

POR UNA APLICACIÓN PRÁCTICA DEL PROYECTO ANTIGLOBALIZACIÓN EN EL TERRENO AUDIOVISUAL

Francisco Javier Gómez Tarín
Dpto. Teoría de los Lenguajes
Universidad de Valencia

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 ha caminado necesariamente desde su inicio hacia lo que es hoy. Se trata de una visión mítica.

Si rebuscamos a lo largo de estos años, afloran de inmediato las utopías (con vocación revolucionaria las más de las veces) que han intentado reivindicar otra concepción, otra visión y, sobre todo, otra mirada. Ciertamente 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 combaten (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 en su día a revolucionar el cine, las aguas ya han vuelto a su cauce; muchas de sus rupturas han sido 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 ese territorio 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 revulsivo que supone el afianzamiento del clasicismo (el centenario lo refrenda), la linealidad y la transparencia, de un cine que 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 llega 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.

Finalmente, 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*, *Cinéthique*, *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 *Cinéthique*, plantean 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 y construye su discurso sobre la base de una representación de la realidad que se ve reflejada en una triple metáfora: 1) el cine como *ventana* sobre el mundo, cuyo garante es la transparencia enunciativa; 2) el cine como *espejo* que refleja -duplica- la realidad y no supone una "lectura" sobre el

mundo sino una voluntad de calco; 3) frente a estas concepciones, FARGIER (1970a: 46) opone una nueva lectura de la tercera metáfora, la del cine como *reflejo* del mundo, con una concreta carga ideológica que sitúa el discurso fílmico del lado de la representación y no de la realidad, al tiempo que le otorga la perspectiva de clase: la idea de reflejo sería equívoca si no se concretara en representaciones ideológicas que son realmente representaciones históricas ligadas a una clase.

Para *Cinéthique*, 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 (LEBLANC, 1969: 5). 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), no solamente reproduce la ideología dominante sino que, además, produce su propia ideología, la impresión de realidad (FARGIER, 1969: 18); frente a él, el cine materialista debe mostrar el proceso verdadero de producción (FARGIER, 1969: 21). El cine de los estudios pretende representar como natural una realidad que es apprehendida 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 y demostrar que “*un film est (et n'est que) le reflet de son procès*” (FARGIER, 1970a: 47). Para LEBLANC (1969) la alternativa es desvelar 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 que dan por sentada una realidad).

Para *Cinéthique* 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 significante y significado, activar el trabajo de interpretación del espectador, que éste 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: "le fantasma est en psychanalyse un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les mécanismes défensifs de la censure, l'accomplissement d'un decir" (AUMONT Y MARIE, 2001: 75)

NARBONI y COMOLLI escriben su respuesta desde *Cahiers*; en *Cine, aparato, ideología*, coinciden con la visión de base del concepto de ideología, -que parte de ALTHUSSER (1978: 144): ideología como "representación" de la relación imaginaria de los individuos con 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 *Cinéthique*, 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 (COMOLLI, 1971: 98-99). 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 *Cinéthique* 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 ideología 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, los que se cumple el esquema: orden - desorden - vuelva al orden.

Consecuentes con su concepción cinematográfica, NARBONI y COMOLLI (1969) 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 significante / significado*. Es el modelo más radical, entienden significado como el tema y significante como el modo de representación (cómo se construye).
- 3) *Filmes que cuestionan el relato clásico a nivel del significante*. 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 significante.
- 5) *Films que parecen ajustarse totalmente en el modelo clásico*. Entra aquí el cine clásico producido por Hollywood. Un cine que *Cinéthique* 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) pero pensamos que tiene una importancia capital porque tras ella se encuentra la lucha entre dos concepciones antagónicas e irreconciliables de la representación cinematográfica, y no nos estamos refiriendo al debate entre *Cinéthique* y *Cahiers* –que no tiene discrepancias esenciales tanto en el fondo teórico cuanto en la praxis- sino al que parte de la concepción del aparato cinematográfico desde la ideología dominante y su posible utilización revolucionaria. PASCAL BONITZER ha resumido en breves líneas el fondo de la cuestión:

Deux thèses antagonistes. Thèse (énoncée par Marcelin Pleyne dans *Cinéthique* n° 3, ultérieurement nuancée dans les *Cahiers* n° 226-27, développée et "étayée" par Jean-Louis Baudry dans *Cinéthique* n° 7-8): *L'appareil cinématographique est un appareil purement idéologique. Il produit un code perspectif directement hérité, construit sur le modèle de la perspective scientifique du Quattrocento. Scolie: La caméra est dans l'impossibilité d'entretenir aucun rapport objectif avec le réel.*

Antithèse (émise par Jean-Patrick Lebel dans *La Nouvelle Critique* et dans l'ouvrage "Cinéma et Idéologie", Ed. Sociales; reprise donc par Mitry dans *Cinématographe* n° 94, "Les impasses de la sémiologie - le mouvement de l'effet perspectif"): *L'appareil cinématographique est un appareil idéologiquement neutre. Il reproduit mécaniquement la perception oculaire naturelle. Scolie: la caméra rapporte objectivement le réel visé* (BONITZER, 1985: 12-13)

En consecuencia, lo que centra el debate es la consideración o no de la cámara como un artefacto neutro y, ligado a ello, la conflictiva relación entre representación y realidad que, en el cine, se traduce en la “impresión de realidad” como efecto ideológico. Frente a las posiciones radicales de COMOLLI, NARBONI, PLEYNET y BAUDRY, la más conciliadora es la de JEAN PATRICK LEBEL que, en su texto *Cine e Ideología*, aun reconociendo que cada filme es un “vehículo de ideología”, no concede a

la cámara la calidad de “instrumento ideológico en sí” (LEBEL, 1973: 30) y desvía tal carga a la cultura de los cineastas y al acondicionamiento cultural e ideológico de los espectadores. Su planteamiento, tachado justamente de “revisionista”, le lleva a afirmar que “pensar que la fascinación pueda ser rota *únicamente por una forma desestructura* en el nivel de la impresión de realidad es un error. El espectador habitualmente fascinado por la ideología dominante en el cine ni siquiera advierte la "desconstrucción" como tal. O se decepciona, se irrita, rechaza el espectáculo, o vive esa "desconstrucción" a modo de fascinación” (LEBEL, 1973: 45)

Respecto al “efecto de realidad”, LEBEL (1973: 79-80) habla de diferentes niveles que no deben confundirse:

1. El cine “fabrica” imágenes y sonidos que son reflejo mecánico de lo real utilizado para registrarlos. Los elementos de base son más o menos reales, de acuerdo con el nivel de preparación del profílmico, y tienen un mayor o menor contenido ideológico según el proyecto del filme.
2. Tales imágenes y sonidos son “elementos reales” que se transforman en el material del filme. Es su manipulación lo que da como resultado el artefacto fílmico, que genera un universo de ficción que no tiene otra referencia que a sí mismo.
3. Aunque ficcional y siendo de *otro orden*, mantiene relaciones con lo real.

Resulta patente el enmascaramiento con que LEBEL aborda la relación entre la representación y la realidad, dejando a un lado los problemas de mediación y reconociendo a la filmación una posibilidad de reflejo de la realidad.

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 significativos:

- 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 - Cinéthique*), 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).

Nuestro discurso cae inevitablemente en el mismo error que denuncia, -hay que reconocerlo- puesto que parte de una concepción sobre el cine hegemónico que otorga a Hollywood la representación de la industria de forma universal y, aunque el dominio mediático y audiovisual del imperialismo americano está generalizado, no es menos cierto que hay focos de resistencia en su mismo entorno (producciones independientes americanas, cine de intervención latinoamericano -que vuelve a surgir tras los últimos acontecimientos en la zona- e, incluso, la potencia del cine francés que, con ser también industrial, apunta hacia otros derroteros). De otra parte, no podemos olvidar que en Extremo Oriente las cuotas de mercado de la industria americana no consiguen superar el 60% y es sintomático el caso de India, donde no alcanza sino el 10%. Como lo prueban filmes de reciente estreno en nuestras latitudes, la cinematografía de China, Hong-Kong, Taiwán, Corea y Japón es capaz de construir discursos muy diferentes del hegemónico y otra gran esperanza es el cine iraní, representado por ABBAS KIORASTAMI.

Toda la polémica a que hemos venido haciendo referencia, anclada sin cierre por la sucesión de acontecimientos que tuvieron lugar en aquellos años, no ha sido revitalizada. Centrándonos en nuestro entorno occidental, hay que decir que 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 (en los que hay que recuperar las presentaciones y los coloquios de antaño), asociaciones, y todo tipo de centros socio-culturales o minoritarios públicos y privados.
- 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.

La importancia de enmarcar en una posición ideológica nuestro trabajo es evidente porque de ella depende la adopción de un determinado punto de vista, en este caso abiertamente enfrentado al dominante. En cualquier caso, el concepto de ideología también aparece en un territorio ambiguo y que reclama un posicionamiento; más arriba hemos citado a ALTHUSSER que, a nuestro entender, propone una definición muy

consecuente (criticada por otros autores, por supuesto) que introduce una serie de parámetros de capital importancia: *ideología* como *representación* de una *relación imaginaria* entre individuos y condiciones *reales* de existencia, lo que implica una mediación sémica entre la realidad y el conocimiento de esa realidad que se produce en la mente de los individuos. Los términos son más explícitos cuando AUMONT Y MARIE (2001: 193) la conciben como 1) un sistema de representaciones, 2) de naturaleza interpretativa (no científica), 3) con un rol histórico y político concreto, 4) que se hace pasar por universal y natural, y 5) que constituye una especie de “lenguaje”; definición prácticamente idéntica a la que formula KERBRAT-ORECCHIONI:

Par "idéologie" nous entendons:
un système de représentations (une forme de contenus)
de nature interprétative (et non "objective")
jouant un rôle historique et politique précis (le travail idéologique vise à justifier les intérêts d'une classe donnée)
qui tend, fallacieusement, à s'universaliser et se naturaliser (l'idéologie ne s'avoue jamais comme telle; elle ne cesse au contraire de dire: je ne suis pas l'idéologie)
et qui, tout en investissant le langage verbal, constitue elle-même un langage relativement autonome (KERBRAT-ORECCHIONI, 1977: 215)

De tal forma que los conceptos de “naturalización” y “representación” van directamente unidos a la concepción del mundo que nos rodea y, así, un poder dominante está en condiciones de autolegitimarse promocionando valores que le sean afines, que universaliza y naturaliza para que se conviertan en creencias y formen parte de la *doxa*, de lo evidente e inevitable, al tiempo que sojuzga cualquier idea que pueda oponérsele y *oscurece* la realidad social para presentarla del modo que le sea más conveniente (EAGLETON, 1997: 24). Los medios audiovisuales, como generadores de imaginarios, a nadie se le oculta que son un vehículo privilegiado para que los objetivos de la ideología dominante sean conseguidos y, si bien es cierto que “los grupos dominantes no siempre (y, en verdad, históricamente no con frecuencia) controlan todo el sistema signifiante de un pueblo; típicamente son dominantes *dentro de él*, más que sobre y por encima de él” (WILLIAMS, 1994: 204), la ideología es un discurso que una clase tiene sobre sí misma y que se convierte, en la medida en que es dominante, en un discurso general que practican también las demás clases, quienes sólo pueden aspirar a modificar tangencialmente el hegemónico porque lo esencial se conserva (SORLIN, 1985: 17).

Los filmes, como todos los productos comercializables, nacen de la esperanza de un lucro; como todos los objetos culturales, están sometidos a normas. Si actualizan posibilidades de sentido, virtuales en la sociedad, lo hacen en el interior de un conjunto económico cuya marca llevan, y no revelan sino lo que es tolerable en el cuadro del modo de producción al que están integrados: por este doble carácter (revelación de orientaciones, de tendencias implícitas; imposibilidad de

franquear ciertas barreras) los filmes son, indudablemente, expresiones ideológicas (SORLIN, 1985: 97-98)

Detrás de cada película hay una serie de intereses económicos e ideológicos nada despreciables y los filmes se venden en un *mercado* específico (CARMONA, 1993: 43); el cine de consumo es un producto cultural –también una mercancía- que tiene necesariamente que reflejar la ideología y el mundo –o concepción de mundo- de los agentes que lo financian, no deja elección al espectador, que se ve implicado tanto por el espectáculo como por la racionalidad ideológica (BERTETTO, 1977: 33). Ahora bien, si el cine reproduce los mecanismos industriales, comerciales o mercantiles, *la fábrica*, a fin de cuentas, la puesta en marcha de un cine que se proclame antitético con esos intereses debe destruir y negar tales principios, tiene que modificar las relaciones de producción y asumir su automarginación, porque no puede utilizar los mismos canales que el hegemónico ni trabajar con los mismos recursos; éste es también un proceso ideológico (BERTETTO, 1977: 40-41) y choca frontalmente con la necesaria rentabilidad económica impuesta socialmente para la subsistencia. “La utopía tiene que hacer cuentas con una realidad compleja que mientras configura su necesidad (dentro del territorio artístico-cultural) como respuesta a la totalitarización capitalista y a la integración de ciencia e ideología en el desarrollo, manifiesta, a un mismo tiempo, su carácter ilusorio y, en el fondo, su misma pobreza teórica” (BERTETTO, 1977: 42)

Pero los hechos son contundentes:

Los *dominados* (sexo, edad, grupo, clase, país) no tienen más remedio que aceptar las imágenes impuestas por los dominantes y reproducirlas interiorizándolas, no sin desviarlas según la fuerza de la protesta y enderezarlas contra quienes las producen. Los dominantes, acentuando ciertos rasgos naturales (particularidades del sexo en las mujeres, del cuerpo o del comportamiento en las etnias subordinadas), los convierten en una definición de carácter "definitivo". Así se logra ofrecer, sin "mentir" particularmente, una imagen que perpetúa la dominación. Lo que está en juego no es única y simplemente económico; las finalidades y los intereses se disimulan; si aparecen en su verdad, fracasan. Las representaciones amplifican, desplazan, transponen ciertas "realidades" (LEFEBVRE, 1983: 60)

Cuanto antecede nos ayuda sensiblemente a fijar nuestra posición ideológica, esencial para abordar los problemas que pretendemos tratar, y 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. 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 consecuencia, 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).

Teniendo en cuenta esta serie de principios, apuntamos nuestro trabajo hacia la reflexión teórica sobre la elipsis y el fuera de campo, procediendo a la constatación empírica de los diversos modelos y formulando posibles tipologías, pero también, al margen del marco académico, promoviendo y construyendo filmes en todo tipo de formatos que hagan uso de tales principios, pruebas, intuiciones, hipótesis y, en su momento, conclusiones.

La necesaria *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: Effets 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., *Cinémas 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.