



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES

Una brújula para un mundo en movimiento (sobre los géneros y las genealogías de la teoría)

D. N. Rodowick

Recibido: 15.9.2013 - Aceptado: 19.10.2013

Resumen / Résumé / Abstract

El ensayo se centra en la importancia crucial de la teoría en un mundo en que “la perplejidad ontológica” de nuestra experiencia de la modernidad sufre una nueva vuelta de tuerca con la aparición de los medios digitales y su cuestionamiento radical de nociones tales como la materialidad, la referencialidad, la autoría y los nuevos registros de la visualidad. Si el cine tiene hoy en día una “vida virtual” –como el autor ya argumentó en el pasado–, una posición teórica es importante no sólo para la teoría –que ha sufrido de posiciones antiteóricas a lo largo de las últimas dos décadas–, sino también para las Humanidades en general y en aras de una posible comprensión del presente. Una genealogía de la teoría, como propone este ensayo, implica tanto una noción distinta de la historia como una mirada transversal a través de las teorías de la imagen, la estética, la teoría literaria y la filosofía.

Cet essai traite de l'importance cruciale de la théorie dans un monde où la « perplexité ontologique » de notre expérience de la modernité fait un tour nouveau avec l'émergence des médias numériques et leur remise en cause radicale de notions telles que la matérialité, la référentialité, la paternité de l'œuvre et les nouveaux registres de visibilité. Si le cinéma de nos jours a une « vie virtuelle », comme l'auteur a prétendu dans le passé, une position théorique est importante non seulement pour la théorie – qui a souffert d'anti-théorie au cours des deux dernières décennies – mais aussi pour les sciences humaines en général et pour la compréhension globale du présent. Une généalogie de la théorie, telle que proposée dans cet essai, implique à la fois une notion différente de l'histoire et du regard transversal à travers des théories de l'image, l'esthétique, la théorie littéraire et la philosophie.

The essay points to the crucial importance of theory in a world in which “ontological puzzlement” about our experience of modernity makes a new turn with the emergence of digital media, with their radical questioning of notions like materiality, referentiality, authorship and new registers of visibility. If cinema nowadays has a “virtual life” –as the author argued in the past– a theoretical stand is important not only for film theory –which has suffered from anti-theory stands in the last two decades–, but for the Humanities in general, and for the sake of a possible, overall understanding of the present. A genealogy of theory, as it is proposed in this essay, implies both a different notion of history

and transversal gaze through theories of the image, aesthetics, literary theory and philosophy.

Palabras clave / Mots-clé / Key Words

Teoría, medios digitales, visualidad, estética, filosofía.

Théorie, médias numériques, visibilité, esthétique, philosophie.

Theory, digital media, visibility, aesthetics, philosophy.

“Todo lo que creíamos inamovible se desata y tiembla; y literaturas, ciudades, climas y religiones escapan de sus cimientos y bailan ante nuestros ojos”

Ralph Waldo Emerson

1. Una brújula para un mundo en movimiento

Ein Philosophisches Problem hat die Form: «Ich kenne mich nicht aus» (Un problema filosófico tiene la forma: «No sé salir del atolladero»)

Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* §123

En las páginas finales de *The Virtual Life of Film* expresé mi asombro cuando alguien me preguntó si el estudio del cine conservaría su importancia en una era dominada por imágenes electrónicas y digitales. No cabe duda de que los cinéfilos de una cierta edad asisten con un intenso sentimiento de nostalgia, incluso de duelo, a la desaparición de la imagen fotográfica. De hecho, la milenaria forma de la

cinéfilia ha pasado a la historia de una manera que oscila entre el duelo y la melancolía. Se trata de un deseo a la búsqueda de un objeto perdido: ¿acaso la experiencia del cine no ha sido siempre eso, el deseo de recuperar el pasado en el presente para apoderarse del tiempo que se fue? La diferencia ahora es que la fuerza fenomenológica de la fotografía ha sido reemplazada casi en su totalidad por una nueva serie de automatismos y experiencias informáticas. Desde la perspectiva de la melancolía, el cine es histórico en un sentido arqueológico: un objeto perdido en la historia que no se puede recuperar, una experiencia que quizá pueda imaginarse o reconstruirse, pero que nunca volverá a sentirse de nuevo.

Por eso, al igual que esos viudos que aún no han aprendido a maravillarse ante un nuevo amor digno y atrayente, buscamos en las imágenes digitales una experiencia imposible de sustituir.

El cinéfilo melancólico nunca dejará de lado su avidez de un objeto perdido (puede que incluso haya olvidado o perdido la sensación de esta experiencia como algo que una vez percibió o vivió). Sin embargo, el duelo puede superarse y dejar paso a nuevos amores. La vida virtual de las imágenes en movimiento hace posible que siempre puedan encontrarse nuevas formas de amar que sigan siendo significativas y den sentido a nuestra experiencia actual. Explicar y evaluar esta vida virtual requiere conceptos o, más bien, un proceso de conceptualización, de remodelación, o el invento de formas de entender que sean acordes con la vida virtual de la imagen. El deseo de explicar dicha experiencia mediante la invención o la puesta a punto de conceptos adecuados para pensar en ella (o a través de ella) —llamémoslos por el momento teoría— procede ineludiblemente de nuestras confrontaciones con las perplejidades ontológicas que plantean las imágenes proyectadas en la pantalla con respecto a nuestra localización en el tiempo y en el espacio, tanto en relación con el mundo como entre sí mismas a través de imágenes en movimiento.

¿No estaré acaso atrapado en esta paradoja? En un proyecto dedicado a la exploración de las posibilidades de estudio de la cultura de la imagen en movimiento en el siglo XXI, ¿por qué exaltar el amor que siempre puede reavivarse en la imagen en movimiento mientras se escribe una elegía a la teoría?

En algunos aspectos, la teoría está más presente que nunca en nuestras reflexiones sobre las imágenes en movimiento. Una consecuencia del rápido desplazamiento de lo fotográfico a causa de los procesos digitales ha sido la de impulsar una nueva y bienvenida fascinación por la historia de la teoría cinematográfica, como si deseásemos recuperar o experimentar de nuevo el intenso placer estético y la curiosidad ontológica de los artistas y escritores que vivieron y presenciaron los primeros treinta años de la vida virtual del cine. Aquellos pioneros filosóficos se quedaron desconcertados por las nuevas cualidades del espacio y el tiempo que envolvían a los espectadores y definían su modernidad mientras que, al mismo tiempo, desafiaban tenazmente los conceptos de la experiencia estética heredada del siglo XIX (en 1939, Walter Benjamin expresó dicha actitud al observar que el dilema no estaba en si la fotografía o el cine podían ser arte, sino en si habían transformado el carácter del arte).¹ En pocas palabras, se vieron confrontados a un nuevo medio que estaban obligados a definir y a explicar al mismo tiempo que sus formas iban cambiando ante sus ojos. La teoría del cine clásico ha renovado la significación de los actuales estudios sobre cine porque las artes informáticas y la comunicación, que a menudo adoptan una apariencia fotográfica o cinematográfica, nos enfrentan a una conmoción similar y nos obligan a reevaluar nuestra experiencia de la modernidad a través de imágenes en movimiento. Al igual que Vachel Lindsay, Hugo Münsterberg o Ricciotto Canudo, por no hablar de Jean Epstein, Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer o Walter Benjamin, tratamos de encontrar conceptos que definan con lógica los pensamientos incontrolables inspirados por imágenes que nos desorientan en el tiempo y que ya no se contentan con ocupar el espacio en formas que nos eran familiares. Una elegía al cine alimenta la vida virtual de la teoría; la una pasa a ser la otra como en una cinta de Moebius. El desplazamiento de la fotografía por lo digital inspira nuevas formas y condiciones de perplejidad ontológica en lo que respecta a nuestra experiencia de la modernidad a través de imágenes en movimiento. Y esas imágenes ahora se mueven y ocupan el espacio y el tiempo de manera tan

¹ “The Work of Art in the Age of Its Reproducibility”, en *Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume 3: 1935-1938, Howard Eiland and Michael W. Jennings, eds. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002) 258. En español: <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

novedosa para nosotros como lo fueron para los espectadores en los *nickelodeons*, las primitivas salas de proyección de los tiempos iniciales del cine. Cuando dentro de veinte años los lectores de estas líneas, ya perfectamente habituados a una ontología binaria, se enteren de la admiración y la ansiedad que esto nos provoca ahora, ¿se extrañarán? La teoría del cine clásico fue un animado período de innovación y experimentación conceptual. Los estudios sobre cine contemporáneo buscan inspiración en ella, tal vez porque la conmoción de la modernidad es tan intensa para nosotros como lo fue para aquellos pensadores que, por primera vez, se enfrentaron a los poderes de la fotografía y el cine. Al deseo de explicar esta experiencia, a la interminable tarea de dominarla mediante conceptos capaces de resolver este mundo en movimiento y ayudarnos a encontrar la paz en su interior, se le dio un nombre en los primeros balbuceos del siglo xx: «teoría». Ya en 1924, en su maravilloso y profético libro *Der Mensch sichtbare*, Béla Balázs aludió a la teoría como brújula conceptual para los mares procelosos de la creatividad y la experiencia estética. Lo que los estudios sobre cine han olvidado en las décadas transcurridas desde entonces es la *extrañeza* de esta palabra y la amplitud y la complejidad de las cuestiones y actividades conceptuales que a lo largo del tiempo la han rodeado como nubes que reflejan luz y sombras bajo formas siempre cambiantes. La palabra «teoría» tiene hoy peso, gravedad y solidez en las humanidades. Pero, tal como Wittgenstein seguramente hubiese convenido, a la palabra teoría le sucede lo mismo que a cualquier otra demasiado familiar cuando se la analiza con detenimiento: empieza a disolverse en «una “corona” de usos levemente indicados, como si cada uno de los personajes presentes en un cuadro estuviese rodeado por delicados dibujos de escenas sombrías, situadas en otra dimensión, y en ellas viésemos personajes en diferentes contextos.»²

La idea de la teoría en el arte o el cine tiene una historia larga y compleja que coincide y diverge invariable y recurrentemente con la historia de la filosofía. De hecho, la gama de actividades que abarcan los conceptos de la teoría comprende una genealogía mucho más larga y compleja que la vida virtual del cine. Como forma de explicación, la teoría es cada vez más importante para nuestra comprensión de la cultura de la imagen contemporánea en movimiento, que es cada vez con más fuerza una cultura digital. Tales tentativas de proscribirla, desplazarla, revocarla o incluso

ignorarla han adoptado muchas formas –contra la teoría, posteoría, después de la teoría– con vistas a contener o a reducir la fecundidad natural de su actividad conceptual o a condenarla al exilio. En la mayoría de los casos, la idea que estos críticos tienen de la teoría no es más clara que la de los pensadores que supuestamente la practican. La ausencia de claridad de ideas en la teoría lastra las humanidades y esto se aplica por igual a sus defensores y a sus enemigos.

El impulso que guía mi proyecto va más allá de los debates a favor y en contra de la teoría, ya que esa discusión adolece de un defecto central (que en algún momento pudo haber sido señalado como una ausencia de estructuración) difícilmente reparable o reconocible. Mis primeras reflexiones sobre este problema se remontan a mi conferencia inaugural del King’s College London en 2002, cuando se me ocurrió que los dos problemas fundamentales a que se enfrenta la revitalización de los estudios sobre cine en el siglo xxi son, en primer lugar, cómo evaluar el desplazamiento de lo fotográfico por parte de lo electrónico y lo digital y, en segundo, cómo renovar el lugar de la teoría en dicho debate.³ Pocos días después de aquella conferencia, Simon Gaunt, un colega y buen amigo, especialista de la Edad Media francesa y de ninguna manera ajeno a la teoría contemporánea, me hizo una pregunta que, a pesar de su apariencia simple y directa no ha dejado de inquietarme ni desconcertarme: «¿Qué es la teoría del cine?». Gaunt podría haberme preguntado qué es la teoría literaria o la teoría del arte, pero estoy convencido de que, como buen filósofo y amigo, su intención era provocarme para que me enfrentase a un problema mucho más profundo y fundamental. Treinta años de enseñanza y escritura sobre la historia de la teoría no me permitieron dar una respuesta simple a su interpelación, pues la pregunta «¿qué es la teoría?» es tan variable y compleja como el deseo de explicar «¿qué es el cine?»

² *Philosophical Investigations* II, § vi, trad. G.M.E. Anscombe (Oxford: Blackwell, 2001) 155. En español: http://www.upv.es/la-boluz/leer/books/Investigaciones_Filosoficas.pdf

³ Publicado como “Dr. Strange Media, or How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory” en *Inventing Film Studies*, Lee Grieveson and Haidee Wasson, eds. (Durham: Duke University Press, 2008). Una versión ampliada de este ensayo ocupa la Primera Parte de *The Virtual Life of Film* (Cambridge: Harvard University Press, 2007) 1-24.

La pregunta de Gaunt y mi incapacidad para responder la desfamiliarizaron por completo un modo de existencia que yo había ocupado alegremente a lo largo de varias décadas: el de un autodenominado teórico del cine. Mi confianza encajó un golpe y la palabra «teoría» pasó a ser algo extraño para mí, fundiéndose en su corona de usos levemente indicados. De hecho, parafraseando a Christian Metz, descubrí que me ha encantado la teoría, que ya no la amo, que la amo todavía.

¿Qué tiene la teoría para despertar tanta emoción y debate en las humanidades, así como entre éstas y las ciencias? ¿Con qué medios conceptuales reconocemos e identificamos el cómo, el qué y el por qué de nuestra labor quienes actuamos en el territorio de las artes y las humanidades y definimos nuestra actividad como teórica? ¿Qué significa pertenecer a una comunidad de pensadores de las artes y las humanidades que caracterizan su trabajo como teórico y en qué nos diferencia esto (o en qué nos asemeja) a un historiador, a un crítico o incluso a un filósofo? ¿Tenemos ahora (¿acaso la hemos tenido alguna vez?) una idea clara y acertada de las actividades teóricas, prácticas y conceptuales? Si alguien sabe lo que es la «teoría», que levante la mano.

2. Genealogías múltiples

Cuando el pasado habla, siempre lo hace como un oráculo: sólo si eres un arquitecto del futuro y conoces el presente lo comprenderás.

Friedrich Nietzsche, «Sobre los usos e inconvenientes de la historia para la vida»

En el contexto contemporáneo, el concepto de teoría es como una moneda que haya estado circulando demasiado tiempo. Pasó por tantas manos que sus caras se borraron y su valor es ilegible. Si la idea conceptual que tenemos de la teoría es borrosa, tal vez se deba a que hemos olvidado que se trata de una imagen en movimiento. La teoría, tal como la vivimos y la interpelamos hoy, y como ella nos interpela a nosotros, tiene una historia. No es un juego de lenguaje, sino muchos, con diversas formas de vida superpuestas, a menudo contradictorias y controvertidas. No es de extrañar que ahora, de manera similar a como lo fue en los años veinte del siglo pasado, se parezca más a un campo de batalla —en el que compiten voluntades conceptuales armadas con simulaciones, ocurrencias y bravatas— que al

desarrollo racional de un programa de investigación comunitario. Desde un punto de vista científico, puede parecer extraño sugerir que la teoría tiene una historia o, más aún, que la imagen que tenemos de la teoría es borrosa o está desenfocada porque hemos olvidado su historia o somos ciegos a ella. Sin embargo, una reflexión genealógica sobre la teoría en general —y sobre la filosofía del arte y de los estudios sobre cine en particular— podría restablecer una cierta precisión conceptual en su gama de connotaciones y valores semánticos. La teoría podría de este modo ser de nuevo una palabra satisfactoria si, tal como Emerson podría recomendar, se la llegase a desterrar del territorio de las monedas falsas.

Genealogía no es historia. Hay que tomarse en serio que la crítica nietzscheana de la historia, de sus usos y de sus inconvenientes, fue una de sus meditaciones intempestivas. Un enfoque genealógico ofrece una perspectiva histórica que rompe la concepción lineal del tiempo como progreso o evolución y revela muchas variables y líneas discontinuas descendentes. Podemos avanzar por carreteras rectas y bien pavimentadas, pero también por callejones sin salida, desvíos largos y cortos, pasadizos secretos, curvas pronunciadas y vistas repentinas y sorprendentes. En la actualidad, la teoría no tiene sentido estable o invariable ni su significado procede para nosotros de un origen único en el pasado, cercano o lejano. Si la moneda de la teoría ha de revaluarse conceptualmente hoy, necesitamos una historia que se ocupe críticamente de los sitios y contextos enfrentados de los que procede y que pueda evaluar las fuerzas que dan forma a sus diversas y a menudo contradictorias condiciones de desarrollo y de sus distribuciones como géneros del discurso. Para esbozar una genealogía de la teoría es necesario regresar a un sentido histórico de las discontinuidades como concepto y como actividad; no se trata de volver los pasos sobre una línea, completar un círculo o construir un marco, sino más bien de seguir la compleja red de la derivaciones de la teoría y de evaluar el concepto en el espacio de su propia difusión.

3. Sobre la historia de la teoría del cine

Lo que se encuentra al inicio histórico de las cosas no es la inviolable identidad de su origen, sino el desacuerdo de otras cosas. Es disparidad.

Michel Foucault, «Nietzsche, genealogía, historia»

Quizá nuestra idea de la teoría no sea tanto una nube o una corona cuanto un palimpsesto cuyas numerosas capas históricas compiten por llamar nuestra atención, de tal manera que no somos capaces de centrarnos en ninguna de ellas. La teoría es no sólo una vista compuesta de muchas capas; la idea que nos hacemos de ella también está orientada por muchos marcos que compiten entre sí. Hacerse una idea más clara de la teoría no significa ni elegir un marco diferente ni esbozar un esquema más refinado o adoptar una perspectiva distinta; al contrario, significa seguir abiertos a la complejidad de sus movimientos, pasados y presentes.

En *The Virtual Life of Film* sostuve que una incuestionable consecuencia de la rápida aparición de la electrónica y los medios digitales es que ya no podemos dar por sentado lo que es el «cine» –ha perdido sus anclajes ontológicos– y, por lo tanto, nos vemos obligados a revisar continuamente la pregunta ¿qué es el cine? Esta ausencia de anclaje se repite en la historia conceptual de los estudios sobre cine contemporáneo por eso que yo denomino actitud metateórica recapitulativa en el actual interés de los estudios sobre el cine, tanto en la excavación de su propia historia como en el examen reflexivo de lo que la teoría del cine ha sido o es. La actitud reflexiva con respecto a la teoría se inició, tal vez, con mi libro *Crisis of Political Modernism* (1988; reimpresión en 1994) y a lo largo de los años ochenta y noventa del siglo pasado se manifestó en diversos enfoques contradictorios, principalmente en *Philosophical Problems of Classical Film Theory* y *Mystifying Movies*, de Noël Carroll (ambos de 1988), *El Significado Del Filme: Inferencia y Retórica en la Interpretación Cinematográfica*, de David Bordwell (1989), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, de Bordwell y Carroll (1996), *Film Theory and Philosophy*, de Richard Allen y Murray Smith (1997), *Teorías del cine, 1945-1995*, de Francesco Casetti (1993/1999), *Wittgenstein, Theory and the Arts*, de Richard Allen y Malcolm Turvey (2001) y otros.

Un detalle característico de todas estas obras es el aislamiento y la separación de la «teoría» como un objeto disponible para su examen histórico y teórico. Pero al hacerlo, estos libros adoptan tres enfoques diferentes. Modelos científicos naturales inspiran un enfoque filosófico y analítico, el cual postula que el valor epistemológico de una teoría bien construida se deriva de un marco conceptual preciso y generalizable, definido en una gama limitada

de postulados. Este enfoque asume que existe un modelo ideal del que todas las teorías adoptan su valor epistemológico. A su vez, el valor de la teoría del cine se mide por su progreso histórico con respecto a la conmensurabilidad con este modelo ideal. Por otra parte, el enfoque de Francesco Casetti es a la vez histórico y sociológico. Agnóstico con respecto a los debates sobre el valor epistemológico, agrupa los enunciados establecidos por los autocalificados practicantes de la teoría y describe las características internas y los contextos externos de dichos enunciados como una forma de conocimiento social. En *The Crisis of Political Modernism* mi propio enfoque, inspirado en *La arqueología del saber*, de Michel Foucault, asume que el condicionamiento del conocimiento en sí mismo es históricamente variable. El discurso produce conocimiento. Toda teoría está subtendida por modalidades enunciativas que regulan el orden y la dispersión de los enunciados al engendrar o hacer visibles grupos de objetos, inventar conceptos, definir posiciones de dirección y organizar estrategias retóricas. Este enfoque analiza cómo el conocimiento se produce en contextos discursivos delimitados y variables que se investigan como géneros, prácticas o modos de discurso que son discontinuos, si bien a veces se solapan entre sí.

En un primer paso podría parecer extraño el asociar la teoría con la historia. En 1998, durante la introducción de una serie de conferencias en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Viena, sorprendí a un grupo de estudiantes al afirmar que la teoría del cine *tiene* una historia; de hecho, tiene múltiples historias, con linajes genealógicos distintos, pero entrelazados. Aquí, el enfoque analítico de la teoría, por un lado, y los enfoques sociológicos y arqueológicos por el otro, se separan. El hecho de tener una historia distingue ya de por sí a la teoría del cine y a todas las teorías estéticas de la investigación científica natural, ya que los fenómenos naturales y culturales no tienen la misma temporalidad. El examen del mundo natural puede presuponer una teleología en la que se acumulan nuevos datos y nuevas hipótesis refinadas en los procesos de modelado, sobre los cuales, a diferencia de lo que sucede en la cultura humana, no tenemos ningún conocimiento previo. Sin embargo, la investigación estética debe ser sensible a la variabilidad y a la volatilidad de la cultura y la innovación humanas; sus epistemologías se derivan de un consenso y un autoexamen (ambos desiguales) de lo que

ya sabemos y hacemos en el ejercicio de la vida cotidiana, o en adoptar y apartarse de los protocolos culturales de nuestros contextos institucionales. Y hay un tercer modelo de la teoría, el de Hegel en la introducción a sus *Lecciones sobre la estética*, o el del joven Lukács en su *Teoría de la novela*, el cual se sitúa en algún lugar entre el arte y la filosofía como expresión y refinamiento de los conceptos que se nos ofrecen en la experiencia estética, aunque en una modalidad preconceptual o protoconceptual. Para Hegel, el arte es la perfección de un lugar al que llegará la filosofía y se encontrará a sí misma en la razón a través de la teoría; para Lukács, la teoría es una cuerda de salvamento que se nos lanza en las tormentas de la modernidad, donde el arte expresa la disyunción entre razón y realidad, así como la posibilidad utópica de su reconciliación.

Aquí, nuestra idea de la teoría se desenfoca de nuevo. Sin embargo, esta idea deja de estar clara por otras razones. Muchas ideas conceptuales diferentes se superponen entre sí y cada una se asemeja a las demás de manera lo suficientemente significativa como para que parezca que comparten el mismo diseño. Pero esta idea es quimérica y nos conduce por un camino erróneo si no somos capaces de reconocer que incluso la breve historia de la escritura estética sobre el cine revela capas distintas y disyuntivas. Aquí, las discontinuidades entre los diferentes enfoques para la investigación y la evaluación de las artes son tan importantes como las continuidades.

Aquí hace falta una perspectiva histórica de la teoría del cine, pero ¿qué tipo de historia? Una ironía en esta pregunta sugiere que nuestra idea contemporánea de la teoría del cine está ineluctablemente ligada a una determinada imagen de la historia. Que yo sepa, la primera exposición sinóptica de la escritura estética sobre el cine fue la *Historia de las teorías cinematográficas*, de Guido Aristarco, publicada en 1951.⁴ A causa de los sentidos solapados que tiene la palabra «storia» en italiano, el título de este libro pionero de Aristarco podría traducirse como «relato» o como «historia» de la teoría del cine. Pero la aparición de la palabra «teoría» del título es igual de importante. Nuestro sentido contemporáneo de lo que significa la teoría no se deriva precisamente de la obra de Aristarco, pero su uso particular fue ciertamente representativo de un gran cambio que tuvo lugar en el período inmediato de la posguerra que vio nacer una nueva serie de criterios para la

identificación de la teoría como un concepto aliado a una serie bien diferenciada de prácticas institucionales.

La idea de que existe una «historia de la teoría del cine», un relato histórico coherente y tal vez teleológico que podría superponerse retroactivamente a la escritura crítica rebelde sobre el cine emergente en sus primeros cincuenta años, coincide con cambios similares en el estudio del arte y la literatura, especialmente la aparición en la literatura comparada de un nuevo campo de investigación: el estudio de la teoría crítica desde una perspectiva sinóptica, cuyo gesto inaugural es *Teoría literaria*, de René Wellek y Austin Warren (1949). A esta perspectiva histórica general le debemos la práctica de los cursos de conceptualización en el cine, el arte o la teoría literaria, que abarcan un solo período de estudio o tal vez dos semestres consecutivos. En un curso sobre estética, que podría comenzar con Platón y concluir con Derrida, este tipo de enfoque descontextualizado, ahistórico y con frecuencia cronológico asume implícitamente que existe una narración continua y lineal y más o menos unificada, que puede aplicarse a la expresión estética y a los juicios de valor. O, igualmente, que el concepto de la propia estética tiene una continuidad filosófica que se remonta a la Atenas de Pericles o a un período anterior. La filosofía hegeliana de la historia no está demasiado lejos al fondo del escenario, si bien sus contornos se van desvaneciendo. Que Aristarco se viese influenciado por Lukács y que, a su vez, lo animase a volver a escribir sobre el cine, y que Lukács y Balázs fueran buenos amigos en la adolescencia establece aquí una red oblicua, pero bien diferenciada, de filiaciones y semejanzas familiares.

En retrospectiva, resulta igualmente curioso que a principios del siglo xx el cine se viese asociado a la teoría. Tal asociación no es ni natural ni indiscutible. Una de las primeras menciones del término aparece en la ya mencionada obra *Der sichtbare Mensch* (1924), donde Béla Balázs sostiene que «Si no el timón, la teoría es por lo menos la brújula de la evolución artística. Y sólo cuando un concepto nos dirige por la dirección correcta se puede hablar de

⁴ (Torino: Einaudi, 1951). Mi agradecimiento a Francesco Casetti por sugerirme esta referencia.

errar. Dicho concepto –la teoría del cine– debe uno crearlo por sí mismo».⁵

La idea de la teoría que aquí se presenta es a la vez maravillosamente contemporánea, pero también la expresión de un momento muy específico en la filosofía del arte. Por un lado, Balázs sugiere que, con vistas a desarrollar o desplegar sus posibilidades expresivas, el nuevo arte del cine necesita la reflexión crítica. La crítica guía al cine (lejos de la literatura o del teatro, tal vez) hacia algo así como una mayor comprensión de sí mismo, no sólo de sus posibilidades formales internas, sino también de su presentación cultural exterior de «humanidad visible». En muchos sentidos, el libro de Balázs puede leerse como un texto seminal de estudios culturales visuales que privilegia al cine no sólo como el arte más característico de la modernidad, sino también como una nueva forma bíblica a través de la cual la humanidad se comprende a sí misma en una cultura posalfabética y en la que el alfabetismo ahora significa prestar atención a la fisonomía de las cosas y de las personas, el espacio social y natural. Al mismo tiempo, «die Theorie des Films» no es algo descubierto «desde» o «en» el cine, como si en éste hubiesen hechos que descubrir o sacar a la luz. Más bien es una práctica de la construcción de conceptos curiosamente muy cercana de la observación que Gilles Deleuze haría sesenta años después en la conclusión de *Cine-2: La imagen-tiempo*, según la cual la teoría se hace de manera no menos creativa que la propia expresión artística.

Por otro lado, el texto de Balázs puede parecernos contemporáneo sólo como la retroproyección de una imagen que es demasiado familia, y puede que dicha imagen no coincida con la que él propuso. La teoría parece haber acompañado siempre al estudio del cine en su larga marcha hacia la aceptación académica, que en el siglo XXI parece todavía inalcanzada o sólo recientemente alcanzada. Se trata de una palabra, un concepto y una práctica que hemos dado por sentados al menos desde la década de los cincuenta. De la misma manera que la noción de *autor* apareció como una estrategia destinada a legitimar el análisis del cine al tratar de localizar –con indudable dificultad– la expresión filmica en una voz creativa o en una firma singular, definiéndola así como arte, quizá la teoría también surgiese como una manera de aplicar una pátina científica al debate de una forma de arte que en 1924 apenas se consideraba como tal.

Pero tratemos de alejarnos de esta imagen o de verla desde una perspectiva diferente. Lo que ahora llamamos teoría quizá no fuese legible como tal para alguien del entorno y de la cultura histórica de Balázs. En 1924, un autor con la educación y la experiencia de Balázs bien podría haber defendido el cine en el contexto y el vocabulario de la filosofía del arte o de la estética. Aquí necesitamos un marco o contexto en el que la teoría nos parece ajena o extraña como un uso nada obvio o evidente. De hecho, es probable que la alusión particular de Balázs a la teoría en 1924 fuese probablemente algo excepcional y la palabra en sí misma sorprendiese en tal contexto. Desde luego, no era esta la manera escribir sobre el cine o el arte en los años diez (la *Teoría de la novela*, de Georg Lukács, fue una excepción, a la que volveré). Por ejemplo, Lukács, que fue uno de los mejores amigos de Balázs en su adolescencia, publicó en 1912 un breve texto titulado «Gedanken zu einer Ästhetik des “Kino”», es decir, reflexiones para una estética del cine. En su reseña del libro de Balázs en 1926, Andor Kraszna-Krausz lo describió como una contribución a la «filosofía estética» y el título de su reseña caracterizaba al libro como «eine Filmdramaturgie».⁶ Esta terminología resuena de manera convincente con otros textos fundamentales de la época, tales como la declaración de Sergei Eisenstein en 1929: «una dramaturgia de la forma cinematográfica». En su primer prefacio a *Der sichtbare Mensch*, Balázs describe sus argumentos como una «filosofía del arte del cine» que explora cuestiones de significado por medio de un análisis crítico de los rasgos estéticos distintivos del medio. Y, por último, el libro más conocido de Balázs en inglés, *Theory of the Film*, que es una recopilación y una síntesis de textos que abarcan toda su carrera como escritor, parece que únicamente haya tenido ese título en la traducción inglesa. Publicado por primera vez en Rusia en 1945 como *Iskusstvo Kino* (El arte del cine), en 1948

⁵ (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001) 12, la traducción al inglés es mía.

⁶ Béla Balázs: *Der Mensch sichtbare*. Eine Filmdramaturgie, *Film Technik* 21 (16 de octubre 1926), reimpresso en la edición que publicó Reclam de *Der Mensch sichtbare* 168. Este acercamiento de la teoría a la dramaturgia también sugiere un deslizamiento de uno de los sentidos de la palabra alemana *Lehre*. A menudo suele traducirse como “teoría” (*Farbelehre*, de Goethe, como “teoría del color” o *Kunstlehre*, de Schlegel, como “teoría del arte”), en un contexto estético el término está más cerca de doctrina, o mejor aún, de una poética sistemática que orienta o clarifica la expresión.

apareció en alemán como *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (El cine: crecimiento y carácter de un nuevo arte). De manera todavía más significativa, el título húngaro que se le dio a esta obra fue *Filmkultúra: A film művészetfilozófiájá* (La cultura del cine: una filosofía filmica del arte). Para complicar las cosas o, por el contrario, para demostrar que en la década de los cincuenta se estaba imponiendo un nuevo uso de un concepto de teoría, resulta interesante señalar que el primer capítulo de la versión en alemán del libro de Balázs apunta en su título a «Eine Filmästheti» (Una estética del cine), mientras que la versión húngara se inicia con «Az elmélet dicsérete» (Elogio de la teoría).

Deseo señalar aquí que a lo que hoy llamamos teoría se lo ha llamado de maneras muy diferentes a largo de la larga y compleja historia de la escritura sobre cine anterior al final de la Segunda guerra mundial: dramaturgia, filosofía estética y filosofía del arte, y eso únicamente cuando los autores se dignaban a definir su tarea. De hecho, la adopción del título en inglés, *Theory of Film* en 1952 ya sugería un reflejo destinado a superponer, con efecto retroactivo, una idea de la teoría sobre una compleja gama de actividades conceptuales que no necesariamente habían sido caracterizadas como tal, lo cual nubla nuestra percepción de lo que dichas actividades significaban y debían lograr históricamente.

Sin duda muchos de los autores más conocidos que escribieron sobre cine en los años diez y veinte del siglo pasado no se consideraban a sí mismos como teóricos, al menos en el sentido contemporáneo del término. Al igual que Balázs o Lukács, estudiosos de la gran tradición estética alemana del siglo XIX, se situaron –y trataron de situar al cine– en un terreno conceptual ocupado por la filosofía del arte. Por eso, la aparición de la palabra teoría en 1924 debe evocar un caso especial que ya en ese momento está en tensión con la filosofía o la filosofía del arte.

Al mismo tiempo, todavía no sabemos lo que la palabra «teoría» significaba en 1924 o por qué debe evocarse como un caso especial. ¿Qué juego de palabras estaba haciendo Balázs al calificar a la teoría de brújula para guiar el camino estético de una nueva forma de arte? Ocuparse de la genealogía de este concepto no significa borrar diferencias y restaurar continuidades, sino más bien restablecer

el exotismo de la palabra «teoría», volverla desconocida tras eliminar las capas palimpsésticas de significado que la cubren.

4. Géneros de teoría

Lo moderno nunca es sencillo, sino que siempre, por así decirlo, está encima de otra cosa, siempre cargado de contradicciones, con un recuerdo, en una palabra, con una historia.

Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic*, 323

Para que estas capas se distingan de nuevo, puede que sea útil representar la aparición de la estética del cine en el siglo XX desde la perspectiva de tres géneros más o menos discontinuos y abiertos. Resulta tentador pensar en la historia de la estética del cine como una secuencia de períodos de treinta años –desde 1915 hasta 1947 para la teoría del cine clásico, desde 1947 hasta 1968 para la del moderno y desde 1968 a 1996 para la del contemporáneo. Pero un enfoque como éste no tiene en cuenta los importantes solapamientos, retenciones y reapariciones, continuidades irregulares, todas las líneas discontinuas, rectas y curvas que se entrelazan a través de estas tres series discursivas. Por razones que pronto serán aparentes, voy a reformular esta enunciación como la aparición y la persistencia de modos estéticos, estructurales y culturales de la escritura estética sobre el cine. Se trata de períodos menos cronológicos que definidos, aunque a veces interpenetran modalidades enunciativas cuyas regularidades internas están definidas por elementos comunes de formación de conceptos, contextos institucionales y estrategias retóricas.

Floreciendo en la fértil tierra de las categorías orgánicas y tipológicas de Hegel, el discurso estético tiene que ver con cuestiones de valor artístico y con la delimitación de apriorismos estéticos, a través de los cuales la singularidad del cine como forma de arte puede identificarse, evaluarse y, asimismo, compararse con las otras artes del espacio y del tiempo. El discurso estructural o semiológico está dominado por problemas de significado o significación en relación con la imagen. Tras el inicio del movimiento de la filmología en la Francia de la posguerra, se vio marcado por la introducción en el mundo académico de los estudios sobre cine en el ámbito de las ciencias humanas; en la década de los sesenta estuvo dominado por la influencia del formalismo y el estructuralismo. Por último, el discurso

cultural se define por el desafío psicoanalítico al estructuralismo, el predominio de las teorías del sujeto y el problema de la ideología.

La periodización de la investigación estética del cine como clásico, moderno y contemporáneo resultará sin duda familiar para la mayoría de los estudiantes de cine y, a primera vista, puede que les parezca sensata. Sin embargo, lo que me interesa aquí es precisamente el origen de esa supuesta sensatez, porque hay buenas razones para ponerla en entredicho. Con vistas a mantener productivamente nuestra desorientación con respecto a la teoría, las discontinuidades de estos géneros del discurso deben entenderse desde el punto de vista de sus contextos institucionales y de sus estrategias retóricas, pero también, y más concretamente, como cambios conceptuales bien definidos en los que la práctica y las actividades de la explicación y evaluación —a saber, las maneras de hacer preguntas y anticipar respuestas, de adaptar y transformar la terminología, de reescribir o reprimir debates anteriores— cambian sutil pero decisivamente el significado.

Las primeras obras emblemáticas del discurso estético son *The Art of the Moving Picture*, de Vachel Lindsay (1915) y *The Photoplay: A Psychological Study*, de Hugo Münsterberg (1916). Lo que ha sido sin duda el período más rico y complejo de la escritura en el cine se extiende por un territorio discursivo que va de América del Norte a Francia, Alemania y la antigua Unión Soviética y regresa a Estados Unidos en las últimas obras, escritas en inglés, de Siegfried Kracauer. Incluye a todas las figuras dominantes de los primeros cincuenta años de reflexión sobre el cine: no sólo Lindsay y Münsterberg, sino también Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Dulac, los escritos impresionistas y surrealistas franceses sobre cine, las escuelas soviéticas de montaje con Lev Kuleshov, V.I. Pudovkin, Dziga Vertov, la Poetika Kino y todos los escritos de Sergei Eisenstein a través de su extraordinario *La no indiferente naturaleza*, Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky, Hans Richter, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin, entre otras personalidades. Cronológicamente, el género fue clausurado por los escritos de posguerra de André Bazin (que probablemente siguen siendo los textos más influyentes en la historia de la estética del cine) y por *Theory of Film*, de Kracauer. Resulta tentador fechar el final del discurso estético con la muerte de Bazin

en 1958 y la publicación de *Theory of Film*, de Kracauer en 1960 (curiosamente, este último no menciona a Bazin en ninguna parte de su libro, y ello a pesar de su imponente bibliografía, que sin embargo incluye a otras fuentes importantes en francés de la época de la filmología). Sin embargo, este argumento ignora el lugar que ocupa la publicación en 1971 de *The World Viewed*, de Stanley Cavell, que sigue siendo uno de los libros más incomprendidos, tanto conceptual e históricamente, cuando se escribe sobre el cine. Pero, tal como ya he sugerido, *The Virtual Life of Film*, *Theory of Film* de Kracauer y *The World Viewed* de Cavell siguen siendo, con todas sus diferencias, los grandes gestos finales de una determinada manera de pensar acerca del cine. Y parte de su riqueza y del porqué hoy en día siguen siendo obras indispensables se debe a que representan tanto el cierre de un determinado tipo de reflexión y la apertura de nuevas perspectivas filosóficas a las que todavía no hemos ajustado adecuadamente nuestra visión. En muchos sentidos siguen siendo obras prematuras.

En un período que abarca casi cincuenta años y dos continentes, ¿qué criterios justificarían juntar tantas figuras diversas y tantos textos conceptualmente exquisitos en un único territorio de tal diversidad geográfica, lingüística e histórica?

En primer lugar, este territorio y el conjunto de criterios que lo pueblan deben ser considerados abiertos y variables. En ese sentido, las diferentes modalidades discursivas de la escritura estética sobre el cine, ya sea de forma individual o en grupo, gozan de una mejor consideración como conjuntos abiertos; de hecho, como si fuesen un género, según la caracterización lógica de Stanley Cavell a propósito de ese concepto.⁷ Por supuesto, un género debe exhibir un conjunto definible y delimitable de criterios, sobre la base de los cuales se pueda discutir, contabilizar y debatir quiénes son los miembros que lo integran. No obstante, eso no quiere decir que para formar parte del género cada texto deba adoptar o ajustarse a todos los criterios; bastará

⁷ Véase, en particular, el análisis de Cavell sobre el género en *Pursuits of Happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge: Harvard University Press, 1981) 26-34; *Contesting Tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: University of Chicago Press, 1996) 3-14, y “The Fact of Television” en *Cavell on Film*, ed. William Rothman (Albany: State University of New York Press, 2005) 59-85.

con que todos los miembros compartan al menos un número importante de elementos en común. Por lo tanto, las principales características de un género y la candidatura a la adhesión de los textos individuales están abiertas: las nuevas características conceptuales, las definiciones y los cuestionamientos no tienen límites antes de la evaluación crítica. La caracterización de un género no significa, pues, la identificación de un conjunto que se cerró en el pasado ni el establecimiento de una rígida tipología. Eso sí, requiere atención, tanto a la repetición como al cambio y a la contradicción, ya que los géneros se orientan hacia el futuro y buscan el cambio y la mutación.

El secreto consiste en determinar y evaluar aspectos comunes y parecidos familiares que persisten a través de la repetición, lo cual aumenta el número de miembros del conjunto hasta que los elementos más destacados cambian y se recombinan de tal manera que dan lugar a la aparición de un nuevo género. El reconocimiento de un nuevo género —en mi ejemplo, una nueva modalidad discursiva de teoría cinematográfica— requiere igualmente debates o pruebas de negación. Tales debates no son históricamente lineales, ya que el tiempo de la repetición y la contestación puede ser lateral, prospectivo o retrospectivo entre grupos de textos o argumentos afines. Aparece así un nuevo género mediante un proceso de derivación, en el que no hay apriorismos ni un conjunto necesario de características que deban presentarse en una instancia para ser miembro del conjunto. De hecho, los miembros destacarán o exhibirán características diferentes o adicionales respecto del conjunto discursivo, y algunas de ellas chocarán inevitablemente con las de los demás miembros.

Vale la pena mencionar aquí un último rasgo, especialmente característico de los discursos de la teoría y de las transformaciones genéricas de la escritura estética sobre el cine. La aparición de una nueva modalidad discursiva tiende a suprimir sus discontinuidades con géneros anteriores mediante la retroproyección de su lógica, su vocabulario y su estructura conceptual hacia géneros y discursos anteriores. Ésta sería otra forma de caracterizar la contestación o las pruebas de negación genérica. Por ejemplo, en su ensayo «La evolución del lenguaje cinematográfico», Bazin resitúa la historia del estilo en el cine no como una ruptura entre los períodos del mudo y el sonoro, sino como una pugna entre «la fe en la ima-

gen» y «la fe en la realidad». En vez de definir la historia tecnológica del cine como una ruptura entre los períodos del mudo y el sonoro, nos encontramos con el flujo y el reflujo de una evolución constante hacia una cinematografía de profundidad de campo. El expresionismo o el montaje compiten aquí con la composición en profundidad como una opción estilística persistente. En una obra fundacional del discurso estructural, *Le cinéma, langue ou langage ?*, Christian Metz resitúa la historia conceptual del modo estético en relación con el problema del lenguaje, transformando así los debates rebeldes anteriores sobre el arte cinematográfico en un continuo debate sobre la cuestión de la significación o significado. Cuando a partir de 1968 surge el discurso cultural, autores como Eisenstein o Benjamin vuelven a leerse en el contexto de un discurso materialista e ideológico que desea recuperar o reconstruir una historia continua de la estética de izquierdas en el cine y ofrecer la historia de la teoría del cine como una teoría y una historia marxistas. A menudo estas retroproyecciones implican reajustes conceptuales y sustituciones de la propia idea de teoría.

A este respecto, para llegar a una comprensión de la denominada teoría del cine clásico es tan importante y fundamental prestar atención a las discontinuidades en el conjunto como a sus continuidades. Como ya he señalado, antes de 1950 y con sólo algunas notables excepciones, raramente se encuentran escritos sobre cine que se autodefinan como teoría o como teóricos. En la gran variedad de textos producidos en este período, lo que hoy podría considerarse como historia del cine, crítica o dramaturgia se combina con la innovación conceptual o la invención, que es algo más característico de las actividades y estrategias retóricas de la teoría del cine o de la estética. Por supuesto, esta observación deja sin resolver la cuestión de cómo caracterizar lógicamente una teoría del arte o de una forma de arte como el cine. De hecho, la idea de la teoría y lo que constituye una teoría en los modos estéticos, estructurales o culturales tiene algo de diana móvil.

Sin embargo, tal como ya he sugerido con anterioridad, el discurso estético se enfrentó al cine como problema, sobre todo porque el nuevo medio se percibía como algo incómodo en el interior del discurso filosófico del arte o la estética entonces vigente. De hecho, durante los primeros cuarenta años de su existencia, el cine puso a prueba,

incluso negándolo, el «género» del arte en sí mismo; su propia existencia y su evolución debilita y deja abierta la cuestión de cómo resolver la identidad de una forma o medio artístico y de cómo valorar, o no, las experiencias estéticas subjetivas que inspira. La insistencia de las preguntas ¿qué es film? o ¿qué es el cine? demuestra la dificultad de hacer visible e inteligible el cine como objeto de explicación y evaluación y, por lo tanto, como objeto de una teoría. Y, al mismo tiempo, la persistencia de estas cuestiones ontológicas socava la confianza, como sucedió con el modernismo en general, en los conceptos que previamente aseguraban la identidad de las formas artísticas y las categorías de juicio estético. De esta manera, en el cine o en el arte la teoría surge en primer lugar como una forma de explicación frente a un problema y dicho problema surge debido a la variabilidad o fugacidad de los objetos que los autores están tratando de enmarcar o definir. Lo que puede aprenderse de la variedad y la conflictividad de la escritura sobre el cine, sobre todo en los períodos del cine mudo y del inicio del sonoro, es que aquí la teoría no es tanto una forma de unificar y sistematizar un *corpus* de conocimientos acerca de un objeto cuanto un modo de actividad o compromiso conceptual, una manera de interrogarse uno mismo y debatir con los demás acerca de la naturaleza de lo que cuenta como un (nuevo) medio y de la forma de describir sus efectos subjetivos y su significación cultural. También está la cuestión de responder a las presiones históricas más amplias que se ejercen sobre el concepto de arte en general, algo de lo que Walter Benjamin era tan consciente.

En mi opinión, esta observación no acerca el discurso estético a la teoría ni tampoco lo aleja de ella. Estos escritos no son ni preteóricos ni otro tipo de teoría ni tampoco una alternativa a la teoría. ¿Podría la experiencia inicial del cine haber sido contada de otra manera? Lo que me preocupa es más bien indicar al menos en líneas generales de qué forma la fuerza ontológica del nuevo medio se enfrentó a autores que tenían dificultades para comprender la experiencia de la modernidad a través de su experiencia del cine. La inventiva natural del discurso estético fue una respuesta continua y contradictoria al vértigo perceptual y conceptual que provocaban no solamente la novedad del medio, sino también la velocidad con la que éste se reinventaba sin cesar y respondía dinámicamente a las fuerzas históricas y culturales más grandiosas.

Al mismo tiempo, debemos estar atentos a la red genealógica más profunda y compleja de los conceptos que se entretienen filosóficamente a través de dichos escritos, vinculándolos en líneas a veces directas y a veces indirectas, cuando no en desplazamientos erráticos, con los debates más amplios de la filosofía del arte. En primer lugar, es importante reconocer en el modo estético la forma conceptual y retórica de la estética sistemática del siglo XIX, sobre todo en la filosofía alemana, que había constituido la base filosófica de la mayoría de los autores. Aquí, las definiciones del medio o el género del arte están motivadas por criterios que delimitan y tipifican las principales formas artísticas, como son la poesía, la música, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura, a menudo en formas que reproducen, de manera explícita o implícita, el sistema idealista de las *Lecciones de estética* de Hegel y su promulgación a finales del siglo XIX en la obra de Bernard Bosanquet y en la de otros. En la mayor parte de los escritos, la estética o lo que se considera una instancia o medio artístico quedan enmarcados en apriorismos enunciativos que definen el horizonte de todo lo que puede ser dicho o pensado en dicho registro discursivo. Éstas son las bases conceptuales del discurso, que incluyen el criterio de la propia identidad (a saber, que la existencia de un medio artístico debe tipificarse como un género puro); el criterio de autosimilitud sustancial (a saber, que cada género artístico está producido a partir de un medio, definido aquí como una sustancia única o un conjunto cerrado de cualidades) y, por último, la definición de apriorismos estéticos únicos para cada medio, es decir, de conjuntos de opciones formales o estilísticas que son únicamente características del género y su medio.⁸

Estos apriorismos enunciativos definen el horizonte en el que el discurso estético se repliega sobre sí mismo. Por el

⁸ Véase, por ejemplo, mi *Reading the Figural* (Durham: Duke University Press, 2001), 30-44 y *The Virtual Life of Film* de 31-41. Carroll también añade lo que yo he definido como un “argumento prohibitivo (*injonctive*)”, en el que la definición de los medios requiere una exclusividad—derivada de su considerable autosimilitud y de sus apriorismos estéticos—que desalienta o prohíbe usos contrarios a tales criterios. En mi texto el criterio prohibitivo no era tan generalizado o consistente como Carroll parece creer y es contrario a mi caracterización de ambos géneros discursivos y artísticos como abiertos y variables.

contrario, paradójicamente la apertura del género está garantizada por la persistencia histórica de un discurso sobre la estética como vocabulario conceptual impugnado y socavado por el(los) mismo(s) objeto(s) que está tratando de definir o construir. De Canudo a Benjamin, cuanto más se intente defender el cine como arte por medio del vocabulario conceptual de la estética del sistema, más redefinirá el cine la pregunta ¿qué es el arte?, como tan elocuentemente lo expresó Benjamin. Lo que sigue fascinando de la escritura anterior a la guerra sobre el cine es que propone problemas «insolubles»: se trata de un discurso que plantea más preguntas que respuestas. Lo que mejor define a la proliferación natural de «apriorismos estéticos» a lo largo de los años veinte e incluso en los treinta del siglo pasado –fotogenia, cinegrafía, montaje, etc.– es la producción de conceptos en series de explicaciones o versiones de final abierto que varían positivamente en su *incapacidad* de llegar a un acuerdo con la definición del arte, o el cine, en el marco de una estética sistemática. De hecho, el éxito o el fracaso de una «teoría» es aquí irrelevante, pues lo que está en juego y lo que los autores pretenden es la invención y la innovación conceptuales y commensurables con la novedad, la modernidad o la contemporaneidad del cine como medio de expresión. Un nuevo género de discurso emerge, pues, a través de la erosión gradual y la impugnación de los conceptos históricamente anteriores. De hecho, se podría decir que lo que caracteriza al período histórico de la modernidad es que la «teoría» surge de la confrontación con la «estética» y de la transformación de ésta. Se convierte, por así decirlo, en el signo de una apertura en el horizonte discursivo que conduce a un nuevo territorio.

A partir de aquí nos enfrentamos a una última vuelta de tuerca que nos aleja del cine, pero que quizá ilumine la forma de vida que la teoría expresó en los años veinte del pasado siglo. Georg Lukács escribió *Teoría de la novela*, su segunda gran obra, en 1914-15, años que coincidieron con la marcha europea hacia la guerra total. Apareció por primera vez en 1915 en la revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* y editada como libro en 1920, justo después del final de la guerra. Contiene, pues, el sentido de una ruptura en la historia y el sufrimiento de una discontinuidad en la que la razón se disoció del mundo y de la sociedad. Y encontramos una nueva vuelta de tuerca en el comentario retrospectivo que hace Lukács de su obra de juventud en el Prefacio que escribió

en 1962 para la reedición de su *Teoría de la novela*. En ella hay muy poca retroproyección, ya que el viejo Lukács se esfuerza en criticar al Lukács preencarnado de sus años jóvenes (se refiere siempre a éste en tercera persona, como si fuese una especie de yo prehistórico) para ofrecer, según sus propias palabras, «una fusión de ética de ‘izquierdas’ y epistemología de “derechas”» en los años anteriores al descubrimiento de su propia perspectiva científica de la filosofía marxista, cuyo resultado fue la controvertida y todavía atractiva *Historia y conciencia de clase* (1923).⁹ Ese Prólogo es, por lo tanto, una historia de caminos errados y rupturas epistemológicas.

No estoy interesado en analizar aquí los argumentos de Lukács sobre la historia de la novela como forma social y filosófica, sino más bien en poner de manifiesto con total claridad el juego de lenguaje al que Lukács se entregó en 1914/15 al ofrecernos una «teoría» de la novela, especialmente en su período premarxista, y en cómo este ejercicio podría arrojar luz sobre lo que la teoría habría significado en los primeros escritos estéticos sobre el cine. La gran dificultad de una tarea como ésta se debe a que ni en el libro ni en el posterior prefacio retrospectivo ofrece Lukács una explicación de la lógica y el valor de la teoría como algo distinto de la estética, la filosofía del arte o la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*), todas las cuales caracterizaban aquellos años. En una época en que la teoría sigue siendo rara, ¿cómo señalar su presencia aquí, a la manera de un taxímetro que avista una tierra lejana en la que pocos han puesto los pies?

Si tenemos en cuenta su fecha y su lugar de escritura y publicación, uno de los aspectos más llamativos del libro de Lukács es su hegelianismo. La referencia que hace Lukács a su fusión de la ética de izquierdas con la epistemología de derechas proporciona una señal importante de los intereses de la teoría en aquel momento histórico. Lukács relata que el libro fue escrito bajo la influencia de Wilhelm Dilthey, Georg Simmel y Max Weber y que la influencia del estudio *Poesía y experiencia* de Dilthey (1905) se dejaba ver en particular. Al regresar a Hegel, el viejo Lukács estaba rechazando la estética formalista y positivista neokantiana

⁹ “Prefacio”, *Teoría de la novela*, de György Lukács; traducción de Micaela Ortelli <http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/lukacs01.html>

entonces dominante, que según el joven Lukács contaminaba incluso a Dilthey y a la escuela de «ciencias humanas». Y, a su vez, parecía implícito que la estética no era el mejor método para caracterizar dicho enfoque, sino más bien la teoría. Sin duda, Lukács responde con simpatía a la reacción crítica de Dilthey y de otros filósofos al positivismo y al historicismo, una reacción muy presente bajo otras formas en la recepción de Nietzsche durante el cambio de siglo. Al mismo tiempo, da a entender que su fascinación juvenil por Hegel es análoga a la del joven Marx, como paso previo precientífico, aunque necesario, para una correcta comprensión (teórica) de la historia y de su relación con el arte o la literatura. La teoría tiene otra función especial que desempeñar como respuesta crítica a una crisis que se apreciaba en la historia, una crisis en la que otras posibilidades prácticas y conceptuales parecían bloqueadas, o todavía impensadas o impensables. Lukács confiesa que concibió su *Teoría de la novela* en un período de profunda crisis existencial e histórica, «escrita en un período de permanente desesperación sobre el estado del mundo», en el que «nada, ni siquiera en el ámbito de la intelección más abstracta, ayudaba a mediar entre mi actitud subjetiva y la realidad objetiva» (12). Lo que quiero sugerir aquí es que teoría significa la respuesta a esta crisis, a la vez ética y social, en la que uno ya no se siente a gusto en el mundo y donde los movimientos de la historia no se experimentan como un progreso, sino más bien como la huida hacia adelante en una catástrofe o un cataclismo.

Aquí es donde el regreso a Hegel resulta extraño y donde la filosofía ya no parece consolar o proporcionar a la humanidad un faro guía hacia la razón. Según refiere Lukács, para Hegel la historia es algo continuo –una marcha progresiva y constante hacia la razón– y en momentos de cambio o transformación histórica sólo el arte se vuelve problemático en su calidad de significante de una forma y una idea que reemplazan a otra. El arte se vuelve problemático o, mejor dicho, se enfrenta a la filosofía con problemas que exigen una aclaración conceptual, «precisamente porque la realidad ya no es problemática» (17). La filosofía es la solución a los enigmas ontológicos del arte conforme la humanidad se reencuentra y se refina continuamente en la razón. Sin embargo, para Lukács la novela expresa una crisis vivida en la historia, en la que el mundo y la historia se han salido de sus goznes y el arte no está seguro de cuál es su lugar. Ésta es la razón por la que la prosa de la

vida –la poesía o la filosofía– son «aquí sólo un síntoma, entre muchos otros, de que la realidad ya no es un terreno favorable para el arte; por eso, el problema central de la novela es que el arte tiene que cancelar las formas cerradas y totales que se derivan de una totalidad redondeada de ser: ese arte no tiene nada que ver con ningún mundo de formas que sea inmanentemente completo en sí mismo» (17). La novela, al parecer, es menos el espejo de Stendhal que avanza por la vida que un vidrio irregular o quebrado que presenta el mundo en fragmentos.

El realismo histórico de la novela es la crisis histórica de la modernidad. Aquí, el deseo de totalidad, representado en la perfectibilidad de la forma estética o como una relación de identidad entre el sujeto y el mundo o el objeto y la razón, todos ellos acaban mal, y no por el arte, sino más bien por razones históricas y filosóficas: «ya no hay ninguna totalidad espontánea del ser», dice el autor de la *Teoría de la novela* sobre la realidad de hoy en día. Unos años más tarde, Gottfried Benn expresó la misma reflexión de otra manera: «...no había ninguna realidad, a lo sumo, sólo su imagen distorsionada» (18). En este sentido, al concluir el Prefacio en 1962, Lukács explicita que el deseo de crear una teoría de la novela no era algo intelectual, sino ético: «que el autor no busca una nueva forma literaria sino, muy explícitamente, un “nuevo mundo”» (20). En la teoría, o por medio de ésta, Lukács comprende que el progreso del arte está sin terminar y se cae a pedazos en la confrontación de la humanidad con la aparición de la modernidad y la escala global de la violencia de la Primera guerra mundial. A este respecto, Lukács apela a la teoría como una inversión de Hegel. Cuando la filosofía o la metafísica han fracasado en la historia, sólo queda recurrir a la teoría. En este sentido, al igual que Marx y Kierkegaard escribieron después de Hegel, el objetivo de la teoría no era afirmar la realidad existente como la culminación de la historia, sino criticar la realidad existente como espiritual e históricamente incompleta e insuficiente. Al no encontrar consuelo en el arte como imagen de un mundo perfectible o guiado por la razón, uno se refugia en la teoría.

Al expresar en sus formas una crisis ontológica e histórica, la novela presenta la historia en un estado de cambio traumático; para el joven Lukács esta transformación era potencialmente destructiva y caótica. Sin embargo, la historia le ofrecería unos nuevos puntos cardinales en la brújula: la

revolución rusa de 1917 y la efímera República Soviética Húngara de 1919. En su calidad de modo artístico, la novela no es la realización de una etapa de la historia, sino más bien la previsión de un nuevo cambio histórico forjado en la violencia. El joven Lukács experimentó esta violencia histórica como una barrera y tuvo que encontrar su camino en la teoría. En retrospectiva, el viejo Lukács consideró el problema que plantea la novela como el de una revolución prevista que aboga por una respuesta, pero no de la filosofía o la metafísica, sino de la teoría como complemento de la práctica revolucionaria. A su vez, la historia de la novela es algo así como el preludio de dicha teoría. La teoría se vuelve o se convierte en praxis en la medida en que es capaz de pensar el cambio. A este respecto, el conocimiento ya no será teórico —el punto de vista estático y contemplativo del pensamiento abstracto y la razón pura—, sino que más bien se convertirá a través de la teoría en lo que es concreto, real y capaz de transformación. Así como el arte era para Hegel lo que aún no anticipa la finalización del sistema de la filosofía, la teoría según Lukács era lo que siempre está por venir de la revolución mundial, tal como había previsto la estructura «problemática» de la propia novela. Al mismo tiempo, otro grupo de autores, a través de la experiencia problemática de la modernidad, estaban trabajando con otra forma, cuya relación con el arte no sólo era incierta, sino que también desafiaba los conceptos reinantes de la estética, el cine.

Hegel anunció el fin del arte (y tal vez el comienzo de la filosofía moderna), pero el concepto de arte libre también marcó la culminación de un gran cambio social indicativo de una nueva y moderna relación con el arte. A principios del siglo XIX, las obras de arte se estaban convirtiendo definitivamente en objetos con un tipo especial de valor. Y a partir de Winckelmann, a través Hegel, el estudio científico del arte reconoció cada vez con más fuerza y complejidad la naturaleza histórica de dicho valor. Sin embargo, deberían pasar otros cien años antes de que las

vanguardias del siglo XX socavaran y perturbaran —antes que la filosofía o la teoría del arte— el concepto de belleza como base axiológica de los conceptos del arte. De hecho, la aparición de la teoría del arte, a diferencia de la filosofía del arte o de la *Kunstwissenschaft*, es indisociable de una cierta politización del arte en la teoría crítica —entre cuyos grandes exponentes críticos se encontraban Lukács, Bloch, Benjamin, Brecht y Adorno— que seguía reconociendo la experiencia estética como un ámbito perceptual o actividad excepcional, pero que situaba las cuestiones de significación y valor en relación con el reconocimiento de que la forma mercancía había penetrado el arte. El cine y la escritura estética sobre el cine ocupan un lugar especial en este relato, no sólo como la aparición de un modo de expresión nuevo y sorprendente —para muchos autores, la expresión misma de la modernidad— que también estaba en tensión histórica con la transformación que sufría la estética a causa de la forma mercancía y de la explotación capitalista de la cultura y la experiencia estética.

Lo que Lukács sugiere y lo que vemos en las primeras reflexiones estéticas sobre el cine, es que la reivindicación de la teoría es la llamada a lo nuevo, lo actual o lo contemporáneo: lo que rompe con el pasado para prever el futuro. Al mismo tiempo, incrustada en el concepto de la teoría hay una historia discontinua de uso conceptual cuya genealogía es tan larga como incompleta. Cada vez que evocamos o invocamos la teoría en las humanidades, cargamos a nuestra espalda el peso de la historia o, mejor aún, hilamos fino en ella, como para no alterar los huesos de nuestros antepasados, sin darnos cuenta de la cantidad de capas geológicas que se encuentran bajo nuestros pies. Y mientras que una genealogía de la teoría busca la claridad conceptual, no puede confundir históricamente este *desideratum* con la búsqueda de sus orígenes en la ciencia o la filosofía. No existe una sola identidad, sino muchos linajes genealógicos.

Traducción de Manuel Talens