinitamente más relajante y «amigable» que intentar descifrar los enigmáticos rompecabezas de Lacan, Kristeva o Baudrillard. *(Sociología de los objetos + Cultura visual)*

Con la crisis, el concepto de enunciación, extraído simultáneamente de las teorías basadas en la lingüística y en el psicoanálisis, empieza a declinar y a ser reemplazado por los estudios de recepción, más pragmáticos y basados en principios de los estudios culturales, de la filosofía analítica y de las ciencias cognitivas. El cine ya no es un objeto privilegiado de atención. Los nuevos enfoques críticos se centran en la televisión y en los nuevos medios. Ya no se habla tanto de cine, sino que se conversa mucho más sobre lo audiovisual y sobre los medios. La recepción se afronta como autónoma con relación a la producción y, por lo tanto, como independiente de las determinaciones del «texto» y de las artimañas de un sujeto enunciador. El «lugar» que ocupa el espectador en el filme o en el audiovisual en general, si bien no es totalmente arbitrario, se considera dictado por el contexto de la recepción. Según sea ese contexto, la recepción se puede adherir a las determinaciones textuales del

filme, puede negociar con ellas o incluso rechazarlas, reconduciendo así la «lectura» de la obra.

Una buena parte de las doctrinas que sucedieron a las teorías estructuralistas de la enunciación está constituida por estudios de naturaleza empírica sobre cineastas, géneros, públicos, cinematografías nacionales y políticas de producción y distribución, eficaces para la mayoría de los fines pero carentes de sustento teórico y de fundamentación científica sólida. Esas doctrinas, como señala Bordwell (1996: 26), trabajan con premisas establecidas en la naturaleza de la sociedad, la historia, el pensamiento y el sentido, que responden a las tradiciones intelectuales del siglo XIX, por lo que muestran escasa familiaridad con las revoluciones gnoseológicas del siglo XX. Después de las teorías de la enunciación no hemos tenido, en el campo del cine, otra *Grand Théorie* (considerando que la incursión de Deleuze en ese campo es más bien una reflexión filosófica que una teoría cinematográfica), sino apenas lo que Bordwell llama las *middle level researches* (investigaciones de nivel medio) y Noël Carroll denomina *piecemeal theory* (teoría hecha de retazos). De todos modos, la actual investigación sobre el cine no cree que esto sea un gran problema: «Para concebir un trabajo esclarecedor en determinado campo de estudios no se necesita de una Gran Teoría del todo» (Bordwell, 1996: 29).

Pero tal vez la cuestión clave ya no esté en la contraposición entre una *Grand Théorie* por una parte y una «colcha de retazos» de pequeñas investigaciones por la otra, puesto que el problema principal no es simplemente saber si vamos a trabajar al por mayor o al por menor. La cuestión del cine ya no se resuelve dentro del campo del mismo cine. Con la convergencia de los medios y la generalización de lo audiovisual, los problemas teóricos se han desplazado. Es muy probable que los fundamentos de una nueva teoría de lo audiovisual ya estén siendo construidos en el campo específico del cine. Por ende, todo intento de superar la *impasse* teórica que hoy vive el cine debe ser realizado fuera de éste, en ese terreno fluctuante de los nuevos medios que hemos convenido en llamar «el ciberespacio».