

Interpelación y lucha pacífica

Aplicación práctica del antihegemonismo en el terreno del audiovisual*

Francisco Javier Gómez Tarín

Con la llegada de un nuevo milenio, parece que las grandes utopías ceden frente al imparable ascenso de la homogeneización universal: estamos frente al mito del fin de la historia y de las ideologías. La imposición en el terreno cinematográfico de una concepción ligada a la industria, como bien cultural mercantilizado, también aparece hoy como hegemónica. Las conmemoraciones del centenario del cinematógrafo han contribuido a reforzar un proceso teleológico cada día más asentado, incluso entre los teóricos e historiadores, por el que se supone que el cine caminó necesariamente desde su inicio hacia lo que es hoy. Se trata de una visión mítica.

Si rebuscamos a lo largo de estos años, aflorarán de inmediato las utopías (con vocación revolucionaria las más de las veces) que intentaron reivindicar otra concepción, otra visión y, sobre todo, otra mirada. Cierto es que muchas veces se crean mitos contrapuestos que difícilmente consiguen la fuerza suficiente como para resistir; la voracidad de la industria es tal que se siente capaz de asumir los planteamientos de aquellos que la com-

baten (si en ello hay una rentabilidad económica).

Quizás el nuevo milenio llama freudianamente a la asociación con otras efemérides, y así no podemos dejar de recordar que se cumplen ya más de cincuenta años del inicio de la *nouvelle vague*, un movimiento del que hoy queda un espíritu, una reivindicación, por parte de ciertos cineastas franceses y algunos de sus máximos exponentes en vida, si bien ajustados a los mecanismos de la industria (lo que no quiere decir que no sean capaces de llevar a cabo obras admirables). Si contribuyeron a revolucionar el cine, las aguas ya volvieron a su cauce; muchas de sus rupturas fueron asumidas y devoradas por la industria, mercantilizadas a fin de cuentas. Ahora bien, los GODARD, CHABROL, ROHMER, MALLE, TRUFFAUT... no iniciaban su andadura con vocación anti-industrial, precisamente pretendían un hueco en la industria o bien otra concepción de los parámetros necesarios para poder hacer películas en una Europa cada vez más castigada por el imperialismo americano.

Esa conmemoración se suma hoy al rebuscivo que supone el afianzamiento del clasicismo (el centenario lo refrendó), la linealidad y la transparencia, de un cine que

*Comunicación presentada en el III Foro de investigación universitaria en comunicación: el futuro de la ética, 2002.

pudo ser muy distinto, aunque muchos se empeñen en negarlo. Y surge un nuevo brote: *Dogma 95*, de la mano de LARS VON TRIER. El *Dogma* se hace necesario para luchar contra otro dogma, no escrito ni sellado por compromisos formales pero que impone sus criterios a nivel mundial. Es evidente -y lo apuntamos como premisa que luego recogeremos- que la industria ejerce una presión absoluta sobre lo que es posible o no hacer en cine, la censura económica es la más eficaz al no ser cuestionada; y cuando hablamos de censura económica no solamente estamos refiriéndonos al monstruoso mundo de Hollywood sino a los costes de producción de cualquier filme actual, absolutamente desorbitados y en modo alguno reflejo del valor real que esos materiales deben tener (hay una presión económica también sobre los productos y servicios: difícilmente llegará a ellos nadie que no cuente con elevados recursos porque el coste está multiplicado geométricamente y, sobre todo, de manera artificial). La posibilidad de descubrimiento de nuevos talentos se constituye así en un condicionante, en la esencia de su propia imposibilidad, puesto que la aparición de nuevos realizadores, con planteamientos revolucionarios, está directamente sojuzgada por el proceso económico que coarta y ciñe las medidas de su expresión.

En tercer lugar, una polémica necesaria en su momento, que fue cercenada cuando todavía no había dado sus frutos: la que tuvo lugar a principios de los años setenta entre las revistas *Tel Quel*, *Cinèthique*, *Cahiers du Cinéma*. El radical proceso de ideologización de aquellas fechas impidió que el debate progresara en los términos de una teorización más que necesaria para la propia concepción del cine y su pretendido lenguaje

formal. La famosa clasificación aportada por los críticos de *Cahiers* en torno a los mecanismos de intervención de la enunciación en el film, resulta hoy poco menos que desconocida para las nuevas generaciones.

JEAN PAUL FARGIER (*El proceso de producción del film y Hacia el relato rojo*) y GERAD LEBLANC, desde las páginas de *Cinèthique*, plantearon la oposición entre cine materialista y cine idealista. El materialista es un cine que no esconde su proceso de producción, muestra su construcción interna. El idealista tiende a mostrar la versión ideal del mundo, margina el proceso de producción. Para *Cinèthique*, la clase burguesa, desde su ejercicio del poder, establece su ideología como la única posible y verdadera, presenta “el estado de las cosas” como natural e ideal. Esto es así también en el cine: el cine burgués nos da una representación ideal del mundo donde no se permite ver el trabajo concreto de producción del texto fílmico (montaje invisible: es un cine idealista que borra cualquier mecanismo enunciativo).

Si el valor de un objeto es su coste de producción (trabajo + costes de producción), y el dinero es un objeto de cambio producido por una convención, genera una plusvalía (Valor de Cambio - Valor del Objeto) que no repercute en el trabajador sino en los dueños de los medios de producción (por eso se habla de explotación y alienación). La aplicación de estas premisas al cine aparece en el artículo de LEBLANC, *Direction*, desde la perspectiva del materialismo dialéctico. El cine idealista es el comercial, el narrativo clásico (montaje invisible); frente a él, el cine materialista debería mostrar el proceso verdadero de producción. El cine de los estudios pretende representar como na-

tural una realidad que es aprehendida como veraz; el mundo *per se*. Así, el cine se convierte en cómplice de la ideología burguesa, que perpetúa su poder a través de esa visión de mundo. El cine materialista debe desmitificar este tipo de representación. Para LEBLANC la alternativa es mostrar en las películas el todo del proceso de producción. Lo que se pone en cuestión es la idea misma de representación y los principios del realismo. Ya no se mantiene la idea de ventana, ni espejo, ni reflejo (son tres metáforas idealistas, dan por sentada una realidad).

Para *Cinèthique* no es suficiente con variar el contenido, el idealismo ha impregnado también los modos de representación. Se tiene que desnaturalizar la representación. Se trata de abrir la brecha entre significativo y significado, activar el trabajo de interpretación del espectador, que este se pregunte incesantemente por la significación, que sea consciente de que el cine implica manipulación y el proceso de visión necesariamente implica interpretación. Se pretende que el espectador sea consciente del hecho de la manipulación del aparato, que la ideología no se puede separar del sistema cinematográfico: está implícita en la conciencia de sus propios medios técnicos, de su propia materialidad y mediación entre realidad y espectador. *Matière écranique* es una materia que existe en la pantalla; el término, establecido por FARGIER, diferencia el cine del espectáculo teatral, donde hay personas reales y un espacio tridimensional; en ambos casos hay una posición fija en la butaca, pero el cine permite sensación de movimiento, mirada omnisciente, permite acercarnos como ilusión. El espectáculo cinematográfico tiene mucho que ver con el fantasma, un espacio totalmente imaginario.

NARBONI - COMOLLI escriben su respuesta desde *Cahiers*; en *Cine, aparato, ideología*, coinciden con la visión de base del concepto de ideología (que parte de ALTHUSSER: ideología como *representación imaginaria que los seres humanos tienen de sus condiciones reales de existencia*); una vez más el objetivo es poner en cuestión la idea de un lenguaje transparente. En la oposición que crean entre cine idealista y materialista los críticos de *Cinèthique*, la estructura es binaria, son términos que se excluyen mutuamente: no hay cine no burgués si no se pone en cuestión la ideología burguesa, hay que mostrar el trabajo; no es suficiente cambiar el contenido, también hay que cambiar el modo de representación. Se pone en cuestión lo que se representa a través de los mecanismos formales de representación. El problema es que o se hace un cine antirepresentativo, y es materialista, o es burgués y funcional a esta ideología.

Cahiers plantea que el cine es por definición político, incluso el de Hollywood, el comercial. La gran diferencia con *Cinèthique* está en el propio objeto de estudio. *Cahiers* habla de materiales, de películas, no niega el aparato, pero las películas son lo importante en tanto que mercancías y es de eso de lo que hay que hablar (mercancía como trabajo y relaciones económicas); pensar que pueda haber un cine puro, materialista, opuesto al comercial, es una oposición reductora: No es posible hacer cine sin dinero. Ningún realizador individual puede poner en cuestión el mecanismo, las leyes de producción. Lo importante es tener conciencia de que toda realidad es percibida a través de un proceso de mediación; no podemos pensar que la cámara registra el mundo tal cual es; si así lo hiciéramos estaríamos reproduciendo la ide-

ología hegemónica. El llamado montaje invisible tiene esa función, esconde los modos de producción. *Cahiers* ya no establece una oposición binaria; habla de films ciegos a la ideología dominante y en consecuencia ciegos a su propio encubrimiento puesto que hacen soñar, dan al público una seguridad. Son los que nos devuelven al orden inicial: la mayoría de los comerciales. Se cumple el esquema: orden - desorden - vuelva al orden.

Consecuentes con su concepción cinematográfica, NARBONI - COMOLLI generan toda una tipología:

1. *Filmes ciegos a la ideología.* Los que repiten fielmente la ideología hegemónica. Son la mayoría de las películas que se hacen.
2. *Filmes que cuestionan el relato clásico en el nivel de la relación significativa / significado.* Es el modelo más radical, entienden significado como el tema y significativo como el modo de representación (cómo se construye).
3. *Filmes que cuestionan el relato clásico a nivel del significativo.* No escogen un tema político pero ponen en cuestión el modo de representación.
4. *Filmes que cuestionan el relato clásico a nivel del significado.* Escogen un tema político pero lo ponen en escena de forma tradicional. No cuestionan el significativo.
5. *Films que parecen ajustarse totalmente en el modelo clásico.* Entra aquí el cine clásico producido por Hollywood. Un cine que *Cinèthique* etiqueta sin paliativos como burgués, sin espíritu crítico.

Para *Cahiers* muchas películas de esa época parecen inocentes, pero integran elementos metadiscursivos que proponen interpretaciones críticas (de ahí el desarrollo de la política de autores de la revista). Es posible por parte de un realizador que trabaje en el sistema poner en cuestión el modelo clásico de representación, pese al control brutal de la industria y su aparato. Se trata de momentos: forma narrativa, mirada a cámara, exageración interpretativa, etc... Lo que importa subrayar es que no se puede rechazar el cine clásico porque es posible en algunas películas, incluso en el seno de ese entramado industrial, poner en cuestión los principios de representación.

6. *Cine en directo.* Se trata de hacer visible el hecho de que se filma algo. Documental, pero no según la concepción tradicional. *Cinema-verité* como lo define GODARD. COMOLLI y NARBONI lo critican porque deja hablar directamente a la realidad. Tal parecería que se dice la verdad y al pretender "enseñar" es más manipulador. Se estaría manteniendo la noción de una verdad, de un significado definido no controvertible. La simple existencia del aparato cinematográfico evidencia la artificialidad y la manipulación. La realidad no existe, siempre es una representación, siempre hay mediación.

No pretendemos aquí agotar las capacidades de esta polémica, hemos actuado a modo de recordatorio. Frente a estas posiciones radicales, la más conciliadora sería la de JEAN PATRICK LEBEL, en su texto *Cine e Ideología*.

El cine de hoy, absolutamente dominado por la industria, no ofrece cabida alguna para estos debates; las nuevas cinematografías que surgieron en los años sesenta y setenta, independientes y experimentales en el seno de las sociedades más ricas, o alternativas en los países subdesarrollados, se apoyaban en movilizaciones sociales, en frentes de difusión alternativos (cine clubs, asociaciones, colectivos, parroquias), hasta constituir un entramado capaz de generar acciones reales. Así pues, la polémica no solamente era útil porque se autodenunciaba como discusión utópica en el seno de la opulencia mediática de los países ricos, sino porque se retroalimentaba por los nuevos movimientos independientes (sobre todo latinoamericanos) y preservaba su presencia en encuentros tan significativos como los de Cartago o Pésaro.

La voracidad del sistema, en su camino hacia la globalización, ha sido capaz hoy de engullir cualquier atisbo de revolución (social o formal). Sin embargo, el nacimiento del proyecto de LARS VON TRIER, quizás efímero, subraya la necesidad de un cambio, o al menos de una plataforma combativa frente a los modos de representación hegemónicos en el cine actual. Si bien muchas de las normas impuestas en su manifiesto pueden parecer poco fundadas (no uso del trípode o del *travelling*, reivindicación del plano secuencia), sí hay dos elementos que a nuestro entender son vitales:

1. Rechazo de los códigos del modo de representación dominante.
2. Abaratamiento radical de los costes de producción.

Se trata pues de buscar unos modos de representación que denuncien los mecanismos de ensoñación o efecto de verdad del cine hegemónico (tal como ya veíamos en la polémica *Cahiers - Cinèthique*), pero, sobre todo, de establecer unos métodos de producción capaces de posibilitar rodajes baratos y rápidos, incluso con actores no profesionales. Esto no es una novedad, pero los sistemas actuales de producción limitan enormemente las acciones de los francotiradores y se hace necesario un revulsivo (quizás el exceso de radicalidad pueda desequilibrar la balanza).

Toda esta polémica, anclada sin cierre por la sucesión de acontecimientos que tuvieron lugar en aquellos años, no ha sido revitalizada. La industria del cine - y del audiovisual, en general -, con paso seguro, ha tejido un entramado del que actualmente es difícil evadirse. Sin embargo, hay un cine deseando emerger al margen de la industria (incluso contra ella), y quizás la mirada hacia el pasado pueda ser esclarecedora, porque hoy, las nuevas tecnologías permiten el sueño de rebajar sensiblemente los costes de producción y llevar a cabo otro tipo de filmes que aborden nuevos problemas, nuevas historias y, esencialmente, experimenten nuevos modelos de representación (independientemente de que se vean sojuzgados por los aparatos de distribución y exhibición, controlados por la industria del ocio). Para avanzar, habría que conseguir:

- Revitalizar la polémica sobre los modos de representación y la función de la ideología en el seno de los productos mediáticos (ya no solo reduciendo la opción al terreno cinematográfico).
- Revitalizar las actividades de divulgación cinematográfica con vigor social:

cine clubs (donde hay que recuperar las presentaciones y los coloquios de antaño), asociaciones, etc.

- Revitalizar las experiencias de realizadores fuertemente independientes y/o experimentales, al margen de la industria, incluso aceptando retos tales como el objetivo de coste 0 - hacia cero - de sus productos. Aquí, las experiencias de filmes colectivos son altamente clarificadoras.

Todo esto obliga a aceptar los soportes vídeo y vídeo digital (DV, DVD, DVC-PRO, etc.). Hablamos más del conjunto audiovisual que del cine en particular: lo importante es la capacidad de alternativa real, enfrentada radicalmente a los modelos hegemónicos, pero no con afán estrictamente marginal. En este camino, las publicaciones periódicas, tal como ya ocurriera en los setenta, son los únicos medios capaces de posibilitar un cruce de opiniones y alternativas que, a fin de cuentas, suponen una puesta en común, sean cuales sean las distintas perspectivas individuales. El debate puede crear pequeños espacios de libertad ajenos a la brutal competitividad actual; espacios de construcción y de alternativa, en los términos propuestos por FOUCAULT. El cine, el audiovisual, no sería así un brazo armado más de la ideología dominante (cual es hoy) porque se vería cuestionado en la propia base de sus mecanismos de representación.

Cuanto antecede nos ayuda sensiblemente a fijar nuestra posición ideológica, esencial para abordar los problemas que pretendemos tratar, que podemos resumir en una serie de parámetros:

- No creemos que el aparato cinematográfico, como maquinaria, sea *per se* reproductor de la ideología dominante, ahora bien, sí es cierto que el tipo de mirada que (re)produce sobre el profílmico responde a la *perspectiva artificialis* y a las convenciones de la representación fijadas desde el Renacimiento en nuestra cultura. Este es un condicionamiento esencial que puede ir acompañado de un fuerte impacto ideológico como consecuencia de los modos de percepción-visión-fruición y la idea generalizada de obra de arte como representación de la realidad (cine = ventana abierta al mundo).
- Todo discurso tiene voluntad persuasiva. La gran diferencia entre el *M.R.I. (Modo de Representación Institucional)* y las alternativas que pueden generarse, está en la aplicación práctica de tal voluntad de persuasión. El *M.R.I.* esconde los trazos de la enunciación, busca la naturalización y la clausura, el sentido firme y único; un modelo de representación alternativo desvela su voluntad y mecanismos, abre el sentido y se torna polisémico. Nuestra opción, evidentemente, sin desprecio hacia el cine clásico, opta por un nuevo modelo discursivo.
- La polémica entre el fondo y la forma es absolutamente estéril. No hay contenidos independientes del modo en que se transmiten; todo relato edifica una representación que, en sí misma, es al tiempo contenido y expresión, dentro de los que pueden estudiarse una sustancia y una forma. Son, en consecuen-

cia, cuatro parámetros indesligables que dan cuerpo a lo que denominaremos artefacto comunicativo (desde la lengua hasta la obra artística).

- En el discurso cinematográfico, la búsqueda de una alternativa al modo de representación dominante, debe plantearse en términos de enunciación, de puesta en evidencia de las marcas, de los mecanismos de naturalización. A través del montaje se consigue la transparencia enunciativa, por lo que es ahí, fundamentalmente, donde debe incidir la teorización sobre otro tipo de procedimientos.
- El espacio y el tiempo cinematográficos se sustentan en la utilización de lo ausente, que da cuerpo a la imagen manifestada. Estas ausencias contribuyen a la construcción del espacio habitable, homogeneizándolo, pero también generan un amplio nivel de inestabilidad, que el discurso hegemónico intenta y consigue eludir. Una perspectiva abierta, polisémica, otorga a la elipsis y al fuera de campo el necesario protagonismo discursivo y es en ellos, precisamente, donde la consecución de un modelo diferenciado se convierte en viable o, al menos, consigue desdibujar los límites de la utopía.
- El estudio de la elipsis y el fuera de campo tiene que partir del desvelamiento de su constitución en el seno de la representación cinematográfica, desde el cine de los orígenes, pasando por el cine clásico y llegando hasta la modernidad, pero las consecuencias teóricas precisan de una aplicación práctica que

consiga fijar cuáles son los límites del discurso (si los hay).

La *resistencia* no es ni más ni menos que la puesta en marcha de productos (artefactos audiovisuales, en el caso que preconizamos) que asuman su función:

1. Como artefactos simbólicos, mostando y desmantelando los códigos de la producción de ficción hegemónica (MRI), estableciendo otros alternativos, propios.
2. Evidenciando los parámetros de ejercicio del poder y proponiendo instancias resolutorias.
3. Denunciando la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas.
4. Interpelando al espectador sobre su posición ante el mundo en que vive.

La acción a través de productos simbólicos puede desarrollarse esencialmente en el terreno de la cultura y es ahí donde habría que ser creativos y construir mecanismos de difusión que permitieran una nueva forma de ver (una nueva *mirada*) y contribuyeran a desvelar los engaños de la hegemónica.

Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978.
- BAUDRY, Jean Louis, “Cinéma: Effects idéologiques produits par l’appareil de base”, en *Cinéthique*, núm. 7-8, Paris, 1970.

- BAUDRY, Jean Louis, “Le dispositif”, en *Communications* núm. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998
- DELEUZE, Gilles, “Tener una idea de cine”, en *Archipiélago*, núm. 25, Barcelona, otoño 1995.
- FARGIER, Jean-Paul, “Le parenthèse et le détour. Essai de définition théorique du rapport cinéma-politique”, en *Cinéthique*, núm. 5, Paris, Sept-Oct. 1969.
- FARGIER, Jean-Paul, “Le processus de production de film”, en *Cinéthique*, núm. 6, Paris, Ene-Feb. 1970a.
- FARGIER, Jean-Paul, “Vers le récit rouge”, en *Cinéthique*, núm. 7-8, Paris, 1970b.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1998a.
- HANOUN, Marcel, “L’acte cinématographique (Pour un nouveau cinéma)”, en CHATEAU, D., GARDIES, A., JOST, F., COMPS., *Cinemas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- LEBEL, Jean-Patrick, *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973.
- LEBLANC, Gerard, “Direction”, en *Cinéthique*, núm. 5, Paris, Sept-Oct. 1969.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- VV.AA. (Texto Colectivo), “Young Lincoln” en *Cahiers du Cinéma*, 223, págs. 29 a 48, Paris, 1970.