

Miguel Olea Romacho

NUEVOS FORMALISMOS, POLÍTICA DE LA FICCIÓN
E INTERMEDIALIDAD
EN LA TEORÍA DEL CINE.
NARRATIVIDAD Y TEMPORALIDADES ALTERNATIVAS EN
LA SERIE DE TELEVISIÓN UTÓPICA EUROPEA (1971-1980):
RIVETTE, OLIVEIRA, FASSBINDER

Director: Domingo Sánchez-Mesa Martínez



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Tesis Doctoral

2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Miguel Olea Romacho
ISBN: 978-84-1195-771-7
URI: <https://hdl.handle.net/10481/103180>

A Olalla y a mis padres

Índice

<i>Resumen:</i>	3
<i>Abstract:</i>	4
<i>Agradecimientos:</i>	6
<i>1.- Introducción</i>	8
1.1.- Contexto y objeto de la investigación	8
1.2.- Estado de la cuestión	17
1.3.- Justificación e interés de la investigación	29
<i>2. Metodología</i>	34
2.1. Objetivos, preguntas de investigación e hipótesis	34
2.2. Fundamentos metodológicos	37
<i>3. Marco teórico</i>	47
3.1. Hacia el compromiso con la forma. Modernismo político y neoformalismo en la encrucijada de la teoría del cine	48
3. 1.1.- Los estudios sobre cine y la crítica a la Gran Teoría	52
3.1.2.- Mutualidad e interacción de formas estéticas y políticas en la teoría literaria: del formalismo ruso a la post-crítica	56
3.1.3. La ficción como «laboratorio de la experiencia»: Agencia y singularidad de las formas para una política de la ficción	79
3.2.- La superación de la «doctrina de la especificidad de los medios»: Revisión de las tesis realistas y constructivistas en la teoría del cine.....	111

3.2.1.- El análisis figural y el paso de la puesta en escena al dispositivo.....	142
3.3.- Narración y crítica de la temporalidad	169
3.3.1.- Narratología y narratividad en el cine	170
3.3.2.- Narración, políticas del tiempo y el «giro temporal» de las artes	180
4.- Estudios de caso.....	189
4.1.- Los cineastas entre el cine y la televisión	189
4.2.- La «televisión utópica» y la serialidad más allá del tiempo del <i>flow</i> . Intervención temporal y crítica de la separación entre alta y baja cultura.....	194
4.3.- <i>Out 1</i> (Jacques Rivette y Suzanne Schiffman, 1971).....	221
4.4.- <i>Amor de perdición</i> (Manoel de Oliveira, 1978)	243
4.5.- <i>Berlin Alexanderplatz</i> (Rainer Werner Fassbinder, 1980).....	262
5.- Conclusiones	283
<i>Final Remarks</i>	290
<i>Bibliografía:</i>	297

Resumen:

Durante la década de los setenta, los directores europeos buscaron en la televisión un terreno de experimentación donde renovar la función política y social del cine, encontrando en ella un público masivo y la posibilidad de deshacer la barrera entre alta y baja cultura, así como la de realizar obras que ensayaran otros modos de relato gracias a la forma serial. Consideramos que el estudio de las formas narrativas de estas ficciones revela un proyecto utópico de intervención temporal en lo que Raymond Williams llamó el *flow* televisivo, esto es, la emisión continua, repetitiva e indistinta de programas, que convierte al medio en un aparato productor de tiempo reglado. A su vez, dado que nos proponemos analizar la función crítica de las formas narrativas y estéticas en estas series, nuestro objeto nos brinda la oportunidad de revisar el enfrentamiento en los estudios sobre cine entre las posturas formalistas, por un lado, y la proyección política de la crítica de la ideología de la llamada «teoría de los setenta», por otro. Los hallazgos de los Nuevos Formalismos Literarios iluminan este debate a través de su reevaluación de la tradición formalista y del mismo concepto de forma. Estos descubren una comprensión renovada y política del análisis formal, ligada a una actitud responsiva hacia la obra de arte que salva los excesos de la «hermenéutica de la sospecha» al otorgar un lugar central a la agencia de las formas estéticas, acorde con la revisión reciente de los criterios de juicio en las humanidades de la llamada actitud «post-crítica». Las formas estéticas no son entelequias predeterminadas que se encuentran *en* el texto, sino estructuras interpretativas cuya maleabilidad se comprueba en la relación recíproca que establecen con las formas políticas y sociales, afectándolas y dejándose afectar por ellas.

Encontramos que el concepto de forma que se deduce de esta revisión permite elaborar una política de la ficción literaria basada en relaciones de imposibilidad o resistencia entre las formas estéticas y los condicionantes históricos, culturales e ideológicos de los lectores. Al mismo tiempo, y tras un breve recorrido por las tesis realistas y constructivistas que han marcado la teoría del cine, trasladamos esta política de la ficción al medio cinematográfico, después de advertir su condición intermedial y reconocer la afinidad entre el concepto de forma resultante de nuestra revisión y el concepto de figura. El análisis figural nos permite redescubrir la agencia de las formas estéticas y narrativas audiovisuales, prestando atención a las maneras en que generan sus propias maneras de organizar y presentar lo visible, articuladas también según lógicas de imposibilidad y resistencia. En este caso, concretamos nuestro análisis en el estudio

de las formas estéticas y narrativas de *Out 1* (Jacques Rivette y Suzanne Schiffman, 1971), *Amor de perdición* (*Amor de perdição*, 1978) y *Berlin Alexanderplatz* (Rainer W. Fassbinder, 1980). La atención a sus relatos desde la óptica figural y en consonancia con nuestro entendimiento político del análisis formal descubre tres temporalidades contrarias al tiempo alienante del *flow*: una temporalidad del accidente y el encuentro en el serial de Rivette, un tiempo lento y descriptivo en el de Oliveira, y una temporalidad digresiva en la serie de Fassbinder. El análisis de estas ficciones resulta valioso como ejercicio de arqueología de los medios que descubre las posibilidades no realizadas de este momento utópico de búsqueda de modos alternativos de narrar y experimentar el tiempo en la televisión europea. Además, es también ejemplo de un modo de aproximarse a la ficción audiovisual que atiende a la agencia de sus formas desde la actitud post-crítica, reconociendo que su condición como objetos políticos se debe a las relaciones de resistencia y mutua afectación que establecen desde su figuralidad con otras formas y distribuciones de lo sensible, como la estructuración temporal rutinaria del medio televisivo.

Abstract:

During the 1970s, European directors sought in television a space for experimentation where they could renew the political and social function of cinema, finding it in a mass audience and the possibility of breaking down the barrier between high and low culture, as well as creating works that explored other modes of narration thanks to the serial format. We believe that the study of the narrative forms of these fictions reveals a utopian project of temporal intervention in what Raymond Williams called television flow, that is, the continuous, repetitive, and indistinct broadcasting of programs, which turns the medium into an apparatus for the production of regulated time. Moreover, since we aim to analyze the critical function of the narrative and aesthetic forms in these series, our object provides us with the opportunity to revisit the confrontation in film studies between formalist approaches, on the one hand, and the critique of ideology from the so-called «theory of the seventies», on the other. The findings of New Literary Formalisms shed light on this debate through their reevaluation of the formalist tradition and the very concept of form. They reveal a renewed and political understanding of formal analysis, linked to a responsive attitude toward the work of art that avoids the excesses of the

«hermeneutics of suspicion» by giving a central role to the agency of aesthetic forms, in line with the recent revision of judgment criteria in the Humanities known as the «post-critical» attitude. Aesthetic forms are not predetermined entelechies found within the text, but rather interpretive structures whose malleability is demonstrated in the reciprocal relationship they establish with political and social forms, both affecting and being affected by them.

We find that the concept of form deduced from this review allows for the development of a politics of literary fiction based on relations of impossibility or resistance between aesthetic forms and the historical, cultural, and ideological constraints of readers. At the same time, and after a brief exploration of the realist and constructivist paradigms that have shaped film theory, we extend this politics of fiction to cinema, after recognizing the intermedial condition of the medium and the affinity between the concept of form resulting from our review and the concept of figure. Figural analysis allows us to rediscover the agency of aesthetic and audiovisual narrative forms, paying attention to the ways in which they generate their own logics and distributions of the sensible, also articulated through logics of impossibility and resistance. In this case, we focus our analysis on the study of the aesthetic and narrative forms of *Out 1* (Jacques Rivette and Suzanne Schiffman, 1971), *Doomed Love (Amor de perdição)* (Manoel de Oliveira, 1978), and *Berlin Alexanderplatz* (Rainer W. Fassbinder, 1980). Attention to their narratives from a figural perspective, in line with our political understanding of formal analysis, reveals three temporalities opposed to the alienating time of flow: a temporality of accident and encounter in Rivette's serial, a slow and descriptive time in Oliveira's, and a digressive temporality in Fassbinder's series. The analysis of these fictions proves valuable as a media archaeology exercise that uncovers the unrealized possibilities of this utopian moment for searching alternative ways to narrate and experience time in European television. Moreover, it also serves as an example of an approach to audiovisual fiction that addresses the agency of its forms from a post-critical stance, recognizing that their political condition arises from the relationships of resistance and mutual affectation they establish through their figurality with other forms and distributions of the sensible, such as the routine temporal structuring of the television medium.

Agradecimientos:

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin el apoyo de su director, Domingo Sánchez-Mesa, con quien he tenido el placer de construir una relación de confianza y complicidad que va más allá de esta investigación. Le agradezco además su entrega, las siempre estimulantes discusiones y el haberme introducido en los estudios sobre medios comparados. Al mismo tiempo, estoy profundamente agradecido a los responsables de mis estancias por su acogida y disposición: Nico Baumbach, de Columbia University (Nueva York), por su generosidad al darme a conocer parte de las lecturas sobre teoría fílmica que sustentan la tesis e invitarme a sus seminarios en el Departamento de Film and Media Studies de Columbia; François Thomas, de la Université Sorbonne-Nouvelle (París), por su amabilidad al compartir conmigo la integridad de su archivo personal sobre Jacques Rivette; y Manuel Garin y Fran Benavente, del Grupo CINEMA de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), por sus invitaciones a participar en clases y seminarios durante mi estancia en Barcelona. Además, esta tesis se ha beneficiado enormemente de conversaciones con colegas en Granada, Nueva York, París y Barcelona a lo largo de los años, a quienes deseo expresar mi gratitud: Jan Baetens, Azucena G. Blanco, Tomás Espino, María Ángeles Grande, Rob King, Rosalind C. Morris, Xavier Pérez, Iván Pintor, Sergi Sánchez y Emmanuel Siety, entre ellos. Agradezco especialmente a María Ángeles Grande tanto por su apoyo como tutora de doctorado como por el valor de sus contribuciones a mi formación académica en grado, máster y doctorado.

Del mismo modo, tengo la oportunidad de agradecer a Mieke Bal y Adrian Martin, no solo como autores de contribuciones teóricas y metodológicas con las que esta investigación está enormemente en deuda, sino también por los valiosos intercambios mantenidos en este tiempo y por su generosidad al aceptar evaluar esta tesis como informantes internacionales.

Agradezco igualmente a los estudiantes con los que he podido trabajar durante mi formación como profesor e investigador predoctoral, por su entusiasmo y buena acogida de mis clases, cuya preparación ha enriquecido esta tesis.

En especial, doy las gracias a mis padres, Ventura y Olalla, y a mi hermana, Olalla, así como a los amigos que me han apoyado a lo largo de estos años, entre ellos José Manuel

Blázquez, Juan José Fera, Carmen Gámez, Mario Garrido, Pablo Mangas, Jorge Martínez, Ángel O. Rodríguez, Itziar Romera, Víctor Ruiz, Adrián Viéitez, Jimena Villazón y José Ignacio Zomeño.

1.- Introducción

1.1.- Contexto y objeto de la investigación

La publicación de *Television: Technology and Cultural Form* de Raymond Williams en 1974 atestigua cómo en la década de los setenta ya se habían consolidado dos industrias televisivas opuestas. El relato de Williams de su primer encuentro con la televisión americana es bien conocido, y sintomático del choque cultural que la experiencia del discurso de la programación televisiva en los Estados Unidos pudo haber producido durante el momento en un espectador habituado al modelo público europeo. En una noche de hotel en Miami, «aún aturdido» tras un viaje transatlántico desde las Islas Británicas, el teórico de la cultura y los medios descubre que la continuidad indistinta de imágenes sobrepasa con creces los estándares de la televisión inglesa, incluso los de sus cadenas privadas:

Empecé a ver una película y al principio tuve algo de dificultad en adaptarme a una frecuencia mucho mayor de pausas publicitarias. Pero esto fue un problema menor en comparación con lo que pasó después. Otras dos películas, cuya emisión estaba prevista en la misma cadena en otras noches, empezaron a ser insertadas como trailers. Un crimen en San Francisco (el tema de la película original) comenzó a operar en contrapunto extremo no solo con los anuncios de desodorante y cereales, sino también con un romance en París y la aparición de un monstruo prehistórico que arrasa Nueva York. No solo eso, todo esto era secuencial de una manera distinta. Incluso en la televisión comercial británica hay una señal [...] antes y después de las secuencias publicitarias, y los trailers solo se emiten entre los programas. Aquí se trataba de algo muy diferente, dado que las transiciones de la película a los anuncios y de la película A a las películas B y C no estaban marcadas [...] Aún no estoy seguro de qué saqué de todo aquel flujo [*flow*]. Creo que registré que algunos sucesos ocurrían en la película equivocada, y a algunos personajes de los anuncios como involucrados en las películas, en lo que llegó a parecer un único flujo irresponsable de imágenes y sensaciones¹.

El concepto de *flow*, consistente en el reemplazo de un modelo secuencial de unidades discretas separadas por intervalos, por una amalgama continua de imágenes que

¹ Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (Londres y Nueva York: Routledge, 2003), 92.

no deja lugar a la interrupción, produce una textualidad que no hace distinciones entre discursos, o que deliberadamente confunde los límites entre los mismos para generar un discurso único e «irresponsable» basado en la contigüidad estricta y la repetición. A juzgar por la anécdota de Williams, el fin primero de la televisión no respondería tanto a la comunicación como tal—lo cual parece evidente en la confusión manifiesta del teórico, que apenas puede distinguir entre las ficciones y la publicidad—como al mantenimiento exitoso y permanente de una situación de comunicabilidad y de recepción de imágenes.

Estimamos con Umberto Eco que, para que la comunicación pueda convertirse en una experiencia cultural efectiva, esta exige una postura crítica y la conciencia clara de «la relación en que se está inmerso y la intención de gozar de tal relación»². Como reconocen Eco y el propio Williams, la reacción del espectador de televisión impide dicha relación, según comprueba el primero en la revisión bibliográfica de estudios psicológicos y sociológicos del momento sobre la pasividad y la condición hipnótica inducidas por el medio. El consenso teórico, afirma Eco, entiende la televisión dentro de una relación comunicativa que se produce en la intimidad y en un estado de relajación que hace que el medio sea un vehículo apropiado para falsas sugerencias, una falsa sensación de participación en lo común y un falso sentido de lo inmediato³, una postura del todo coherente con el estado confusional que pareció afectar a Williams cuando descubrió la televisión americana. Lo que además sugiere este último, por otro lado, es que la experiencia del *flow* televisivo comporta un agotamiento del tiempo de los telespectadores, que a menudo se ven seducidos para continuar siguiendo la programación una vez terminado el programa que se habían propuesto ver en primer lugar: «Podemos ‘engancharnos’ a otra cosa antes de reunir la energía suficiente como para levantarnos del sillón, y muchos programas se hacen con esto en mente: la captación de atención primero y la promesa reiterada de cosas emocionantes por venir después, si nos quedamos»⁴. El relato de Williams nos descubre cómo el *flow* del *broadcast* americano ejerce una función ideológica de subjetivación mediada por la producción particular de un modelo de tiempo continuo y cíclico, que regula los ritmos de la vida para igualarlos a los del consumo. La televisión se entiende así como un aparato ideológico que construye una temporalidad alienante al borrar los límites entre el tiempo cíclico de la producción y el tiempo libre.

² Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Tusquets, 2013), 322.

³ *Ibid.*, 322-323.

⁴ Raymond Williams, *Television*, 133.

Durante el momento, el pesimismo de cierta teoría en su análisis de la televisión como aparato para la producción y reproducción de ideología—con el libro de Williams como texto seminal, pero también sobre el trasfondo de la influencia de la crítica de las industrias culturales de la sociedad de consumo de la Escuela de Frankfurt, la discusión de Louis Althusser de los aparatos ideológicos del Estado o las ideas de Guy Debord sobre la omnipresencia y omnipotencia de las imágenes en las sociedades tardocapitalistas—superó con creces al optimismo horizontalista de las tesis que encontraron en la televisión un medio novedoso con el que construir una sociedad verdaderamente democrática. De entre ellas sobresalen las ideas de Marshall McLuhan, que llegó a considerar la televisión como un medio que «mejora el acceso simultáneo de todo el planeta», realiza la fantasía inmaterial de «tornar obsoletos los cables y los cuerpos físicos» y se convierte en un «teatro de la globalización» en el que todos son actores por igual⁵. Incluso el propio Eco, cuyo *Apocalípticos e integrados* (1964) se convirtió en una de las obras insignia de la defensa de los medios de la cultura de masas ante el escepticismo elitista en las humanidades, admite que, aunque el valor cultural de la televisión reside en que ante todo es un «servicio» que puede servir a numerosos fines más allá de las pretensiones de control social, lo ideal sería promover un programa de alfabetización que permitiera educar a los espectadores a no ver la televisión más de lo necesario y discernir cuándo la escucha y el visionado dejan de ser voluntarios, así como que asegurara que la «civilización del libro» no quedaba absorbida por la inferior «civilización de la televisión»⁶.

Como podremos comprobar, la mirada escéptica hacia el valor cultural de la televisión se desplazó igualmente al estudio de la ficción serial. Ello resulta evidente tanto en la crítica a las series de televisión como ficciones acomodaticias que sirven al modelo comercial de las cadenas y a la reproducción de los valores tradicionales de la unidad familiar, como en la división clara entre dos modelos de creación televisiva a mediados del siglo pasado: a las narrativas hogareñas y predecibles de la televisión americana se enfrentaron las «series de autor» de la televisión pública europea, obra de un conjunto de directores que ya gozaban de reconocido prestigio en el contexto cinematográfico y que, atraídos por las posibilidades expresivas de la forma serial, encuentran en el medio un terreno de experimentación.

⁵ Marshall McLuhan, *La aldea global* (Barcelona: Gedisa, 1995), 172.

⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 342.

Entre la nómina de cineastas que hicieron entonces incursiones en la serie de televisión se encuentra Roberto Rossellini, que concebió el medio como un vehículo para educar a la audiencia con series y películas sobre figuras históricas que representaban, a su vez, grandes sistemas de pensamiento, con títulos como *La toma del poder por Luis XIV* (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966), *Blaise Pascal* (1972) o las series *Los hechos de los apóstoles* (*Atti degli apostoli*, 1969) y *L'età di Cosimo de Medici* (1973). A finales de los sesenta, el cineasta afirma que la televisión es mucho más libre que el cine porque «es nueva, y las estructuras rígidas [que pueden encontrarse en el cine] aún no se han formado, es aún un medio más flexible para la experimentación»⁷; o, como le cuenta a André Bazin en una entrevista junto a Jean Renoir, «la televisión, arte incipiente, se ha atrevido a ir a la búsqueda del hombre»⁸. Durante un coloquio en el Festival de Cannes de 1977, afirma que, en comparación con el cine,

la televisión constituye en la actualidad el más potente y sugestivo de estos dos medios de comunicación, porque dispone de una audiencia mucho mayor. La televisión debería ser, por consiguiente, el medio más adecuado para promover una educación integral, es decir—según las palabras de Antonio Gramsci—, «una nueva Welstanschauung proletaria», un nuevo concepto de vida para el pueblo⁹.

Rossellini pone el foco en la función pedagógica de la televisión, viéndose atraído por aquello que esta *aún no* había realizado y reconociendo en ella un potencial transformador, en lo que Michael Cramer ha entendido como «un poderoso ejercicio de imaginación utópica que insiste, aunque sea ingenuamente, en la posibilidad de una forma de producción cultural radicalmente diferente a aquéllas con las que estamos familiarizados»¹⁰. Desde una posición muy distinta, también Jean-Luc Godard exploró las fronteras del medio en los trabajos realizados entre 1975 y 1978 en el seno de su compañía Sonimage. Sus series «antitelevisivas» junto a Anne-Marie Miéville *Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976) y *France/tour/détour/deux/enfants* (1978) son collages-documentales contruidos con entrevistas que analizan la interrelación entre comunicación, información y trabajo en la sociedad contemporánea. En particular, *Six*

⁷ Edoardo Bruno, «Seconda Intervista,» en *R.R. Rossellini* (Roma: Bulzoni Editore, 1979), 117.

⁸ André Bazin, «Cine y televisión: Entrevista de André Bazin con Jean Renoir y Roberto Rossellini,» en *Roberto Rossellini. El cine revelado*, ed. Alain Bergala (Barcelona: Paidós, 2000), 155

⁹ Roberto Rossellini, «Cine y televisión,» *Comparative Cinema* 3, n° 7 (2015): 9.

¹⁰ Michael Cramer, «Las lecciones de historia de Rossellini,» *New Left Review* 78 (2013): 146.

fois deux se compone de seis capítulos de dos segmentos cada uno: el primero de ellos interroga el proceso material de la producción de imágenes, y el segundo lo integran entrevistas con trabajadores, familias rurales, estudiantes e intelectuales y artistas. La división en capítulos emula al mismo tiempo que desafía los estándares formales de lo serial televisivo, dado que la lógica que mueve el relato serial es siempre oscura: no existe una relación de progresión narrativa entre los capítulos, que guardan independencia entre sí para abordar problemas distintos o ensayar estrategias formales diferentes. Las reflexiones de Gilles Deleuze en una entrevista para *Cahiers du cinéma* en torno a la serie, que entiende como radicalmente política en su cuestionamiento de la abstracción de los conceptos de fuerza de trabajo, comunicación e información, también remiten al impulso renovador de los cineastas en el periodo, así como a la polémica que causó tras su emisión:

Es quizá el único caso de alguien que no se ha dejado ganar por la televisión [...] Se le habría perdonado su cine, pero no esta serie que introduce tantos cambios en lo más íntimo de la televisión (interrogar a la gente, hacerles hablar, mostrar imágenes de otros lugares, etc.) [...] Era inevitable que muchos grupos y asociaciones se indignasen [...] Godard ha conseguido reavivar los odios. Pero ha mostrado también que era posible otra manera de ‘poblar’ la televisión¹¹.

Haciéndose eco de la idea de Rossellini de la televisión como un «arte incipiente», el mismo Godard afirmaba que no es que la televisión no estuviera también sujeta a leyes, sino que estas «aún no se habían escrito»: «No hay reglas según las que vivir, tienes que inventar algunas y comunicarte con los demás»¹². La búsqueda de otras relaciones comunicativas en el medio televisivo se revelaba así como una de las prioridades para los autores, que entendían que la entrada del televisor en los hogares no era solo la irrupción de un aparato ideológico que controlaba la opinión pública y la vida doméstica, sino también la oportunidad para establecer una comunicación tan íntima—en palabras de Bazin, «la intimidad es el estilo privilegiado de la televisión» que, «antes que ser un espectáculo [...] es una conversación»¹³—como múltiple con los espectadores. Como también afirmara Godard, «en una sala de cine la gente se reúne para estar sola frente a

¹¹ Gilles Deleuze, «Tres preguntas sobre *Seis por dos* (Godard),» en *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 2014), 63.

¹² Cit. en Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics* (Londres: British Film Institute, 1980), 132.

¹³ Cit. en Michael Cramer, «Television and the Auteur in the Late 50's,» en *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, eds. Dudley Andrew y Hervé Joubert-Laurencin (Nueva York: Oxford University Press, 2011), 269-270.

la pantalla. En un apartamento conectado a una antena de televisión la gente está sola para estar muchos (juntos) delante de la pantalla»¹⁴. Tanto Rossellini como Godard apelan a un sentido de la responsabilidad de los artistas para hacerse cargo de las potencialidades comunicativas y estéticas de un medio emergente. El reverso de esta postura es la desconfianza hacia el cine como medio para el cambio social en un contexto teórico en el que este había quedado bajo sospecha continua como vehículo ideológico y relegado cada vez más al espacio minoritario de las salas¹⁵. La influencia del neomarxismo althusseriano y el psicoanálisis lacaniano en la teoría del cine del momento permitió afirmar la condición política de las películas al reconocerlas como objetos imbricados en el tejido cultural que producen y reproducen ideología, pero ello lo hizo a costa de difuminar los límites entre la praxis teórica y la praxis artística (en la medida en que se confiaba a las propias películas el deber de deconstruir las determinaciones ideológicas asociadas a las convenciones estéticas y narrativas del cine comercial), y de ensanchar aún más la brecha entre la alta y la baja cultura. Como expuso Jean-Paul Fargier originalmente para *Cinéthique*, el cine reproduce y hace circular ideologías existentes pero también produce su propia ideología, la de «la impresión de realidad»: «Lo primero que la gente hace es negar la existencia de la pantalla: se abre como una ventana, es ‘transparente’ [...] Si entendemos que la ideología siempre se presenta bajo la forma de un conjunto de ideas e imágenes de la realidad que aceptamos espontáneamente como verdaderas, resulta fácil ver por qué el cine, por su naturaleza específica, juega un rol tan importante en el proceso ideológico»¹⁶. Para el crítico, el poder de esta «impresión de realidad» como un efecto estético normativo que subyace a la función ideológica del cine hace que las películas que no cuestionan su estilo o que se comprometen en términos estéticos para llegar al mayor público posible, jamás puedan liberarse de la ideología.

Lo que después ha pasado a conocerse en general como «la teoría del cine de los setenta»—un sintagma que, por otro lado, engloba a la fuerza los itinerarios críticos dispares que adoptaron después de Mayo del 68 revistas como *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique* y *Positif* en Francia, *Screen* y *Theory, Culture & Society* en Reino Unido,

¹⁴ Cit. en *ibíd.*, 139.

¹⁵ La escisión del cine de la experiencia de la vida en comunidad se concreta en los comentarios de Laura Mulvey sobre la ilusión de separación voyeurista y de entrada a un mundo privado que suponen el contraste radical entre la oscuridad de la sala, que aísla a unos espectadores de otros, y los patrones cambiantes de luz y sombra en la pantalla, sumado a las convenciones narrativas de cine clásico. Véase Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema,» *Screen* 16, nº 3 (1975): 9.

¹⁶ Jean-Paul Fargier, «Parenthesis or Indirect Route: An Attempt at Theoretical Definition of the Relationship Between Cinema and Politics,» *Screen* 12, nº 2 (1971): 136-137.

Filmkritic en Alemania y *Jump Cut*, *Cinéaste* y *Afterimage* en Estados Unidos—invitaba a pensar que las películas que contravenían los estándares formales de la ideología dominante participaban de un sistema premeditado o movimiento organizado. Esta se construyó, así, de la mano de un plantel de cineastas que coincidían de un modo u otro en su concepción contestataria de la práctica fílmica, pero rara vez excedía este canon, valorado generalmente en contraposición al *mainstream*. Aunque ello no impide, en cualquier caso y al igual que los cineastas, que adalides de la teoría del momento como Jean-Louis Comolli aspiraran a inventar otro tipo de televisión:

La televisión ha sido inventada para la fabricación del modelo social de modelos de relación. ¿Fabricar? Es también decir: innovar, inventar, renovar, afrontar nuestro presente. ¿Cómo imaginar y peor aún, aceptar que las 3 horas 30 miradas en promedio cada día por los franceses no sean devueltas sino al consumo de productos estandarizados, medidos, marketinizados? Soñemos con una televisión que nos haga soñar. ¡Y luchemos para hacer realidad ese sueño!¹⁷

También Alexander Kluge, próximo a la Escuela de Frankfurt y uno de los ideólogos de los postulados del Nuevo Cine Alemán, insistía en que, aun considerándose fundamentalmente un cineasta, la emergencia de la televisión como medio hegemónico demandaba a los directores un ejercicio de responsabilidad: «Si por mí fuera yo habría trabajado siempre únicamente para el cine [...] pero debo aceptar que a partir de cierto momento la televisión se convirtió en el medio dominante. Y si quiero ser independiente, debo defender esa causa, la independencia, en el seno de la televisión hasta sus últimas consecuencias»¹⁸. Del mismo modo, Rainer W. Fassbinder, otro de los autores insignia del Nuevo Cine Alemán, defendió la televisión como medio para la encrucijada del acceso a un público mayoritario y la realización de obras que pusieran a prueba las convenciones comerciales de lo televisivo:

Siempre he dicho que la responsabilidad es diferente [...] No se trata de ser complaciente con el público de televisión sino de utilizar sencillamente unos medios narrativos que de entrada no lo ahuyenten. Algo que tiene que ver con generar un consenso entre uno mismo, la obra (o la no-obra) y el público. Lo que pase sobre la base de este consenso ya

¹⁷ Jean-Louis Comolli, «Tele, ¿dónde estás?,» *Comparative Cinema* 3, nº 7 (2015).

¹⁸ Alexander Kluge, «La autonomía del espectador,» *Comparative Cinema* 3, nº 7 (2015): 18.

es otra cosa. Para ser ‘complaciente’ no creo haber trabajado nunca, tampoco en televisión¹⁹

El compromiso de estos autores con la televisión sugiere que sus trabajos para el medio trascienden con creces la excepcionalidad de una aparentemente paradójica irrupción modernista en un medio masivo. De esta misma contradicción puede intuirse un proyecto utópico común que combate el desprestigio de la televisión como medio de masas conformista imaginando tanto otras formas de comunicación como experiencia cultural—de nuevo, en el sentido en que la entiende Eco, como una relación crítica y responsiva entre un emisor y un receptor— como de resistencia a la comunicación—en el sentido en que la comprende Godard, como ligada de manera indisociable a la emisión y el cumplimiento de órdenes²⁰. Con ello, los trabajos de estos autores se emplazan en un territorio de contrariedades no resueltas, donde los opuestos no dejan de entremezclarse: la infraestructura centralizada y la difusión multitudinaria se contraponen a la intimidad y soledad de lo doméstico; el entretenimiento y ocio despreocupados, a la educación y el ejercicio crítico; los usos comerciales de la televisión, a la sustracción de las imágenes de la lógica de oferta y demanda; y el *continuum* temporal del *flow*, a formas de relato que proponen otros ritmos y maneras de experimentar el tiempo.

En concreto, nuestras preguntas conciernen al contraste de las formas narrativas de las ficciones seriales de este momento utopista y el flujo enajenante que describió Williams. Al didactismo de Rossellini y a la metarreflexión de Godard sobre la comunicación, se añaden ficciones que interrumpen la temporalidad rutinaria del *flow*. En vista de la conceptualización de Williams del medio televisivo como productor de ciclos temporales monótonos, las formas narrativas de las series creadas en este periodo— a veces incoherentes y confusas, multilineales y alógicas, así como lentas y digresivas— alimentan también la imaginación utópica de la década como parte de un proyecto común y no declarado de intervenir la televisión como aparato productor de tiempo por medio de la ficción. Nos detendremos fundamentalmente en tres de ellas: *Out 1* (Jacques Rivette

¹⁹ Rainer W. Fassbinder, «El cine crítico solo era posible en (o por lo menos con) la televisión,» *Comparative Cinema* 3, n° 7 (2015): 23-24.

²⁰ Deleuze resume bien esta idea en su crítica sobre *Six fois deux*: «Hablar, incluso cuando hablamos de nosotros mismos, implica siempre ocupar el lugar de otro en cuyo nombre se pretende hablar y a quien se priva del derecho a hablar [...] Así pues, ¿cómo sería posible hablar sin dar órdenes, sin pretender representar nada ni a nadie, cómo dar la palabra a quienes carecen del derecho a ella, cómo devolver a los sonidos un valor de lucha contra el poder? De eso se trata, de habitar la lengua propia como un extranjero, de trazar una especie de línea de fuga mediante el lenguaje.» Véase Gilles Deleuze, «Tres preguntas sobre *Seis por dos* (Godard),» 67-68.

y Suzanne Schiffman, 1971), *Amor de perdición* (*Amor de perdição*, Manoel de Oliveira, 1978) y *Berlin Alexanderplatz* (Rainer W. Fassbinder, 1980). Las preguntas que suscitan estas ficciones requieren una revisión de la bibliografía en distintos sentidos, que atienden tanto al dominio específico de los estudios sobre narración en series de televisión como a aspectos transversales relacionados con el análisis político de las formas audiovisuales tras la llamada «teoría del cine de los setenta». En particular, nuestro contexto teórico es el de una revisión del enfrentamiento de los enfoques formalistas y la función crítica de la teoría de aquellos años en los estudios sobre cine, que ha resultado en una disociación contraproducente entre su análisis formal y el reconocimiento de su agencia política. Resulta necesario revisar este enfrentamiento asimilando también las posturas del movimiento post-crítico, que ha defendido una actitud receptiva y no exclusivamente suspicaz hacia la obra de arte; en lugar de instrumentalizarla o desacreditarla, la post-crítica invita a prestar atención a las maneras en que genera sus propias lógicas. En nuestro caso, a ello puede contribuir tanto las reflexiones recientes en la teoría literaria sobre el concepto de forma y la tradición formalista, como las direcciones marcadas por los estudios comparados intermediales y el pensamiento de lo figural en los estudios filmicos. Encontramos que el análisis figural puede ayudarnos a adoptar un modelo de análisis formalista que recupere los sentidos plásticos y mutables del término «forma» en sus afinidades con el de «figura», un tipo de análisis tan afín a la importancia concedida a la agencia—en este caso, de películas y espectadores—por el movimiento post-crítico, como al reconocimiento del carácter político de las ficciones audiovisuales en su establecimiento de relaciones de contrariedad y resistencia entre las lógicas y economías figurativas que las películas proponen y sus condicionantes discursivos y materiales.

1.2.- Estado de la cuestión

En su privilegio de la progresión del relato, la pregnancia de la serialidad del modelo comercial americano ha contribuido a que la amplia mayoría de estudios sobre ficción serial en televisión se centren en el desglose de sus aspectos narrativos¹, con frecuencia apoyándose en comparaciones de carácter literario. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy afirman que la serie televisiva ha conquistado el centro del sistema cultural gracias al lugar destacado que concede a la estructura narrativa, el suspense, los giros y cruces particulares de la modalidad folletinesca². Por su parte, Jordi Balló y Xavier Pérez subrayan que el entorno mediático audiovisual de la actualidad pasa por la asimilación de mecanismos dramáticos formulados por primera vez en el teatro isabelino, llegando a afirmar que, de no ser por la obra de Shakespeare, «nadie podría escribir *Los Soprano* con los poderosos recursos narrativos de que hace gala»³. Del mismo modo, Vincent Colonna ha incidido en la idea de que el prestigio del medio en los últimos años se debe a una «estética de la tensión»⁴, enriquecida con una narración cada vez más compleja de la que sobre todo ha dado cuenta Jason Mittell en los últimos años. Mittell configura una poética con la intención de describir las derivas estéticas de las series contemporáneas mediante la noción de «complejidad televisiva» (*complex television*), un modo narrativo específico definido por «la interrelación entre las exigencias episódicas y seriales de un

¹ Para trabajos importantes en esta dirección, véanse John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video* (Londres: Routledge y Kegan Paul, 1982); Jane Feuer, «Narrative Form in American Network Television,» en *Critical Visions on Film Theory*, eds. Timothy Corrigan et al (Boston-Nueva York: Bedford/St. Martin's, 2011 [1986]); Jesús González Requena, «Las series televisivas: una tipología,» en *El relato electrónico*, eds. Encarna Jiménez y Vicente Sánchez-Biosca (Valencia: Filmoteca Generalitat de Valencia, 1989); Knut Hieckethier, *Die Fernsehrie und das Serielle des Fernsehens* (Lüneburgo: Lüneburg Universitätsverlag, 1991); Sarah Kozloff, «Narrative Theory and Television,» en *Channels of Discourse, Reassembled*, ed. Robert C. Allen (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992); Robin Nelson, *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 1997); Michael J. Porter et al, «Re(de)fining Narrative Events: Examining Television Narrative Structure,» *Journal of Popular Film and Television* 30, n° 1 (2002); Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge: Harvard University Press, 2003); Gaby Allrath y Marion Gymnich, «Introduction: Towards a Narratology of TV Series,» en *Narrative Strategies in Television Series*, eds. Gaby Allrath y Marion Gymnich (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005); Anxo Abuín, «Televisión y multilinealidad: Flexinarrativas del fin de siglo,» en *Escenarios del caos* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006); Michael Z. Newman, «From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative,» *The Velvet Light Trap* 58 (2006); Glen Creeber, *Serial Television: Big Drama on the Small Screen* (Londres: British Film Institute, 2007); Jorge Carrión, *Teleshakespeare* (Madrid: Errata Naturae, 2011); Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (Nueva York: NYU Press, 2015).

² Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Anagrama, 2015), 61.

³ Jordi Balló y Xavier Pérez, *El mundo, un escenario. Shakespeare, el guionista invisible* (Barcelona: Anagrama, 2015), 12.

⁴ Vincent Colonna, *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains* (París: Payot, 2010), 30.

relato que oscila entre la presencia de episodios independientes y el seguimiento de largos arcos argumentales»⁵.

Su trabajo ha contribuido a desligar el estudio de la serie de televisión de los criterios de progresión dramática y conclusividad heredados de las comparaciones con la novela del siglo XIX, respaldadas a su vez por la propia industria y mercadotecnia de las productoras de televisión americanas⁶. Mittell comprende la serie televisiva partiendo de la idea de que «el texto serial no es tanto un objeto narrativo lineal como una extensa biblioteca de contenido narrativo que puede cosumirse a través de una amplia gama de prácticas, secuencias, fragmentos, momentos, elecciones y repeticiones»⁷. Sobre la flexibilidad y mutabilidad de las formas de relato de la serialidad como forma cultural y de sus prácticas de recepción destacan también los trabajos de Henry Jenkins⁸, Matthieu Letourneux⁹ y Frank Kelleter, quien en un sentido similar al de Mittell, ha advertido que la serialidad debe entenderse como práctica popular de cultura y no en relación con una forma narrativa específica e invariable¹⁰.

A pesar de ello, la preponderancia del relato ha seguido siendo una constante en los estudios sobre series de televisión, e incluso Mittell construye su «poética» ateniéndose a una clasificación narratológica clásica que toma como elementos principales los comienzos y finales y el desarrollo de los personajes del relato, así como cuestiones sobre la autoría, la recepción de la crítica y los elementos paratextuales. Es así que su tipología deja fuera aquellas ficciones que eluden las convenciones narrativas de claridad argumental y sucesión lógica de los acontecimientos: el teórico afirma que en

⁵ Jason Mittell, *Complex TV*, 19. Por otra parte, Manuel Garin ha denunciado que, si los propósitos de Mittell son los de definir la especificidad de una «poética» de la serie de televisión contemporánea, su definición de complejidad televisiva adolece de cierto solipsismo teórico al no considerar que procedimientos de relato similares se dieron con anterioridad en otros contextos seriales, desde la novela artúrica al manga. Véase Manuel Garin, «Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva,» *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 24 (2017): 29-31.

⁶ Concepción Cascajosa estima que las producciones de HBO llevan comparándose con la novela de Charles Dickens desde comienzos de los noventa, cuando el productor ejecutivo de la cadena Michael J. Fuchs lo citó como referente creativo. Véase Concepción Cascajosa, *La cultura de las series* (Barcelona: Laestres, 2016), 16.

⁷ Jason Mittell, *Complex TV*, 7.

⁸ En particular, mediante su concepto de «narrativa transmedial», que comprende aquellos relatos que se desarrollan de forma simultánea en distintos medios. Jenkins se refiere a este tipo de narrativas como «narraciones sinérgicas» construidas mediante una autoría colectiva de universos narrativos en la que fans y creadores complican el relato de forma indistinta y explorando las posibilidades de la confluencia de medios, en lugar de seguir una estructura única con un principio, desarrollo y desenlace. Véase Henry Jenkins, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 2008), 99-136.

⁹ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique* (París: Seuil, 2017).

¹⁰ Frank Kelleter, «Five Ways of Looking at Popular Seriality,» en *Media of Serial Narrative*, ed. Frank Kelleter (Columbus: The Ohio State University Press, 2017), 15.

ficciones como *Perdidos* (2004-2010) o *Alias* (2001-2006) son frecuentes los momentos de confusión en el relato, aunque el espectador tiene la certeza de que cualquier incógnita argumental se solucionará con el desarrollo de la narrativa, «no como en el caso de ‘la ambigüedad y la causalidad subvertida típica del cine de vanguardia»¹¹. Por el contrario, hemos visto que la experimentación narrativa propia de este tipo de cine no es ajena a las series de televisión, ya hablemos de esas ficciones autorales producidas y emitidas en Europa en los setenta, o de series de televisión posteriores, procedentes tanto del contexto europeo como del americano: *Heimat* (Edgar Reitz, 1984), *Manoel na Isla Das Maravilhas* (Raúl Ruiz, 1984); *El detective cantante* (*The Singing Detective*, Jon Amiel y Dennis Potter, 1986), *Decálogo* (*Dekalog*, Krzysztof Kieślowski, 1988-1990), *El reino* (*Riget*, Lars von Trier, 1994-1997; 2022), *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, 1990-1991; 2017); *Misterios de Lisboa* (*Mistérios de Lisboa*, Raúl Ruiz, 2010), *Mosaic* (Steven Soderbergh, 2018) o *Demasiado viejo para morir joven* (*Too Old to Die Young*, Nicolas Winding Refn y Ed Brubaker, 2019), son solo algunas de ellas.

Compartimos la crítica que el colectivo francés de investigación Saute-Requin ha dirigido hacia la hegemonía de lo narrativo—o al menos, de un concepto de narratividad ligado a los motivos del cierre, la coherencia y el avance argumental—en los estudios contemporáneos sobre ficción serial televisiva. Saute-Requin hace ver que otras obras producidas en dominios artísticos distintos como la fotografía, la pintura, la música, la poesía o la danza, se han estudiado a través del prisma de lo serial sin presuponer la existencia de un relato en ellos, como sucede con la serie de televisión:

Aunque las series de televisión de los últimos treinta o cuarenta años han aprendido a refinar su estética audiovisual, aún siguen siendo entendidas principalmente sobre la base de su contenido narrativo, esto es, de las historias que cuentan [...] En los noventa, emergió la idea de la «televisión de calidad» (*quality television*), expandida y teorizada por Jason Mittell, que ha hablado de «televisión compleja». Pero esta complejidad es ante todo narrativa¹².

El grupo alude que esta narrativización de lo serial al considerar la ficción televisiva, consecuencia en parte de la demanda del consumo de historias iniciada desde el nacimiento de la cultura popular serial desde finales del siglo XIX, ha oscurecido el

¹¹ Jason Mittell, *Complex TV*, 50.

¹² Saute-Requin, «Seriality at the periphery of television fiction, or intermediality as a critique of the ‘all narrative’ serial,» *TV/Series* 15 (2019): 2.

mismo concepto de lo serial y limitado sus usos. Sobre la complementariedad del sentido narrativo actual del concepto de serie y un modelo industrial de producción y consumo, afirma que «el término ‘serie’ durante el siglo XIX [...] designaba un modo de producción y, por tanto, de consumo de formas artísticas, basado menos en la unicidad de la obra que en su reproducibilidad. En un sentido distinto del término del que puede encontrarse en las matemáticas, o en el contexto de la música (basado en la construcción de una lógica sucesiva, la memoria de las notas tocadas condicionando la ejecución de las notas siguientes con vistas a crear una armonía rítmica y melódica), la noción de serie pasó rápidamente a denotar la reproducción mecánica de obras»¹³.

En su lugar, Saute-Requin aboga por un entendimiento intermedial—esto es, su pluralidad como medio integrado por elementos semióticos y perceptivos procedentes de medios diversos—de la serie de televisión que permita expandir su estudio a otros aspectos más allá de lo narrativo, así como recuperar sentidos del concepto de lo serial: «Abrir el análisis de las series de televisión a otras aproximaciones significa separarse, al menos parcial o temporalmente, de una lógica narrato-céntrica [...] Se trataría entonces de proponer, importar o reactivar modelos de análisis en los que la narración puede jugar un papel, pero no más importante, y sobre todo, no más estructural que el de otras dimensiones que también permean las series de televisión»¹⁴. El grupo termina su argumentación sirviéndose de una comparación que enfrenta el modelo de historia del arte «tabular» de Aby Warburg—cuyo *Atlas Mnemosyne* se proponía como una investigación nunca acabada de lo que llamó la «supervivencia de las imágenes», o las interrelaciones, ecos y repeticiones anacrónicas de las figuras desde la Antigüedad clásica a la contemporaneidad—a la linealidad del modelo de historia iconológica de Erwin Panofsky. Mientras que el método del primero es no lineal y multidimensional, y toma elementos de disciplinas dispares como la psicología, la mitología y la antropología para indagar en cómo las imágenes y formas de la Antigüedad resurgen en el arte de épocas posteriores de forma impredecible, el del segundo es secuencial y estructurado, contando con tres etapas bien diferenciadas: una primera identificación de figuras, un estudio intertextual-histórico de las mismas y el análisis de la inscripción de estas en una ideología y una manera de pensar y ver el mundo. Adoptar una mirada «tabular» hacia las series puede ayudarnos, así, a relativizar el lugar hegemónico de la narración en ellas para «reconocer la plasticidad de las formas y los efectos estructurales que, sin hacer

¹³ *Ibid.*, 6.

¹⁴ *Ibid.*, 8.

desaparecer lo narrativo, lo dispersan lo suficiente como para liberar la mirada hacia una investigación de las imágenes que atienda a otras lógicas»¹⁵.

En un sentido afín, Olivier Aïm ha problematizado las comparaciones entre la serie de televisión y lo novelesco, afirmando que ha tendido a imponerse la idea de que la intermedialidad de las series remite en exclusiva a la novela folletinesca, «como si la serie de televisión solo procediera de un cambio de soporte»¹⁶. Esta óptica obvia que el concepto de serie de televisión funciona como hiperónimo de formas de relato que no coinciden plenamente con la lógica acumulativa folletinesca, pues nombra tanto a las ficciones en las que hay una continuidad estricta de un capítulo al siguiente (las más cercanas al modelo de relato del folletín, o lo que Gaby Allrath y Marion Gymnich llaman «seriales»¹⁷), como a las series en sentido estricto (aquellas cuyos capítulos son autónomos), y a las ficciones que combinan ambas formas de narrar, estudiadas por Mittell a través de su idea de la complejidad televisiva, y por Robin Nelson con anterioridad según su concepto de «flexinarrativa»¹⁸. Además, según destaca Aïm, el imperio de lo narrativo ha resultado en el olvido de la genealogía teatral que completa también la condición intermedial de las series, que entiende como «fundamental para comprender la importancia de los dispositivos seriales»¹⁹ en tanto que «máquinas para *dar a ver* que suponen un retorno a la estética del *theatrum mundi*, revelándose lo social como un espacio de observación y experimentación». Estamos de acuerdo con Aïm en que, gracias a su condición híbrida y a pesar de su reducción a los estándares de la narratividad causal y romancesca, la serie de televisión es un objeto «altamente teórico»: «Los dispositivos de la serialidad permiten una poética extremadamente rica: la combinación, la variación, los entrelazamientos. Pero esta dimensión poética adquiere un valor epistémico que vincula las series a la teoría, cuando no al laboratorio. En ambos casos, es la noción de experiencia la que permite entender este juego con la forma y el contenido»²⁰. Lo que Aïm parece sugerir es que, en un contexto teórico que ha dado

¹⁵ *Ibid.*, 9.

¹⁶ Olivier Aïm, «La série télévisée come machine à voir. Éléments pour une analyse de l'optique sérielle,» *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, febrero de 2008, <https://journals.openedition.org/entrelacs/260>

¹⁷ Gaby Allrath y Marion Gymnich, «Introduction: Towards a Narratology of TV Series,» en *Narrative Strategies in Television Series*, eds. Gaby Allrath y Marion Gymnich (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005).

¹⁸ Nelson lo define como una serie en la que coexisten la narrativa autocontenida de episodios independientes y un relato que se prolonga más allá, nunca resuelto y que los espectadores pueden seguir sin necesidad de haber visto todos los capítulos de la ficción. Véase Robin Nelson, *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 1997).

¹⁹ Olivier Aïm, «La série télévisée come machine à voir.»

²⁰ *Ibid.*

prioridad a la elaboración de poéticas y tipologías narrativas de la ficción televisiva, la capacidad epistémica de las series para *dar a ver*—comprendiendo esta expresión no en el sentido en el que la utiliza Althusser, como fin último de la obra de arte en tanto que vehículo ideológico²¹, sino en el sentido foucaultiano del arte como capaz de revelar las condiciones ocultas de lo visible— ha pasado desapercibida, de lo cual alienta a adoptar un modelo de análisis que atienda críticamente a la interrelación de sus elementos formales y el contenido de sus mundos narrativos para explorar cómo las series ensayan mundos posibles.

De igual manera, como ha anotado Herbert Schwaab, las comparaciones de las series con las grandes novelas decimonónicas no solo desestiman los debates sobre la recursividad y la fragmentación en los textos seriales como formas innovadoras de relato, sino que también parecen ignorar la profunda crítica que la teoría del cine de los setenta dirigió hacia el valor del cierre y la causalidad narrativas²². Justamente, nuestro objeto de estudio plantea dificultades teóricas que exigen revisar tanto el modelo de la crítica ideológica de aquellos años, como su influencia y legado problemático en la teoría del cine actual. Ya apuntábamos que el impulso utopista de Rivette, Oliveira y Fassbinder reúne pares de opuestos que se confunden y de los que resulta difícil extraer una resolución dialéctica, y de los que destaca el contraste entre la proyección masiva del medio de la serie de televisión y las formas de relato y estética demandantes de estas ficciones, más propias de los códigos minoritarios del cine de autor que de los medios de comunicación de masas. En el punto de encuentro de ambos extremos se materializa lo que consideramos como el proyecto político común de estas ficciones: repoblar o reimaginar la televisión e intervenir la temporalidad alienante producida por el *flow*, en un momento histórico en el que la televisión aún se pensaba como un medio emergente como forma cultural y abierto a posibilidades de cambio social. Sin embargo, y aunque reconocemos la influencia determinante de la teoría de los setenta en la definición del cine como objeto ideológico— y también político, en su insistencia en la construcción de una contraestética que pudiera contravenir y revertir las formas ideológicas—, asumir sus directrices de manera incuestionada supondría pasar por alto que este modelo crítico

²¹ «Lo que el arte nos da a ver, nos lo da en la forma del ‘ver’, del ‘percibir’ y del ‘sentir’ (que no es la forma del conocer), es la ideología de la cual nace, en la que se baña y de la que se desprende como arte, y a la que hace alusión». Véase Louis Althusser, «Dos cartas sobre el conocimiento del arte,» *Pensamiento Crítico* 10 (1967): 116.

²² Herbert Schwaab, «Unreading Contemporary Television,» en *After the Break. Television Theory Today*, eds. Marijke de Valck y Jan Teurlings (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 27.

estuvo ligado a un canon limitado de autores en un circuito alejado de la cobertura masiva de un medio como la serie de televisión. Ello supondría, además, desatender a la profunda revisión de sus postulados desde los años ochenta en adelante, que ha reconocido en ella una actitud solipsista en su identificación de práctica artística y práctica teórica, así como cierta instrumentalización de las películas como pretexto para validar grandes esquemas filosóficos, entre otras cuestiones. En este sentido revisionista y metateórico destacan trabajos como *Mistifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (1988) de Noël Carroll, *Cinema and Spectatorship* (1993) de Judith Mayne, *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (1994) de D.N. Rodowick, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (1986), editado por David Bordwell y Noël Carroll, y más recientemente, *Cinema/Politics/Philosophy* (2019) de Nico Baumbach.

Comprobaremos que tanto Rodowick en *The Crisis of Political Modernism* como Bordwell y Carroll en sus textos introductorios de *Post-Theory*, coinciden en señalar los excesos epistemológicos de la teoría de los setenta, aunque desde posiciones muy diferentes. Si el primero se propone realizar una suerte de arqueología de la teoría que muestre sus contradicciones internas y cómo las condiciones del conocimiento teórico varían históricamente²³, los segundos desestiman por completo sus hallazgos y la denuncian como responsable de una pérdida de la especificidad de los estudios sobre cine, acusándola de ser una «Gran Teoría» totalizante que ha sacrificado el análisis concreto de las películas en pos de la justificación de ciertos sistemas de pensamiento. No solo eso, Bordwell y Carroll adoptan una postura del todo antagónica al juzgar intrusista la influencia de la teoría—entendiendo por esta un conglomerado de conceptos y herramientas procedentes de ámbitos dispares como la estética, la historia, la psicología, la filosofía, la antropología y la sociología— y con ella, su proyección política, considerando el análisis formalista (dentro del llamado «neoformalismo» de David Bordwell y Kristin Thompson) como su reverso. Bordwell y Carroll, así, reafirman las bases de una falsa separación entre formalismo y culturalismo que ha resultado en cierto olvido de la importancia constitutiva que la teoría ha tenido para el estudio del cine, como también ha argumentado Rodowick en *Elegy for Theory* (2014). Veremos que la teoría

²³ «Toda teoría se sostiene por modalidades enunciativas que regulan el orden y la dispersión de los enunciados engendrando o haciendo visibles grupos de objetos, inventando conceptos, definiendo líneas de dirección y organizando estrategias retóricas». Véase D.N. Rodowick, *Elegy for Theory* (Cambridge: Harvard University Press, 2014), 67.

de la literatura reciente se ha prestado a la revisión de esta antítesis, no solo por medio de nuevas direcciones sino también a través de la relectura de la tradición formalista. Los llamados Nuevos Formalismos Literarios han contribuido a ello, en especial los trabajos de Fredric V. Bogel, Angela Leighton, Marjorie Levinson, y sobre todo, Derek Attridge con *La singularidad de la literatura* (2004) y el libro de Caroline Levine *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (2016), así como el debate teórico generado en torno a él. Al mismo tiempo, estamos de acuerdo con Nico Baumbach en que, aun reconociendo sus limitaciones, la recuperación del carácter político de la teoría de los setenta debe ser una prioridad para los estudios sobre cine actuales después de su desprestigio. Esto no implica adoptar sus mismos entramados conceptuales, pero sí una actitud metateórica que permita recuperar su compromiso con la política de las formas estéticas y narrativas de la ficción audiovisual. Para ello, acudimos de nuevo a la literatura y a la tradición de la teoría de la ficción literaria para comprobar cómo los mundos ficcionales solo existen en tanto que formalmente materializados, para después actualizar el concepto de posibilidad de estas teorías en el trazado de una política de la ficción que entienda su función crítica en el establecimiento de relaciones de imposibilidad y resistencia entre las formas estéticas y narrativas y la singularidad de condicionantes culturales e históricos de cada espectador o, en términos de Attridge, su «idiocultura»²⁴. En este sentido, partimos del pensamiento literario de Michel Foucault, así como de los trabajos de Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard y Jacques Rancière. Los trabajos específicos sobre cine de estos tres últimos, prueba del pluralismo metodológico que ha dado forma a la disciplina de la teoría fílmica a lo largo del tiempo, nos será útil en el análisis de nuestro corpus.

El revisionismo de los postulados de la teoría de los setenta se enmarca también en el contexto de la llamada «post-crítica», movimiento que revisa los criterios de juicio de la «hermenéutica de la sospecha» en las humanidades. Influenciada por la sociología de las asociaciones de Bruno Latour²⁵ y ligada a corrientes de pensamiento como los nuevos materialismos y los estudios afectivos, la post-crítica apuesta por modelos críticos alternativos a los enfoques tradicionalmente negativos y deconstructivos de la crítica, distanciándose de metanarrativas teóricas y afirmando la performatividad de los objetos estéticos para influir y ser influidos por otros actantes de la red de relaciones que

²⁴ Derek Attridge, *La singularidad de la literatura* (Madrid: Abada, 2011), 58.

²⁵ Véanse Bruno Latour, «On Actor-Network Theory: A Few Clarifications.» *Soziale Welt* 47, nº 4 (1996); «Why Has Critique Run Out of Steam?: From Matters of Fact to Matters of Concern.» *Critical Inquiry* 30, nº 2 (2004); *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory* (Nueva York: Oxford University Press, 2005).

constituye lo social. Son trabajos importantes en este sentido los de Rita Felski, en particular *Uses of Literature* (2008) y *The Limits of Critique* (2015) y, de nuevo, *Forms* de Caroline Levine, que nosotros consideramos como la introducción de la revisión formalista en el contexto post-crítico. Compartimos el modelo de lectura post-crítica que Felski propone, que «no prescribe las formas que debe adoptar la lectura ni dicta las actitudes del crítico», y se muestra reacio a «someter un texto a interrogación; diagnosticar sus ansiedades ocultas [...] lamentar nuestro encarcelamiento en la prisión del lenguaje [...] leer un texto como un metacomentario sobre la indecibilidad del significado; ganar puntos mostrando que sus categorías son socialmente construidas»²⁶. Al contrario, la lectura para Felski no involucra solo la sospecha—y en este sentido la autora hace hincapié en que el concepto de lo post-crítico no implica lo acrítico (*postcritical* no significa lo mismo que *uncritical*)—, sino también una actitud responsiva hacia los textos basada en compararlos y negociar con ellos, establecer relaciones y atender a sus propias lógicas de producción de sentido. La lectura, en este sentido, no concierne a «sondear profundidades ni a rastrear las superficies», sino a «crear algo nuevo en lo que el rol del lector es tan importante como el del texto»: «la interpretación se convierte en una coproducción entre actores que saca a la luz cosas nuevas, en lugar de una interminable reflexión sobre los significados ocultos o los fallos de representación de un texto»²⁷. En este paradigma cuenta con una importancia decisiva el concepto de *agencia*, comprendido como capacidad de los textos y los lectores para ser afectados entre sí.

Tras acudir a la teoría literaria para revisar la oposición de formalismo y culturalismo que ha afectado a la teoría del cine, y reivindicar la agencia de las ficciones como objetos formales, es necesario también trasladar la reflexión al ámbito cinematográfico, y, con ello, revisar la historia de las tesis realistas y constructivistas que han marcado la dirección de los estudios sobre el medio. Encontraremos que, a pesar de la oposición diametral de ambas tradiciones, las dos se atienen a lo que Noël Carroll ha criticado como una «doctrina de la especificidad de los medios»²⁸, compartiendo ambas una improductiva identificación de arte, tecnología y técnica que los estudios recientes

²⁶ Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2015), 173.

²⁷ *Ibid.*, 173.

²⁸ Véanse Noël Carroll, «Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography,» en *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); «Forget the Medium!,» en *Engaging the Movie Image* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2003),

sobre intermedialidad se han encargado de discutir²⁹. El reconocimiento del carácter intermedial del cine dota de un sentido distinto al concepto esencial de especificidad al que se refiere Carroll en su crítica, y que ahora se descubre como la especificidad histórica de las prácticas materiales y culturales de los distintos medios, integrados a su vez por una pluralidad de elementos perceptivos y significantes característicos de medios distintos que deshace las comprensiones autotéticas del medio cinematográfico como arte llamado a realizar los potenciales utópicos atribuidos en principio a su tecnología.

Al mismo tiempo, estimamos que la advertencia de la condición intermedial del cine está ligada estrechamente a su figuralidad. El concepto de intermedialidad que nos interesa es figural en cuanto lo entendemos como agrupación no sistemática o resuelta de elementos sensoriales y significantes característicos de otros medios que exceden los límites discursivos del medio que los reúne. Aunque lo figural es un concepto escurridizo que escapa la definición unívoca, podemos enunciarlo de manera provisional como un régimen de percepción y *significancia* (en el sentido en el que Barthes se ha referido a la imagen cinematográfica como depositaria de un sentido obtuso y esquivo que es el de los accidentes significantes sin significado³⁰) que trasciende el lenguaje discursivo que al mismo tiempo lo comprende, así como el modelo mimético de representación. Mientras que para lo figurativo el acto creativo no es más que el signo de un referente externo al que alude, lo figural sensible es siempre impredecible como excedente o espacio vacío que deja el sentido en lo visible, y que surge de la incapacidad de lo discursivo para contenerlo. Nuestro examen de las tesis sobre lo figural parte de la obra fundamental de Lyotard *Discurso, figura* (1971) y de los propios textos de Lyotard sobre cine, en los que observamos una continuación no declarada de sus ideas sobre lo figural. Atendemos también a los trabajos de Jean-Michel Durafour como comentarista y lector de Lyotard, así como a los de Philippe Dubois, Adrian Martin—con especial atención a sus textos

²⁹ Para trabajos importantes en esta dirección, véanse Rick Altman, «Toward a Theory of the History of Representational Technologies,» *Iris* 2 (1984); Thomas Elsaesser, «Early Film History and Multi-Media. An Archaeology of Possible Futures?,» en *New Media, Old Media*, eds. Wendy Hui Kyong Chun y Thomas Keenan (Londres y Nueva York: Routledge, 2006); D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge: Harvard University Press, 2007); W.J.T. Mitchell, «There Are No Visual Media,» en *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge: MIT Press, 2007); André Gaudreault y Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* (Nueva York: Columbia University Press, 2015); W.J.T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017); Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens, «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*,» *Tropelías* 27 (2017); Jan Baetens et. al., *Digital Reason. A Guide to Meaning, Medium and Community in a Modern World* (Lovaina: Leuven University Press, 2020).

³⁰ Roland Barthes, «El tercer sentido. Notas acerca de unos fotogramas de S.M. Eisenstein,» en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 1986), 50-51.

sobre la evolución del concepto neoformalista y «expresivo» de puesta en escena a la idea de dispositivo— y, en especial, al trabajo de Nicole Brenez, cuyo *De la figure en général et du corps en particulier* (1998) se ha convertido en una referencia obligada para el análisis figural en el cine.

Volviendo a la crítica del colectivo Saute-Requin, entendemos que la adopción de la óptica figural resulta necesaria para acercarnos a las series de nuestro interés desde un paradigma no «narrato-céntrico». Del mismo modo, nuestro interés por el estudio de los relatos de estas ficciones como modelos de temporalidad alternativos nos lleva más allá de los estudios sobre el relato cinematográfico más cercanos a la narratología clásica y estructural³¹. En lugar de atenernos a modelos narratológicos estructurales preferimos adoptar un concepto intensional de narratividad que dé cabida a esos excesos figurales que atenúan o suspenden la narrativa. En concreto, y dado que nuestro interés concierne a examinar las maneras en que las ficciones objeto de estudio reconfiguran la temporalidad generada por el *flow*, prestamos atención a estudios sobre narrativa que reflexionan sobre el impacto experiencial y cultural de los modelos de tiempo que construyen los relatos de ficción, como los de Mark Currie y Gary Saul Morson, así como aquellos trabajos que dan cuenta de un «giro temporal» del pensamiento y las artes, en la expresión empleada por Christine Ross³². El debate sobre la deceleración—con especial atención a la nueva Teoría Crítica de la propuesta sociológica de Hartmut Rosa—, la emergencia del movimiento aceleracionista y la consolidación de la era neoliberal como un periodo basado en la administración y regulación del tiempo, demuestran que este es una categoría esencial del pensamiento crítico actual. De igual modo, el «giro temporal» de las artes evidencia que este dista de ser un mero telón de fondo para haberse convertido en un concepto vivo desde el que cuestionar las condiciones de nuestro presente, reexaminar el pasado e imaginar futuros posibles. Este tesis comprende el arte político como un arte *temporal* que defiende la fragmentación de una noción unitaria y unívoca del tiempo en una multiplicidad de ritmos o tempos y temporalidades divergentes. Por

³¹ Véanse en este sentido trabajos como Christian Metz, «La grande syntagmatique du film narratif,» *Communications* 8 (1966): 120-124; Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Discourse and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978); Robert Scholes, «Narration and Narrativity in Film,» en *Film Theory and Criticism* (Nueva York: Oxford University Press, 1985); Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto filmico* (Madrid: Cátedra, 1991); André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995); David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996); Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film* (Nueva York: Oxford University Press, 2000); Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge: Harvard University Press, 2003); François Vanoye y Anne Goliot-Lété, *Principios de análisis cinematográfico* (Madrid: Abada, 2008).

³² Christine Ross, *The Past Is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art* (Nueva York-Londres: Continuum, 2012).

último, las fuertes connotaciones utópicas de esta «imaginación de futuros posibles» nos lleva también a revisar la literatura sobre las prácticas artísticas como ejercicios utópicos, en especial aquellos autores que han indagado en la conexión entre lo utópico y lo popular, tales como Fredric Jameson, José Esteban Muñoz o Mark Fisher, entre otros.

1.3.- Justificación e interés de la investigación

El interés de esta investigación obedece a factores que atienden tanto al contexto actual del propio medio de la serie de televisión y su apreciación crítica y teórica como a la revisión de las categorías y herramientas de la teoría del cine para el análisis de los elementos formales de la ficción audiovisual. Por un lado, en un momento en el que se vaticina el final de la televisión ante la eclosión de los nuevos medios digitales, nos parece que una particular arqueología del medio ayuda a deshacer este pensamiento finalista y destacar las maneras en que un buen conocimiento de sus estrategias de subjetivación y alienación temporal puede permitirnos adoptar una actitud crítica ante la repetición de las mismas en el paisaje mediático actual. Si, como han puesto de manifiesto Jay D. Bolter y Richard Grusin¹ y Lev Manovich², entre otros, todo medio es una remediación de medios precedentes, puede comprobarse que la lógica temporal del *flow* está lejos de haber desaparecido, aun a pesar de un desplazamiento aparente de la televisión *broadcast* del centro del sistema mediático. Así lo indican la popularidad de los maratones o la práctica del *binge-watching*, desde la aparición de las primeras ediciones en formato de vídeo de las series de televisión hasta las propias dinámicas de las plataformas de *streaming*. Aunque hay diferencias entre el *flow* de Williams y el *binge-watching*—a diferencia del primero, pudiera parecer que en el segundo el espectador mantiene un mayor control sobre lo que está viendo—el diseño de la interfaz y algoritmo de plataformas como Netflix induce al espectador a llevar a cabo determinadas acciones³ y permanecer en un modo de recepción totalmente inserto en los ciclos del consumo a través de funciones como el modo *post-play* para visionado continuo o la opción *skip intro* («omitir los créditos iniciales»)⁴. Lisa G. Perks ha hablado en este sentido de un nuevo tipo «aislado» (*insulated*) de *flow*, por el que las plataformas condicionan a los espectadores a seguir viendo:

¹ Jay D. Bolter y Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999).

² Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* (Barcelona: Paidós, 2005).

³ Catherine Johnson ha analizado cómo detrás de la fantasía de libre elección de los espectadores, las plataformas emplean su interfaz y menús para dirigir su atención y fomentar y desalentar determinadas actitudes. Véase Catherine Johnson, *Online Television* (Nueva York: Routledge, 2019), 111.

⁴ Véanse Mareike Jenner, «Researching Binge-Watching,» *Critical Studies in Television* 15, n° 3 (2020): 271; Tanya Horeck et al., «On Binge-Watching: Nine Critical Propositions,» *Critical Studies in Television* 13, n° 4 (2018): 499-501.

La interfaz de Netflix sigue una lógica de maratón, intenta engatusar a los espectadores para que sigan viendo el episodio siguiente en vez de hacer otra búsqueda en la plataforma [...] Netflix minimiza los créditos [finales] rápidamente, colocándolos en la esquina superior izquierda de la pantalla para dejar espacio al nuevo capítulo. Este llama la atención de los espectadores a través de diversos medios: el título, su posición en el orden de la serie, y una sinopsis de una línea aparecen abajo en el centro de la pantalla; una imagen clicable del siguiente capítulo aparece en la esquina inferior derecha, y un temporizador justo encima de ella anuncia que ‘el siguiente episodio se reproducirá en 15 segundos’. En un texto para *The Wall Street Journal*, John Jurgensen describe que la opción de Netflix *post-play* usa un algoritmo para evaluar el momento en que los demás espectadores cierran la sesión⁵.

Es llamativo comprobar las semejanzas en la descripción del mismo estado de atrapamiento y agotamiento temporal entre el testimonio sobre la experiencia de este sistema de uno de los usuarios entrevistados por Perks y el relato de Williams de su experiencia del *flow* del *broadcasting* americano a comienzos de los setenta: «Una vez entré en Netflix y pensé: ‘Veré un episodio’, y lo siguiente que supe fue que pensé: ‘Veré catorce episodios’ [...] Te levantas y empiezas a alejarte de [la pantalla] y [el siguiente episodio] comienza de nuevo. Y entonces lo ves durante un minuto y quieres seguir viéndolo»⁶. Para Perks, esta continuidad incentivada por la plataforma produce una estructura de subjetivación temporal por la que el espectador identifica el tiempo futuro con el futuro de la ficción, olvidando el propio tiempo de la experiencia vivida: «Más concretamente, un mundo ficcional coherente es a la vez su pasado y su futuro. Este *flow* aislado se anuncia a sí mismo, haciendo que los espectadores se apropien de su experiencia, pero su automaticidad hace que les resulte difícil escapar de él»⁷. No solo eso, estas prácticas se imponen también como condicionantes creativos en cuanto que una de las cualidades narrativas mejor valoradas por las plataformas actualmente es la de su capacidad para ser vistas en maratón (*bingeability*⁸), de ahí que refuercen los valores de tensión narrativa y causalidad estricta que antes criticábamos.

La atención a las ficciones seriales de Rivette, Oliveira y Fassbinder cuenta así con relevancia histórica para advertir dinámicas narrativas que, oponiéndose a la

⁵ Lisa G. Perks, *Media Marathoning. Immersions in Morality* (Lanham: Lexington Books, 2015), xxv.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, xxvi.

⁸ Mareike Jenner, «Researching Binge-Watching,» 273-274.

temporalidad aún vigente del *flow*, existen como usos alternativos del medio televisivo desde los que combatir el determinismo tecnológico de las asunciones sobre la televisión como aparato productor de tiempo reglado. Lejos de formar un canon aislado y al margen del ecosistema cultural de la actualidad, estas series funcionan como matriz de posibilidades no realizadas o reverso de las lógicas narrativas y de consumo hoy institucionalizadas. Al mismo tiempo, nos parece urgente esquivar la mirada presentista y relacionar entre sí estas ficciones para evitar su reducción a casos aislados en la filmografía de sus autores, organizando así la historia de la ficción experimental en televisión. Como observa con acierto Laura Mulvey, mientras que a lo largo de su historia el cine experimental se ha institucionalizado al desarrollar un conjunto consistente de intereses y prácticas estéticas, los cambios acaecidos en la televisión durante su historia— en lo que respecta a la transformación de sus regulaciones y estructuras institucionales, su tecnología, contextos e influencias de otros medios y discursos— ha dificultado lo propio para la ficción experimental televisiva: «Aunque es probable que esta falta de coherencia estética haya contribuido a la dificultad de articular el concepto de ‘televisión experimental’, sigue siendo importante identificar y analizar la estética de esta ‘aspiración radical’ casi invisible y sus diversas formas dentro de las cambiantes tecnologías que condicionan la estética televisiva»⁹. Así, nos proponemos que este trabajo contribuya a la ampliación de la bibliografía creciente sobre los usos experimentales de la televisión, en concreto por vía de un análisis de la ficción que demuestre también su utilidad para revivir la función política del cine llamado experimental. Si este último, como bien señala Mulvey, ha cultivado una estética negativa que en buena medida ha quedado restringida a sus propios circuitos de exhibición y recepción, la agencia mayor de la «televisión experimental» como revulsivo político se deduce de su condición contradictoria como intrusa en un medio de comunicación masivo: «Mientras que la estética negativa de la vanguardia cinematográfica ha puesto en tela de juicio las convenciones y expectativas de su propio mundo autocontenido, la televisión experimental ha introducido activamente la perturbación en el emblema ideológico de la normalidad y la seguridad: el espacio doméstico»¹⁰.

De igual modo, nos parece necesario recuperar los estudios críticos sobre temporalidad y televisión en un momento histórico y mediático en el que, aunque la

⁹ Laura Mulvey, «Introduction,» en *Experimental British Television*, eds. Laura Mulvey y Jamie Sexton (Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2007), 2.

¹⁰ *Ibid.*, 3.

televisión parece ocupar un segundo plano al lado del *streaming* y las redes sociales, su modelo temporal continúa actuando en ellas¹¹. Como estima Amanda Lotz, estamos lejos de asistir a la muerte de la televisión y su influencia cultural hace inevitable que sigamos procesando cambios futuros en las tecnologías de comunicación según nuestro entendimiento de lo televisivo e independientemente de las transformaciones en las prácticas de recepción y distribución. Ya veamos una serie en *streaming* años después de su emisión original o en la pantalla de un teléfono móvil, o ya sea distribuida por entidades como Netflix o Amazon, resulta difícil pensar que dejemos de asociar con la televisión aquellos objetos audiovisuales que se ajustan a las convenciones de lo televisivo, o que adoptemos el término «estudios de monitor» (*monitor studies*) para dar nombre a las investigaciones que se ocupan de los fenómenos mediáticos de una época post-televisiva¹². Al contrario, que la televisión haya migrado hacia otros soportes y modelos comerciales es más bien una prueba de su importancia histórica y cultural, revelada ahora en su expansión hacia otros formatos y modos de recepción.

Al mismo tiempo, creemos que el carácter en apariencia paradójico del objeto de estudio de esta investigación sirve al interés de una exploración metateórica de las relaciones entre la teoría del cine y la teoría de la literatura, especialmente en lo que respecta al debate que históricamente ha enfrentado las posturas formalistas con las culturalistas. Veremos que los desarrollos recientes de la teoría literaria en su revisión de la tradición formalista iluminan y redescubren maneras de aproximarse a las películas que, a su vez, están en sintonía con aproximaciones como el análisis figural y la advertencia de la condición intermedial del medio filmico. Esta tesis defiende, por tanto, un pluralismo metodológico con el que reivindicar la interrelación estrecha entre la teoría literaria y filmica, apoyando con ello la necesidad del diálogo entre disciplinas sin recaer en un viejo logocentrismo ni en una mirada esencialista. En un artículo esencial para el surgimiento de los estudios sobre cine, André Bazin defendía la condición impura del mismo como un arte necesariamente deudor de sistemas expresivos más antiguos¹³. Si una primera generación de críticos miraba con escepticismo la práctica de la adaptación,

¹¹ Para más trabajos en este sentido, véanse Roisin Moloney, «The remediation of flow in Netflix and YouTube,» (Tesis de master, Universidad de Amsterdam, 2018); Christopher McCox et al., «Programming – Flow in the Convergence of Digital Media Platforms and Television,» *Critical Studies in Television* 13, nº 4 (2018): 438-454; Angela Xiao Wu, «Going with the flow: Nudging attention online,» *New Media and Society* 23, nº 10 (2021): 2979-2998; Daniel Faltesek et al., «TikTok as Television,» *Social Media + Society* 9, nº 3 (2023): 1-13.

¹² Amanda Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (Nueva York-Londres: New York University Press, 2014), 11-12.

¹³ André Bazin, «A favor de un cine impuro,» en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2015), 103-105.

temiendo que el cine se convirtiese en un subproducto de novelas y obras teatrales, Bazin reivindicaba que esta era consustancial a la evolución histórica de cualquier arte. Así, los mismos críticos que anunciaron la muerte del cine con la aparición del sonoro también vieron su disolución en las estructuras y relatos que adoptó de la literatura y el teatro, haciéndose valedores de una tradición de cierto fatalismo teórico según la cual el cine está amenazado constantemente con su acabamiento ante cualquier transformación tecnológica, institucional o estética. No es difícil identificar el mismo impulso agorero en los críticos que, sintiéndose responsables de demarcar la autonomía del estudio del cine, sancionan como usurpadores todos aquellos acercamientos, propuestas, métodos o formas de análisis que no concuerden con su concepción particular de la lectura atenta. Del mismo modo que el cine, en palabras de Bazin, es un «arte impuro», creemos que su teoría está también llamada a serlo, y cualquier presunción de independencia con respecto a conceptos y modelos de análisis de otras disciplinas humanísticas y ciencias sociales es quimérico y contrario a la teoría como forma de pensamiento aglutinante y digresiva.

2. Metodología

2.1. Objetivos, preguntas de investigación e hipótesis

Los objetivos principales de esta investigación son:

- Analizar las ficciones objeto de estudio y sus formas narrativas como parte de un proyecto utópico común de intervención temporal en el *flow* televisivo.
- Favorecer el enriquecimiento de la teoría del cine mediante una revisión del debate entre formalismo y culturalismo.
- Fomentar el diálogo entre la teoría literaria y la teoría filmica.
- Repensar la agencia de la ficción cinematográfica y el lugar de lo político en ella después de la teoría de los setenta y los modelos críticos influenciados por esta.
- Advertir que la condición intermedial del cine está vinculada a su carácter figural.

Del mismo modo, diferenciamos los siguientes objetivos secundarios:

- Contribuir a la historización de la ficción experimental en televisión.
- Impulsar la incorporación de los estudios sobre cine en el contexto post-crítico.
- Ampliar el estudio de las series de televisión más allá de los enfoques narrativos.
- Problematizar la división entre alta y baja cultura en el análisis de los objetos de estudio, reivindicando el potencial utópico de los mismos.

En consonancia con los objetivos establecidos, esta investigación se propone responder a las siguientes preguntas: ¿existe un carácter político común en las ficciones objeto de estudio consistente en la producción de lógicas temporales opuestas a la temporalidad alienante del *flow* televisivo en su momento histórico? ¿Cuáles son sus estrategias formales para ello y cómo se distancian del ideal de domesticidad construido por las convenciones narrativas de otras series de televisión? ¿En qué medida ayuda la teoría de la literatura a recuperar la función política de la atención a las formas en los estudios sobre cine tras la crítica a la teoría de los setenta? ¿De qué manera los debates generados por los Nuevos Formalismos Literarios favorecen un análisis político de las formas estéticas que no dependa de la hermenéutica de la sospecha de la crítica de la

ideología? ¿Qué conexiones existen entre la revisión de la misma idea de forma en el momento teórico actual y el pensamiento figural? ¿Hasta qué punto el carácter político de la ficción cinematográfica depende del reconocimiento de su condición intermedial y, por tanto, de su carácter figural? ¿Cómo responde el pensamiento figural a las formas de lectura promovidas por la iniciativa post-crítica? ¿Son los objetos del corpus indicativos de una historia de la ficción experimental en televisión, fundamentada en preocupaciones y prácticas comunes? ¿Por qué es utópica la contradicción intrínseca de los objetos de estudio y qué supone esta para nuestras formas de relacionarnos con la ficción televisiva en la actualidad?

Con el fin de responder a las preguntas de investigación, esta tesis se fundamenta en las siguientes hipótesis:

- Las ficciones objeto de estudio dan cuenta de una tradición de series de televisión que contesta a la temporalidad alienante del *flow* y desafía la separación entre una alta cultura y la cultura popular.
- La disputa interna de los estudios sobre cine entre el neoformalismo y la teoría de los setenta ha permanecido ajena a la reflexión reciente en la teoría literaria sobre las implicaciones políticas y culturales de un análisis formal.
- El examen de la cuestión formalista en la teoría de la literatura actual puede arrojar luz sobre el pensamiento dicotómico que ha reglado la constitución de la teoría del cine como dividida entre el textualismo estricto del análisis fílmico y el instrumentalismo de cierta crítica de la ideología.
- El análisis narrativo del cine—y en especial, de las series de televisión— ha despreciado los aspectos figurales de las películas y aquellos momentos «excesivos» que suspenden el relato o revierten su lógica, limitando así su agencia como objetos políticos y su producción de otros modos de temporalidad.

En el transcurso de esta investigación, nos proponemos contrastar estas hipótesis a partir de una doble proyección. Por un lado, examinamos nuestro objeto de estudio mediante un ejercicio de arqueología de los medios cuyo objetivo es redescubrir el potencial utópico presente en las series de televisión europeas de los años setenta. Por otro, la selección de este objeto también ofrece una oportunidad para la reflexión metateórica sobre las condiciones de la crítica en la teoría fílmica y sus vínculos con la revisión del enfrentamiento entre formalismo y culturalismo en la teoría literaria.

Asimismo, revisamos la episteme de la hermenéutica de la sospecha desde la perspectiva post-crítica y exploramos la posibilidad de una política de la ficción que, en común con el método figural, subraye la centralidad de la agencia de las obras para generar sus propias lógicas y distribuciones de lo sensible. Aunque en primera instancia definimos esta política de la ficción en relación con la literatura, comprobaremos que esta puede trasladarse al cine mediante el análisis figural, con el que comparte una comprensión de lo político en la obra de arte como relación de resistencia o imposibilidad entre las formas estéticas y sus condicionantes discursivos e históricos.

2.2. Fundamentos metodológicos

Nos emplazamos, por tanto, en la intersección de la teoría del cine y la teoría literaria, defendiendo el pluralismo metodológico y el mismo concepto sincrético de lo teórico que Rodowick reconoce en su particular genealogía de la teoría. Para el filósofo, el modelo teórico que sirvió como inspiración para la teoría del cine de los setenta es el de la *théorie d'ensemble* del grupo Tel Quel, una amalgama de semiótica, marxismo y psicoanálisis que reunió pensadores muy diferentes entre sí¹. Resulta sorprendente, afirma, la confianza en extraer un marco de referencia común para posiciones tan histórica y conceptualmente dispares como las de Louis Althusser, Jacques Lacan, Roland Barthes, Jacques Derrida o Julia Kristeva. Aunque la evolución de la teoría del cine desde mediados de los ochenta en adelante pueda dar muestras de una distribución mucho más enfrentada de posiciones y escuelas—en contraste con la «teoría colectiva» del, por otro lado, muy heterogéneo Tel Quel— la revisión histórica revela que el recorrido de la teoría siempre ha sido oscilatorio y es indisociable de sus circunstancias históricas. El formalismo y el New Criticism dieron paso al estructuralismo y al postestructuralismo, que a su vez fueron sucedidos por los estudios culturales británicos, posteriormente fragmentados en los estudios de área de la academia estadounidense. Nuestra revisión da cuenta de las transformaciones internas y la proliferación de escuelas que afectan a la teoría, evidenciando su historicidad, así como sus movimientos pendulares, tal como lo demuestra nuestra indagación sobre los nuevos sentidos y enfoques del análisis formal en la teoría contemporánea. Con todo, según advierte Rodowick, persisten algunos «compromisos permanentes» en esta evolución constante, tales como «la deconstrucción de conceptos binarios, el compromiso con la interdisciplinariedad y el deseo de preservar la teoría como forma de crítica social y camino para identificar espacios de resistencia cultural, especialmente a través del análisis y la reparación de actitudes y prácticas discriminatorias»².

Son estos compromisos los que nos permiten construir un espacio teórico común que puedan recorrer lo que Mieke Bal ha llamado los «conceptos viajeros en las humanidades». La teórica afirma que la clave de la auténtica actividad del análisis cultural es «una sensibilidad hacia la naturaleza provisional de los conceptos»³. Si, como

¹ D.N. Rodowick, *Elegy for Theory*, 222.

² *Ibid.*, 206.

³ Mieke Bal, «Conceptos viajeros en las humanidades,» *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 3 (2005): 72.

defendieran Deleuze y Guattari, el trabajo de la filosofía es la creación de conceptos, Bal estima que la tarea del análisis cultural es la de encontrar la mejor manera de ponerlos en relación con los objetos potenciales que queremos llegar a conocer. Este proceso nunca es definitivo, y sus condiciones epistemológicas son las de una comunicación entre disciplinas que la teórica compara con los tipos de vínculo que se establecen en una relación de amistad. En sus últimos trabajos, la teórica se ha referido en este sentido a las «inter-relaciones» (*inter-ships*) entre áreas de estudio: «Este neologismo reúne todas las formas de actividad denominadas con la ayuda de la preposición ‘inter-’, desde interdisciplinar a intertextual, internacional, intermedial, intercultural e interdiscursividad. ‘Inter’ significa ‘entre’. Denota la voluntad de intercambiar en pie de igualdad»⁴. Bal cita también a la teórica feminista Lorraine Code para definir las condiciones epistemológicas de un análisis verdaderamente *interdisciplinar*, diferenciando las siguientes características: «1) este conocimiento no se consigue de una vez, sino que se va desarrollando; 2) está abierto a la interpretación a varios niveles, admite diferentes grados y cambia; 3) en el proceso de construcción del conocimiento las posiciones del sujeto y el objeto son reversibles; 4) se trata de un proceso continuado pero nunca logrado; 5) el carácter de este conocimiento afirma la necesidad de reservar y revisar los juicios»⁵.

De este modo, el «viaje» de los conceptos es el de la variabilidad de sus significados y usos en función del periodo histórico (y teórico). A diferencia del uso doctrinal de los conceptos del tradicionalismo disciplinar, el pluralismo metodológico afirma su flexibilidad: «Los conceptos no son solo herramientas. Plantean problemas subyacentes de instrumentalismo, realismo y nominalismo, así como la posibilidad de interacción entre el analista y el objeto. Precisamente porque viajan entre las palabras ordinarias y las teorías condensadas, los conceptos pueden provocar y facilitar la reflexión y el debate a todos los niveles metodológicos en las humanidades»⁶. En el transcurso de esta investigación veremos que nuestra exploración conceptual es también oscilante, siendo varios los conceptos viajeros que reconocemos en ella. Por un lado, la revisión del concepto de «forma» nos revela su polisemia como principio organizativo estructurante y fundamental—en el sentido en el que lo ha entendido la tradición formalista clásica—,

⁴ Mieke Bal, *Image-Thinking. Artmaking as Cultural Analysis* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2022), 163.

⁵ Lorraine Code, *What Can She Know? Feminist Epistemology and the Construction of Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), 37-38.

⁶ Mieke Bal, «Conceptos viajeros en las humanidades,» 37.

pero, en su afinidad con el concepto de figura, también como aquello que denota una agrupación sensible, plástica, cambiante y atravesada por una contradicción de elementos. Igualmente, siguiendo el uso que Caroline Levine da al término apoyándose en el concepto de reparto de lo sensible de Rancière, «forma» denota también para nosotros aquellas formaciones, arreglos u organizaciones de tipo político y social que rigen nuestra vida en comunidad y que afectan y se dejan afectar por las formas estéticas. Por su parte, el concepto de «dispositivo» se desplaza también desde su primera formulación en la teoría del cine por Jean-Louis Baudry como los efectos de sujeción ideológica que los aparatos técnico y material del cine—en particular, la adopción del modo de representación de la *perspectiva artificialis* renacentista por la cámara, la proyección, la sala de cine, y la pantalla, entendida con Lacan como un espejo en el que el espectador proyecta un yo ideal y, dadas las condiciones de la infraestructura cinematográfica, alienado al mismo tiempo⁷— producen en el espectador, a formulaciones recientes del término como sustituto del concepto de «puesta en escena».

Otro concepto viajero es el de «ficción». En primer lugar, acudimos a la teoría de la ficción para definirla como aquellos mundos formalmente materializados que cuentan con un estatuto ontológico semiautónomo en su relación con el mundo histórico efectivo. Pero también entendemos con Rancière que la ficción es una estructura de racionalidad con la que pensar configuraciones de lo sensible y repartos de lo común alternativos a los que rigen nuestra vida, y con Foucault que es una herramienta metodológica, según el sentido en que el filósofo se refiere a su práctica histórico-filosófica de la genealogía como basada en «fabricar como una *ficción* la historia que estaría atravesada por la cuestión de las relaciones entre las estructuras de racionalidad que articulan el discurso verdadero y los mecanismos de sujeción que están ligados a él»⁸. Esta investigación es heredera de este último sentido del concepto de ficción en un plano metodológico, en la medida en que nuestro objeto de estudio requiere una óptica retrospectiva que

⁷ «La disposición de los distintos elementos—proyector, sala oscura y pantalla—además de reproducir de forma sorprendente la puesta en escena de la caverna de Platón (conjunto prototípico de toda trascendencia y modelo topológico del idealismo) reconstruye la situación necesaria para la ‘fase espejo’ descubierta por Lacan. Esta fase psicológica, que ocurre entre los primeros seis y ocho meses de edad, produce por medio de la imagen especular del cuerpo unificado la constitución o al menos los primeros trazos del ‘Yo’ como función imaginaria [...] Pero para que esta constitución imaginaria del Yo sea posible, deben darse dos condiciones complementarias: capacidades aún inmaduras de motricidad y una maduración precoz de la organización visual. Si consideramos que estas dos condiciones se repiten durante la proyección cinematográfica—suspensión de la movilidad y predominancia de la función visual—quizás podríamos suponer que esta es más que una simple analogía». Véase Jean-Louis Baudry, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,» *Film Quarterly* 28, n° 2 (1975): 45.

⁸ Michel Foucault, «¿Qué es la crítica?» en *Sobre la ilustración* (Madrid: Tecnos, 2006), 21.

identificamos con las prácticas foucaultianas de la genealogía y la arqueología y con la lectura que ha hecho de ellas el enfoque de la «arqueología de los medios», metodología y corriente teórica que reúne los trabajos de autores como Noël Burch, Tom Gunning, Thomas Elsaesser, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, Siegfried Zielinski, Wanda Strauven, Geert Lovink o Lori Emerson.

Promovida por los estudios sobre el cine de los primeros tiempos y la eclosión de los medios digitales, la arqueología de los medios se centra en el estudio de sus condiciones de existencia y culturas a través de una exploración de su pasado, en contraposición a los modelos historiográficos teleológicos y lineales, o cronológicos. Para Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, esta «ha comenzado a construir historias alternativas de objetos mediáticos suprimidos, descuidados u olvidados que no señalan a la condición mediático-cultural actual como su ‘perfección’», afirmando que «los callejones sin salida, los perdedores y los inventos que nunca llegaron a materializarse tienen historias importantes que contar»⁹. Este concepto de arqueología está inspirado en la formulación del mismo de Foucault en obras como *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* (1966) y *La arqueología del saber* (1969). Como es bien conocido, Foucault opone a la historiografía la arqueología, cuya unidad básica no es la «época» o un período histórico determinado y reducible como objeto de estudio unitario, y si se refiere a esta es a propósito del análisis de prácticas discursivas concretas. El método arqueológico, en su lugar, es el de «un entrecruzamiento de continuidades y discontinuidades, de modificaciones internas de las positivities, de formaciones discursivas que aparecen y desaparecen»¹⁰. Que unas formaciones discursivas sean sustituidas por otras no implica, en cualquier caso, que todos los objetos o conceptos, todas las enunciaciones o elecciones teóricas de aquellas desaparezcan, sino que se ha producido un cambio en las reglas de formación de las mismas¹¹. Foucault afirma que es a partir de este cambio de reglas que pueden describirse y analizarse fenómenos de continuidad, ruptura, retorno y repetición entre las formaciones discursivas. Wanda Strauven refleja esta suma de movimientos, continuidades y discontinuidades en su clasificación de las diferencias metodológicas que existen entre las distintas escuelas de la arqueología de los medios, que pueden estar interesadas en 1) el análisis de la presencia

⁹ Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, «Introduction,» en *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*, eds. Erkki Huhtamo y Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 3.

¹⁰ Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 296.

¹¹ *Ibid.*, 291.

de los viejos medios en los nuevos—los fenómenos de «remediación» a los que nos hemos referido—, 2) la de los nuevos en los viejos, 3) la recurrencia de motivos y 4) las rupturas y discontinuidades¹². Nuestro análisis de estas ficciones seriales, limitadas en la actualidad a su comprensión como experimentos y excepciones en las filmografías de sus autores durante los setenta, se emplaza, por un lado en la investigación de la presencia de «lo nuevo en lo viejo», en la medida en que compartimos la convicción de Siegfried Zielinski de que «la historia de los medios no es producto de un avance predecible y necesario desde aparatos primitivos a otros más complejos» y que «el estado de desarrollo actual de los medios no representa necesariamente su mejor condición posible»¹³.

Pero, al indagar en la proyección utópica de estas ficciones, nuestro trabajo también se enmarca en la última de las direcciones enumeradas por Strauven, el interés por las rupturas y las discontinuidades. Como ha señalado Parikka, si la arqueología de los medios se interesa por las historias culturales del presente, también dirige su mirada hacia pasados, presentes y futuros alternativos¹⁴. También Elsaesser ha advertido, a propósito de los estudios de Burch sobre las primeras formas de cine como espectáculos no narrativos, que el modelo no determinista de la arqueología de los medios formula interrogantes acerca de cómo las cosas «podrían haber sido de otra manera»¹⁵. Esta investigación nos presenta la oportunidad para preguntarnos acerca de una historia alternativa de la ficción serial en televisión que problematice la hegemonía de lo narrativo en el medio, así como las formas de relato a las que se asocia la temporalidad cíclica del *flow*. No de manera casual, la arqueología en los estudios sobre cine también se presenta como una crítica de lo narrativo como elemento consustancial del medio, comprobable en los trabajos de Burch, Gunning o el propio Elsaesser. Este último considera que esta, además de criticar la teleología que implica la historiografía clásica, también ha supuesto un desafío para

la normatividad de la narración lineal. En esto fueron determinantes dos factores históricos. En primer lugar, la mayoría de las películas del cine de los primeros tiempos no eran narrativas o lo eran escasamente [...] En segundo lugar, el giro hacia la narrativa

¹² Wanda Strauven, «Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet,» en *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, eds. Julia Noordegraaf et al. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 68.

¹³ Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (Cambridge: The MIT Press, 2006), 7.

¹⁴ Jussi Parikka, *What Is Media Archaeology?* (Cambridge: Polity Press, 2012), 12-13.

¹⁵ Thomas Elsaesser, «The New Film History as Media Archaeology,» *Cinémas* 14, n° 2-3 (2004): 81.

no se trató de ningún modo de una progresión natural e inevitable, sino que fue resultado de un conjunto complejo de factores sociales, demográficos y económicos. Entre ellos estuvo la necesidad económica de atraer al público de clase media y, con ello, a clientes con más recursos, así como al deseo de trasladar al cine de los recintos feriales y los *music hall* a las inmediaciones de las calles comerciales y los teatros burgueses, reflejando los gustos de la clase media¹⁶.

Tanto Elsaesser como Parikka observan que es precisamente en su faceta como exploración de rupturas e historias alternativas que puede apreciarse una afinidad entre la arqueología de los medios y el método genealógico que Foucault, inspirándose en Nietzsche, adoptó más adelante en su producción. La vacilación terminológica entre los términos complementarios¹⁷ de arqueología y genealogía en la obra de Foucault concierne al hecho de que, mientras que la arqueología se ocupa del examen de las estructuras y prácticas que integran determinados discursos durante un período histórico concreto, la genealogía se propone como una práctica histórico-filosófica que rechaza desde el momento presente la existencia de principios explicadores o *archés* a la manera de una crítica de los orígenes y, en su lugar, busca construir ficciones históricas que revelen las relaciones existentes entre estructuras de racionalidad y conocimiento y procesos de sujeción, prestando atención a configuraciones discursivas desatendidas por la historiografía (en el caso de Foucault, las de la locura y el poder psiquiátrico, el castigo y la prisión o la sexualidad y el biopoder). Es por ello que, según Parikka, la arqueología de los medios es plenamente genealógica cuando se trata de dar cuenta de «contrahistorias»¹⁸ como la que nos interesa en esta investigación, en cuanto su objeto ha sido descuidado por las historias del cine y la televisión y su análisis puede revelar determinados procesos de sujeción temporal en los relatos seriales televisivos desde una relación de resistencia hacia los mismos. Suscribimos también a Elsaesser cuando define la genealogía foucaultiana como un método a medio camino entre la cronología y la arqueología, y estima que la arqueología de los medios es genealógica «en cuanto

¹⁶ Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), 60.

¹⁷ «Al hablar de arqueología, de estrategia y de genealogía, no pienso que se trate de señalar con ello tres niveles sucesivos que serían desarrollados unos a partir de otros, sino más bien de caracterizar tres dimensiones necesariamente simultáneas del mismo análisis, tres dimensiones que deberían permitir en su simultaneidad misma volver a aprehender lo que hay de positivo, es decir, cuáles son las condiciones que hacen aceptable una singularidad cuya inteligibilidad se establece por la detección de las interacciones y de las estrategias en las que se integra». Véase Michel Foucault, «¿Qué es la crítica?», 33.

¹⁸ Jussi Parikka, *What Is Media Archaeology?*, 6.

describe y conecta fenómenos históricos en un espacio conceptual diferente, ya sea planteando epistemes o formaciones discursivas distintas o mediante una coyuntura o constelación que ‘cobra nuevo sentido’ desde el momento presente»¹⁹.

La propia arqueología de los medios es también discontinua como enfoque teórico, pues se distancia del pensamiento historiográfico a través de una interdisciplinariedad que toma elementos de la historia, los estudios sobre medios y la historia y la teoría del cine, así como el análisis de prácticas e instituciones artísticas particulares. En este sentido, Parikka cita a Bal y se refiere a ella como una «disciplina viajera»²⁰, basada en un conjunto móvil de conceptos que, en nuestro caso, proceden de la teoría literaria, la teoría fílmica, los estudios sobre medios, las historias del cine y la televisión y la filosofía.

Asumir con Bal que la actividad verdadera del análisis cultural es la del reconocimiento de la provisionalidad de los conceptos, conlleva también revisar los presupuestos de la crítica y su relación con el juicio. Coincidimos con Williams cuando afirma que, de modo que la crítica no quede reducida de manera excesiva a una actitud fiscalizadora y a la función de «descubrir errores» en los textos, resulta necesario deshacerse del hábito de elevarla a la categoría de juicio abstracto elevado y recordar que se trata de una práctica definida «en relaciones activas y complejas con su situación y su contexto totales»²¹. También Adorno advierte los peligros de la crítica como «acción mecánica, puramente lógico-formal y administrativa, que decide acerca de las formaciones culturales y las articula en aquellas constelaciones de fuerza que el espíritu tendría más bien que analizar, según su verdadera competencia»²²; del mismo modo, denuncia que la crítica de la ideología ha pasado de ser un instrumento de conocimiento a ser un instrumento de «tutoría» o dominio sobre el mismo, de manera que «en nombre de la dependencia de la sobreestructura respecto de la estructura se pasa así a vigilar la utilización de las ideologías, en vez de criticarlas»²³. Nuestra adhesión al contexto post-crítico surge del mismo rechazo de una forma de crítica entendida como juicio separado, emplazado en un nivel epistemológico superior al de su objeto. Pero ello no implica, de ningún modo, que esta problematización de la crítica le reste virulencia o efectividad. De

¹⁹ Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology*, 33-34.

²⁰ Jussi Parikka, *What Is Media Archaeology?*, 15.

²¹ Raymond Williams, *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003), 87.

²² Theodor W. Adorno, «La crítica de la cultura y la sociedad,» en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (Barcelona: Ariel, 1962), 23.

²³ *Ibid.*

nuevo, suscribimos a Foucault en su definición de la crítica como «el arte de no ser de tal modo gobernado» y a su vez, «el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad»²⁴. Foucault distingue aquí una doble condición de la crítica como interrogación de las estructuras del poder acerca de sus modos de producción de verdad o conocimiento, pero también como interrogación de las propias condiciones del conocimiento en su relación con el poder, en cuanto poder y saber son inextricables. Según lo lee Judith Butler, la tarea principal de la crítica en este sentido para Foucault es la de preguntarse cómo el poder y el saber se relacionan haciendo que nuestras certezas epistemológicas sostengan un modo de estructurar el mundo que excluye otras formas de ordenamiento alternativas²⁵. Nuestra revisión teórica y manera de aproximarnos a los objetos tiene en cuenta esta precaución, y, aunque centrada en el análisis de relaciones de resistencia por las ficciones, pretende establecer con ellas un diálogo que permita deducir nuestra interpretación a partir de sus formas, sin olvidar que, siguiendo a los Nuevos Formalismos, reconocemos que estas mismas no se encuentran contenidas en la obra al modo de un trascendental sino que son a su vez estructuras interpretativas o ficciones y efecto del modelo interpretativo empleado²⁶. Los Nuevos Formalismos y la post-crítica coinciden en esta actitud responsiva en el análisis de los textos, entendido como un diálogo mutuamente condicionado entre la interpretación del lector y las formas. Se trata, en definitiva, de reconocer que, como afirma Angela Leighton tomando las palabras de Henri Focillon, «la vida de las formas no es más que las innumerables maneras en que la obra de arte cobra vida a través de la interpretación»²⁷, y que la interpretación está a su vez mediada por condicionantes «idioculturales» que son afectados por la irrupción de formas nuevas.

En lo que respecta al tratamiento y la selección del corpus, son necesarias algunas precisiones. En primer lugar, ubicamos nuestro marco teórico y tipo de análisis en el contexto de la teoría del cine, aunque contemplando también las convenciones industriales, temporales, narrativas y estéticas del medio televisivo. La condición intermedial de nuestro objeto como ficciones a medio camino entre el cine y la televisión

²⁴ Michel Foucault, «¿Qué es la crítica?», 8-11.

²⁵ Judith Butler, «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault,» *Transversal*, mayo 2001, https://transversal.at/transversal/0806/butler/es#_ftn14

²⁶ Fredric V. Bogel, *The Palgrave Macmillan New Formalist Criticism. Theory and Practice* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013), 7.

²⁷ Angela Leighton, *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word* (Nueva York: Oxford University Press, 2007), 18.

requiere que nos situemos en este territorio intermedio, en el que reconocemos por igual caracteres del discurso cinematográfico y televisivo. Por un lado, es fundamental para nuestro análisis el hecho de que los autores de estas ficciones son directores de cine consagrados que eligen realizar una serie para la televisión confiando en sus potencias utópicas como medio emergente. Además, su modelo de producción y autoría es más propiamente cinematográfico, y el hecho de que sean series con un número limitado de episodios hace que la bibliografía sobre la serialidad como práctica de cultura extendida en el tiempo tenga menos relevancia para nuestros intereses. Por otro lado, la división en capítulos, la elección específica de la televisión como medio desde el que acometer un proyecto creativo y plantear una relación distinta con los espectadores, así como la relación contradictoria que estas ficciones establecen con la lógica del *flow*, nos hacen considerarlas como series televisivas. Nos resistimos, en cualquier caso, a hacer una diferenciación tajante y esencialista entre una estética típicamente cinematográfica y otra televisiva, teniendo en cuenta que la popularización comercial de la televisión a partir de mediados de los cincuenta tuvo como resultado no solo la cinematización de sus ficciones, sino también un fuerte impacto en los hábitos perceptivos y los códigos de visualidad del cine, que se tornó a su vez televisivo.

La elección de los tres ejemplos principales atiende a un criterio cronológico, en cuanto estimamos que la década de los setenta fue un periodo de especial efervescencia creativa entre los directores de cine europeos que realizaron proyectos para televisión; un criterio espacial e industrial, en la medida en que el modelo de la televisión pública europea se prestó más al utopismo de estos proyectos; y un criterio estético, que contempla tanto la experimentación de estas ficciones con formas de relato y manejos alternativos del tiempo narrativo como su apertura a tensiones figurales relacionadas con la irrupción de momentos hápticos y performativos que interrumpen el discurso cinematográfico y televisivo, dando lugar a «imágenes excesivas». Nuestro análisis de las tres ficciones toma elementos del análisis cultural—con especial atención a su relevancia como objetos políticos en el contexto de su producción y recepción— así como del análisis figural e intermedial, materializándose en un análisis narrativo y formal coherente con nuestra revisión del concepto de forma. Del mismo modo, en los casos de *Amor de perdición* y *Berlin Alexanderplatz* prestaremos atención a su condición de adaptaciones literarias, en el marco de nuestra indagación sobre lo figural.

Seguimos el sistema de citación del Manual de estilo de Chicago en su edición actual para facilitar el acceso a las referencias y la lectura. Por la misma razón, hemos

optado por traducir todas las citas extraídas de obras no traducidas o escritas en idiomas distintos al español. Aunque el año de las referencias es el de la edición consultada, puede consultarse el año de publicación original en la bibliografía.

3. Marco teórico

Dividimos el marco teórico en tres secciones principales. La primera se ocupa de la revisión metateórica del enfrentamiento de las posturas neoformalistas y culturalistas en la teoría del cine, así como de la elaboración de una política de la ficción literaria que responda a las necesidades y demandas del contexto post-crítico. En la segunda parte, realizaremos una crítica a las doctrinas realistas y constructivistas de la especificidad del cine como medio desde la afirmación de su condición intermedial, encontrando que la óptica figural acoge tanto el concepto flexible de forma por el que abogamos como los términos de la política de la ficción que definíamos para la literatura. La tercera sección atiende a la búsqueda de formas de estudio de la narrativa en consonancia con esta constelación teórica y con nuestro interés por las formas narrativas como productoras de modelos y maneras de experimentar el tiempo.

3.1. Hacia el compromiso con la forma. Modernismo político y neoformalismo en la encrucijada de la teoría del cine

«Hay que hacer películas *políticamente*». El segundo punto del manifiesto elaborado por Jean-Luc Godard en 1970 para *Afterimage* resume bien un paradigma crítico tan influyente como cuestionado en la actualidad de los estudios sobre cine. Frente a la vacuidad de las películas que solo tomaban la política como pretexto, Godard reclamaba la necesidad de invertir el dispositivo y los códigos de visualidad y relato del cine comercial. Las formas de significación y los modelos espectatoriales de la industria hollywoodiense eran considerados cómplices de modos dominantes de subjetivación, y la eficacia política del film dependía de su capacidad para deconstruir la ideología de la forma cinematográfica. Ocultando los medios de representación y la materialidad de las ficciones, el cine realista se habría convertido en aparato de la ideología al transmitir sin cuestionamiento ideas que pasaban a ser tomadas como leyes naturales. Al contrario, hacer películas políticamente, continúa Godard, es «entender las leyes del mundo objetivo para transformarlo activamente», y «con imágenes y sonidos, estudiar las contradicciones entre clases»¹.

«Modernismo político»² es el nombre que recibió esta tendencia, reconocible tanto en buena parte de la práctica artística de la vanguardia y los Nuevos Cines como en la teoría y la crítica cinematográficas de los setenta. Bajo la influencia del neomarxismo de Althusser y el psicoanálisis lacaniano, publicaciones como *Cinéthique*, *Screen*, la propia *Afterimage* o, especialmente, *Cahiers du cinéma*, denunciaron aquellos elementos de la forma fílmica asociados a la narración clásica, la identificación y la mimesis y entendidos como práctica ideológica, y en su lugar, propusieron una «práctica teórica» capaz de formar espectadores no alienados y críticos, conscientes de la naturaleza ilusoria de la imagen. El modernismo político se fundó sobre una combinación de la semiótica y el análisis ideológico y la atención a una estética fílmica de vanguardia o un «contra-cine» (*countercinema*)³, del que son ejemplo las películas de Godard, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Glauber Rocha, Peter Gidal, Harun Farocki, Alexander Kluge o Jean-Pierre Gorin y el Grupo Dziga Vertov, entre muchos otros. Siguiendo a Peter Wollen, la función del film no podía consistir en provocar el entretenimiento o el placer del público,

¹ Jean-Luc Godard, «What Is to Be Done?», en *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, ed. Scott MacKenzie (Berkeley: University of California Press, 2014), 170.

² Sylvia Harvey, «Whose Brecht? Memories for the Eighties», *Screen* 23, nº 1 (1982).

³ Peter Wollen, «Godard and Counter-Cinema: *Vent d'est*», *Afterimage* 4 (1972): 6.

sino en generar en él «efectos de sentido» que lo llevaran a cuestionarse a sí mismo como sujeto de la ideología, del mismo modo que el texto se interroga a sí mismo al exponer sus propios procedimientos de decodificación mediante una estética del extrañamiento fundada en estructuras episódicas, un desarrollo narrativo desarticulado y digresivo, la multiplicidad de registros diegéticos y el rechazo de la conclusividad de la historia⁴.

Como adelantábamos, los problemas de este modelo crítico no han pasado desapercibidos para la teoría del cine contemporánea. En *The Crisis of Political Modernism* (1994), D.N. Rodowick realiza el que quizás sea el estudio más riguroso sobre las principales líneas del movimiento en su momento de mayor apogeo, los comienzos de la década de los setenta. Para Rodowick, el análisis ideológico de las formas presente en los trabajos de Peter Wollen sobre la vanguardia, Noël Burch sobre la antinarratividad, Stephen Heath sobre el espacio narrativo o Laura Mulvey sobre la «mirada masculina», no escapa a una concepción limitante del objeto estético según lógicas binarias de identidad y negación, articuladas alrededor de diversos pares de opuestos: realismo y modernismo, modernismo y semiótica, práctica ideológica y práctica teórica⁵, masculino y femenino, etcétera. En última instancia, la película es comprendida como un sistema formal cerrado y acabado, con una identidad predeterminada y que presupone la de los espectadores, de forma que el sujeto y el objeto de enunciación se vuelven idénticos y el sentido del film puede deducirse independientemente del contexto del público.

Asimismo, al dotar a la película de la función de crear ciertos efectos de sentido a través de la deconstrucción de su relación con la ideología, parece indicarse que la teoría y la crítica no resultan necesarias, pues el «texto materialista» de la misma práctica cinematográfica experimental se valida a sí mismo y la teoría cuenta con el solo propósito de prolongarlo o ratificarlo. Según hace ver Rodowick, las aproximaciones a la práctica estética que juzgan la teoría como algo suplementario o secundario dificultan una concepción histórica del sujeto, y se acercan peligrosamente a la metafísica de la presencia criticada por Derrida⁶. Al fundarse sobre una lógica binaria de reversibilidad

⁴ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Londres: Bloomsbury, 1972), 163-164.

⁵ Este binomio reproduce la oposición de Althusser entre ideología y ciencia o «práctica teórica», cuyo trabajo consiste en «elaborar sus propios hechos científicos a través de una crítica de los «hechos ideológicos elaborados por la práctica teórica ideológica anterior» (Althusser, 1965: 151). Siempre que se constituye una ciencia esta actúa sobre la materia prima de conceptos aún ideológicos, y cuando una ciencia ya formada se desarrolla, trabaja sobre conceptos ideológicos o «hechos» científicos pertenecientes a un estado anterior de la misma. Tanto la crítica como la creación cinematográfica son comprendidas por el modernismo político como una ciencia con la finalidad de generar conocimiento de la transformación de prácticas estéticas ideológicas.

⁶ D.N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Berkeley: University of California Press, 1994), 279.

entre opuestos, se reproduce la misma epistemología empirista que se pretende combatir, una que confía en la visión para llegar a conocer y que se limita a intercambiar un criterio de visibilidad por otro: conocimiento frente a ideología, materialismo en lugar de idealismo y ciencia en sustitución de práctica ideológica⁷. En general, en su ahistoricidad, textocentrismo, su vuelta al pensamiento oposicional y su entendimiento inmanente de la obra de arte, el modernismo político pasa por alto la problematización de los conceptos de signo, estructura y sujeto de la que se había ocupado el postestructuralismo desde la década anterior. Las relaciones entre texto y sujeto solo se consideran según una teoría de la identidad basada en dos principios: primero, que el texto debe interpretarse como un objeto formal o sistema idéntico a sí mismo y distinguible de otros tipos de textos en los efectos que provoca; y segundo, que esta concepción del texto solo puede interpelar o concebir al sujeto «a través de una repetición narcisista de su propio sistema formal»⁸.

No obstante, y a pesar de sus elementos más objetables, la relevancia del carácter político de la teoría cinematográfica post-Mayo del 68 debe volver a considerarse dado su desprestigio sistemático en los estudios filmicos actuales. No se trata de volver a la lectura que los críticos de *Cahiers* y *Screen* durante la época hicieron de la crítica de la ideología de Althusser ni de resucitar el entramado conceptual de aquella para implantarlo como único modelo de estudio, sino de adoptar una actitud metateórica que, advirtiendo además sus excesos, permita revisar la influencia del modernismo político en la trayectoria del análisis filmico, lejos de las acusaciones de inflexibilidad e intrusismo teórico que ha recibido con frecuencia. El objetivo es, por tanto, reexaminar la historia del pensamiento sobre cine para indagar tanto en el prejuicio hacia la teoría como en su carácter matriz, pues es gracias a ella que los *film studies* se independizan de otras áreas en los programas académicos humanísticos.

Por un lado, considerar que el análisis político del medio puede reducirse a una fase aislada y distintivamente setentera en el desarrollo de los estudios sobre cine no solo supone ignorar por completo el vínculo histórico entre política y teoría en la disciplina— es obligada la mención de los textos de Sergei Eisenstein⁹, Sigfried Kracauer y Walter

⁷ *Ibid.*, 251.

⁸ *Ibid.*, 213.

⁹ El modelo crítico propuesto por *Cahiers du cinéma* a comienzos de los setenta no habría sido posible sin el redescubrimiento de los textos de los directores rusos de los años veinte, con Eisenstein como paradigma del análisis materialista. En el manifiesto *Cinéma/Idéologie/Critique*, Jean-Louis Comolli y Jean Narboni afirmaban que, contra la frivolidad de la tradición de la escritura sobre cine meramente basada en presuposiciones idealistas, debía acudir a Eisenstein «para elaborar y aplicar una teoría crítica del cine, un método específico para estudiar objetos definidos con rigor, en conexión directa con el método del materialismo dialéctico». Véase Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism,» en

Benjamin—sino también la estrecha relación que han mantenido hasta hoy con la imagen-movimiento la crítica y la filosofía contemporáneas, comprobable en los textos de Jacques Rancière, Alain Badiou, Fredric Jameson, Paul Virilio, Slavoj Žižek, Georges Didi-Huberman, Lauren Berlant, Hito Steyerl, Bernard Stiegler o Kaja Silverman, entre otros muchos nombres. Es sorprendente, por tanto, que con frecuencia se haya querido circunscribir el estudio crítico del cine a los años del modernismo político, sancionándolos al mismo tiempo como un desvío en la constitución de los *film studies* como disciplina autónoma centrada en el análisis formal del arte cinematográfico. En su historia breve de *Cahiers du cinéma*, Emilie Bickerton concluye el capítulo dedicado a los «Años Rojos (1968-1975)» de la publicación afirmando que, «a pesar de que los principios que guiaron este periodo son encomiables, menos lo fueron los resultados», pues «la revista quedó absorbida por los acontecimientos políticos y sociales de Francia de forma dramática»¹⁰. Aun teniendo en cuenta la decadencia del proyecto hacia 1975, con la salida de la redacción o el distanciamiento de la mayor parte de los críticos que lo comenzaron, resulta injusto desestimar el desarrollo de toda una política de las imágenes con base en la responsabilidad de la revista hacia sus circunstancias históricas—Serge Daney afirmó una vez que una de las mayores cualidades de *Cahiers* es que «se asemeja a su tiempo»¹¹. Más aún teniendo en cuenta que, como observa Rodowick, al modernismo político se debe la consolidación de la teoría del cine como un género del discurso genuino y práctica de pensamiento y escritura, una teoría no entendida en el sentido abstracto del término o a la manera de las ciencias naturales, sino como un «compromiso interdisciplinar entre conceptos y métodos procedentes de la semiótica literaria, el psicoanálisis lacaniano, y el marxismo althusseriano, con el trasfondo de la influencia creciente del estructuralismo y el postestructuralismo en las humanidades»¹². Aun teniendo en cuenta la trascendencia de los teóricos soviéticos, la Escuela de Frankfurt, los textos de André Bazin y las etapas anteriores de *Cahiers* o la filmología de Christian Metz, es solo a partir de este momento que empieza a hablarse de una teoría del cine como tal.

Critical Visions in Film Theory, eds. Timothy Corrigan et al (Boston-Nueva York: Bedford/St. Martin's, 2011), 485.

¹⁰ Emilie Bickerton, *A Short History of Cahiers du Cinéma* (Londres-Nueva York: Verso, 2009), 83.

¹¹ Serge Daney, *La Rampe* (París: Editorial Cahiers du Cinéma, 1996), 12.

¹² D.N. Rodowick, *Elegy for Theory* (Cambridge: Harvard University Press, 2014), 208

3. 1.1.- Los estudios sobre cine y la crítica a la Gran Teoría

Con *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996), David Bordwell y Noël Carroll también reconocen que la teoría de los setenta marca un antes y un después en la institucionalización de los estudios filmicos. Su objetivo, no obstante, es denunciar que la disciplina había quedado limitada al *establishment* instaurado por esta, un modelo totalizante que propone una Gran Teoría desde la que aproximarse al estudio del medio cinematográfico en toda su diversidad. Bordwell estima que, en lugar de utilizar las películas para justificar grandes sistemas de pensamiento predeterminados, resultaría más útil «construir teorías de fenómenos particulares y no sobre la subjetividad, la ideología y la cultura en general»¹³, enumerando como ejemplos el estudio de los géneros, el terror, la narratología fílmica y algunas cuestiones relacionadas con el pensamiento feminista. Del mismo modo, Carroll advierte que el modernismo político es el responsable de una concepción monolítica de la teoría del cine e invita a pensar en su lugar en «teorías locales, por ejemplo, sobre el suspense, la metáfora cinematográfica, el movimiento de la cámara o la comprensión narrativa», y dejar de lado el análisis de los rasgos de estilo solo en función de «un conjunto limitado de presuposiciones teóricas»¹⁴. A partir de mediados de los ochenta, la tendencia culturalista inaugurada por la teoría de los setenta—o, en expresión de Bordwell y Carroll, la «teoría de la posición del sujeto» (*subject-position theory*) o la Teoría, con mayúscula,—encontraría continuación en los Estudios Culturales, que reaccionan a la falta de agencia supuesta por un modelo teórico para el que las prácticas estéticas ideológicas determinaban totalmente la subjetividad del público. En cualquier caso, para ambos teóricos tanto una escuela como otra comparten la idea de que toda práctica e institución está construida socialmente; la necesidad de una teoría de la subjetividad para entender cómo los espectadores se relacionan con las películas, dependiendo su respuesta de un proceso de identificación; o la consideración del lenguaje verbal como análogo al visual o cinematográfico¹⁵. En general, el movimiento reformista de la post-teoría está motivado por la sospecha hacia una supuesta ambición homogeneizante del culturalismo en la disciplina, que habría desatendido el análisis

¹³ David Bordwell, «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory,» en *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, eds. David Bordwell y Noël Carroll (Madison: The University of Wisconsin Press, 1996), 29.

¹⁴ Noël Carroll, «Prospects for Film Theory: A Personal Assessment,» en *ibid.*, 39.

¹⁵ David Bordwell, «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory,» 13-18.

cuidadoso de problemas concretos más allá de la repetición y el reciclaje de ideas convertidas en clichés.

Estas críticas van acompañadas por la acusación de que la Teoría y los Estudios Culturales sacrifican su objeto de estudio en favor de «la corrección política», pues el miedo a ser denunciados como «racistas, sexistas, clasistas u homófobos», habría impedido a los intelectuales liberales apartarse del dogma de la teoría y «hablar honestamente sobre la pésima calidad de lo que hoy pasa por investigación en humanidades»¹⁶. La intención principal de Carroll es la de defender una concepción dialéctica de los estudios sobre cine, que reconozca la historicidad de toda hipótesis y entienda que esta siempre debe poder ser falsada, revisada y contrapuesta a nuevas interpretaciones. Pero al hacerlo, vuelve a subestimar la importancia de la teoría crítica en la conformación de la disciplina—el mismo concepto de *post-theory* invita a pensar en una teleología en la que los *film studies* se librarán finalmente de la influencia perniciosa de la Teoría—y, cuando afirma que «rara vez una teoría se deriva de una posición política en sentido estricto, o viceversa»¹⁷, no solo niega la riqueza de la crítica materialista, sino también la de toda la teoría asociada a lo que Donna Haraway llamó las prácticas de «conocimiento situado»¹⁸, una epistemología parcial, encarnada y responsable que rechaza los modelos de conocimiento esencializadores de la cultura occidental sin caer en el relativismo o negar la posibilidad de conocimiento, pero negando la construcción de universales a partir de la objetividad de un punto de vista. Al hablar de culturalismo en general, por otra parte, la post-teoría parece obviar las diferencias abismales entre la crítica de la ideología de raíz althusseriana, por un lado, y la teoría *queer*, los estudios postcoloniales y decoloniales o la teoría crítica de la raza, por otro.

Por otra parte, cabe decir que la postura de Carroll no deja de resultar valiosa en su defensa de una crítica responsable y su rechazo del diletantismo y de cualquier análisis estético que se proponga panóptico y transubjetivo. Podría considerarse que esta se integra en la reflexión sobre el estado de la crítica desencadenada desde finales del siglo pasado, que tomó como modelo a las ciencias naturales para combatir el relativismo y pensar sobre el desprestigio del concepto de verdad en las humanidades. Bruno Latour denunció que parecía haberse llegado a un punto en el que nada diferenciaba a la crítica y la teoría de la cultura de la teoría de la conspiración, que se habría apoderado de la

¹⁶ Noël Carroll, «Prospects for Film Theory,» 45.

¹⁷ *Ibid.*, 47.

¹⁸ Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1995).

hermenéutica de la sospecha o la lectura paranoide, en las célebres expresiones de Paul Ricoeur¹⁹ y Eve K. Sedgwick, para sus propósitos. Sedgwick reconocía que la aplicación de la hermenéutica de la sospecha había dejado de ser una opción más entre otras para convertirse en el principal estándar crítico, favoreciendo el privilegio de un concepto de paranoia que dejaba poco espacio a otro tipo de lecturas «reparativas», más centradas en conferirle una «plenitud» al objeto, por la que luego este tendría posibilidades que ofrecer al crítico, que en desconfiar del mismo²⁰. Karl Popper fue el primero en establecer la analogía entre el conspiracionismo y la crítica al acuñar la expresión «teoría conspirativa de la sociedad» para referirse a aquellas posturas que anticipan los resultados de su investigación sin tener en cuenta la imprevisibilidad y contingencia de los fenómenos. La teoría conspirativa de la sociedad «cree que toda institución se rige por un diseño preestablecido y trata a los colectivos como si fueran agentes individuales»²¹; en concreto, Popper dirige su crítica a quienes llama «Marxistas Vulgares», término con el que se refiere al marxismo althusseriano.

La teoría conspirativa compartiría con la crítica cierto «revisiónismo instantáneo»²² por el que, apenas un acontecimiento ha tenido lugar, ya aparecen múltiples teorías que cuestionan el relato oficial de los hechos. Así, es difícil discernir las diferencias epistemológicas entre el conspiracionismo, y quienes emplean como argumento de autoridad una versión popular e incuestionada o una lectura rápida de las ideas principales de intelectuales de renombre²³, dado que tanto unos como otros, argumenta Latour, adoptan siempre una posición escéptica y recurren en sus explicaciones a «agentes poderosos que actúan escondidos en la oscuridad»²⁴. Si la crítica ha pasado décadas intentando detectar los prejuicios y sesgos ideológicos ocultos tras su objeto, un contexto político y cultural en el que los sectores más reaccionarios se apoderan de la misma desconfianza inveterada hacia los hechos exige que esta aprenda a deshacer el camino y ser capaz de acercarse a su objeto no con la intención de desenmascarlo,

¹⁹ Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1978).

²⁰ Eve K. Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham-Londres: Duke University Press, 2003), 149.

²¹ Karl Popper, «The Conspiracy Theory of Society» en *Conjectures and Refutations* (Londres-Henley: Routledge & Kegan Paul, 1972), 125.

²² Bruno Latour, «Why Has Critique Run Out of Steam?: From Matters of Fact to Matters of Concern,» *Critical Inquiry* 30, n° 2 (2004): 228.

²³ Según afirma Bordwell (1996: 25), el desdén de la teoría de los setenta por un análisis empíricamente fundado se comprueba en cómo se formó como un collage de otras teorías, con frecuencia limitándose a exponer las tesis de doctrinas de la crítica de la ideología como las de Lacan, Metz, Oudart o Mulvey utilizando la película como pretexto.

²⁴ Bruno Latour, «Why Has Critique Run Out of Steam?,» 229.

sino para, en la expresión de Latour, *preocuparse* por él y discernir cuáles son los agentes que lo componen a través de herramientas metodológicas de ámbitos tan diversos como «la antropología, la filosofía, la metafísica, la historia o la sociología»²⁵.

Y del mismo modo que Latour se refiere a cómo desde los *science studies* no cabe tratar a los objetos como fetiches ni como hechos incontrovertibles, pues los investigadores son testigos de su nacimiento, su lenta construcción y su emergencia como materias de discusión y preocupación, Carroll propone repensar la praxis de la teoría del cine a la luz de la metodología de las ciencias y no renunciar a una noción de «verdad aproximativa»²⁶ a través de la crítica. Esta no consiste en creer en verdades absolutas o, por el contrario, en el relativismo de toda verdad, sino en aceptar la posibilidad de hallar determinados consensos mediante la revisión y el contraste continuado de hipótesis enfrentadas a lo largo del tiempo. En el fondo, se trata del tipo de verdad relativa a la que se refiere Pierre Bourdieu cuando afirma la necesidad de «sentar las condiciones de un conocimiento crítico de los límites del conocimiento, que es la condición del conocimiento verdadero»²⁷, teniendo en cuenta que el investigador es a la vez sujeto social y sujeto de la ciencia y que su mirada sobre el objeto está temporal, espacial y culturalmente circunscrita.

Frente a esto, la teoría del cine contemporánea se habría fundado también en la actitud paranoide criticada por Latour. Resulta fácil reconocer como propios del conspiracionismo algunos de los hábitos que Bordwell atribuye a los estudios sobre cine derivados del modernismo político, tales como la adherencia a una doctrina, los razonamientos por libre asociación y un impulso hermenéutico que busca probar la validez de sus argumentos mediante el análisis de objetos particulares y no relacionados entre sí²⁸. Pero al rechazar la perspectiva cultural se cae en otro tipo de estado paranoico, esta vez persecutorio, según el cual lo político es la causa principal de la decadencia de la disciplina y siempre está detrás de un ejercicio crítico malo, interesado o descuidado. La post-teoría de Bordwell y Carroll no solo se limita a cuestionar los problemas del modernismo político en tanto que episteme concreta, y en consonancia con el modelo dialéctico que defiende, sino que acusa desde el victimismo a toda crítica que valore el film como objeto política y culturalmente condicionado. Según sus términos, parecería

²⁵ *Ibid.*, 246.

²⁶ Noël Carroll, «Prospects for Film Theory,» 60.

²⁷ Pierre Bourdieu, *Questions de Sociologie* (París: Minuit, 1984), 72.

²⁸ David Bordwell, «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory,» 19-26.

entonces que se hubiese llegado a un momento de *impasse* paranoide en la disciplina, por el que solo cabe la iconoclasia de la crítica de la ideología, convertida en una criptografía que utiliza al objeto de estudio para legitimarse a sí misma, o bien desestimar como tramposo cualquier análisis que caiga del lado del culturalismo, pues sus motivaciones reales se deberían a cuestiones de política académica y al miedo a ser señalado por exceder los límites de una supuesta corrección política. Todo aquel que sigue confiando en los criterios de verdad y de falsedad en sus análisis al margen de marcos teóricos específicos, sentencia Carroll, corre el riesgo de ser considerado por los investigadores más politizados como «el equivalente académico de *skinheads* racistas»²⁹.

3.1.2.- Mutualidad e interacción de formas estéticas y políticas en la teoría literaria: del formalismo ruso a la post-crítica

En realidad, en su antagonismo y su tono acusatorio, la propuesta de Bordwell y Carroll resulta más programática que el tipo de crítica de la ideología que reprobaban. Aunque su postura abogase por cierto pluralismo metodológico, la lectura política siempre quedaba bajo sospecha y enfrentada al resto, además de contrapuesta a cualquier tipo de análisis formal. Es, precisamente, una improductiva separación entre culturalismo y formalismo la que agrava aún más la polarización entre los defensores de la Teoría o los Estudios Culturales y la llamada tendencia «neo-formalista», asociada con Bordwell y Carroll, pero sobre todo descrita por Kristin Thompson³⁰. «Neoformalismo» y «post-teoría» parecen haberse convertido en sinónimos en el vocabulario de los estudios sobre cine, y, para Carroll, llamar a un colega «formalista» supone también considerarlo «políticamente incorrecto», «más preocupado por las formas cinematográficas que por el

²⁹ Noël Carroll, «Prospects for Film Theory,» 53.

³⁰ El neoformalismo se basa en las ideas del formalismo ruso sobre la especificidad del lenguaje literario y lo estético para extrañar la realidad automatizada en la percepción. Surge como respuesta a la teoría del cine marxista y psicoanalítica y se plantea como una aproximación que, aunque basada en algunas nociones generales, tales como el concepto de desfamiliarización o la comprensión del texto artístico como un sistema compuesto por la interrelación de diversos dispositivos estéticos que cuentan con funciones y motivaciones determinadas, no presupone que las películas mismas representen los principios del método de análisis empleado. Thompson subraya que, mientras que la psicocrítica o la crítica marxista son metodologías preconcebidas «aplicadas solo con fines demostrativos» y basadas en «asunciones lo suficientemente generales como para poder adaptarse a cualquier película», el neoformalismo contempla que el significado es solo un dispositivo más del texto fílmico que difiere de una película a otra. Véase Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 4.

contenido político que supuestamente es inherente a ellas»³¹. Por otra parte, según criticó Christian Metz, la tradición de los estudios sobre cine anteriores al modernismo político había suscrito la misma separación entre forma y cultura al fundarse sobre el binomio «forma/contenido». La palabra «forma» se empleaba para referirse a un conjunto de procesos considerados cinematográficos por naturaleza, tales como los relacionados con el montaje, mientras que el «contenido» se refería estrictamente a la materia social que aparece en la película, sin ser en ningún sentido cinematográfica en sí misma. Así, expresado en los términos semióticos de Metz, el par «forma/contenido» suponía de manera aporética que todo aquello específicamente cinematográfico concernía solo al significante, que quedaba así desprovisto de significado, del mismo modo que el uso de la palabra «contenido» implicaba un significado sin significante, puesto que solo nombraba aquellos aspectos extracinemáticos, entendidos como «pura sustancia sin ninguna forma que le correspondiera»³².

Sobra decir que el debate que enfrenta a formalismo y culturalismo no es exclusivo de los estudios de cine y ha ocupado uno de los centros de las discusiones metateóricas de los estudios literarios durante los últimos cincuenta años³³. Si este resulta particularmente encendido en el ámbito de los *film studies* se debe a que su existencia como disciplina autónoma parece depender de él, teniendo en cuenta el desarrollo complicado de la misma desde los años del modernismo político. A partir de los ochenta se produce una fragmentación de los estudios sobre cine, que pasa a ser considerado como un elemento más del sistema mediático por los estudios culturales y a compartir espacio con la televisión, el vídeo, el cómic, la publicidad, la moda o las subculturas musicales. Tal y como remarca Rodowick, durante esta época el cine desaparece en el estudio general de la cultura y, además, en el nacimiento de los *film and media studies* se comprueba cómo el estudio del hecho cinematográfico, que hasta entonces se limitaba a las películas proyectadas en cines y teatros, responde ahora a toda una serie emergente de medios electrónicos y digitales hacia cuyas pantallas muta la imagen fílmica, justo en un

³¹ Noël Carroll, «Prospects for Film Theory,» 48-49.

³² Christian Metz, «Methodological Proposition for the Analysis of Film,» *Screen*14, nº 1-2 (1973): 91-92.

³³ En particular, los estudios culturales han querido desmarcarse del análisis formal al juzgarlo como intrusión de la crítica literaria, que habría exportado su formalismo a otras disciplinas por medio de teorías de la textualidad para las que todo el mundo es «lenguaje». A su vez, los sectores más conservadores de los estudios literarios habrían defendido el formalismo para combatir la ansiedad disciplinaria causada por la aparente disolución de su objeto y una supuesta devaluación de la estética ante la incursión de la teoría y la política en las humanidades. Véanse Ellen Rooney, «Form and Contentment», *Modern Language Quarterly* 61, nº 1(2000): 17-40 y Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2015).

momento en el que el análisis del cine empezaba a adquirir mayor presencia en los programas académicos³⁴. En general, los defensores de la post-teoría ven una nueva fragmentación de la disciplina en la eclosión de los estudios culturales, que comparten con el modernismo político la heterogeneidad de teorías desde la que aproximarse al film — desde la amalgama de semiología, psicoanálisis y crítica marxista de aquel hasta el postestructuralismo, el feminismo, los estudios postcoloniales, la crítica marxista y los *media studies* de los estudios culturales. Que Bordwell y Carroll no hagan demasiadas distinciones entre una corriente y otra puede explicarse en el pluralismo metodológico de ambas, que, según Bordwell, «más que resultar en un sistema coherente da lugar a un conjunto fragmentario de ideas, en el que cualquiera de ellas puede ser alterada o suprimida en el caso de ser cuestionada por desarrollos recientes»³⁵. Para los neoformalistas, la contrapartida de este entramado conceptual es el empleo de teorías y métodos locales fundados en la lectura atenta o *close reading*, anteponiendo la búsqueda de patrones y estructuras a la interpretación de los textos.

Es intrigante que esta disputa interna de los estudios sobre cine haya permanecido hasta cierto punto ajena a la reflexión desde la teoría literaria sobre las implicaciones políticas y culturales de un análisis formal. Aun teniendo en cuenta las diferencias metodológicas entre la teoría del cine y la teoría literaria como ámbitos de estudio independientes, intentar delimitar en exclusiva la querrela entre formalismo y culturalismo en los estudios sobre cine supondría incurrir en el mismo juicio al pluralismo metodológico de Bordwell y Carroll, además de condenar el debate al insularismo del entorno académico americano. Al contrario, el examen de la cuestión formalista en la teoría de la literatura contemporánea, que se ha prestado a la revisión y el examen de los excesos del conflicto entre formalistas y contenidistas, así como a cuestionar cuál es el lugar que ocuparía el formalismo dentro de un escenario post-crítico, puede arrojar luz sobre el pensamiento dicotómico que ha reglado la constitución de la teoría del cine como dividida entre el textualismo estricto del análisis fílmico y el instrumentalismo de cierta crítica de la ideología. Resulta ingenuo pensar que la lectura atenta es una herramienta exclusiva del formalismo y limitada al ejercicio academicista, del mismo modo que es ingenuo considerar que la tendencia culturalista ha ignorado por completo la especificidad del lenguaje literario o los códigos de visualidad del cine. Basta con pensar en Adorno y la estética de la negatividad para deshacer estos prejuicios y encontrar un

³⁴ D.N. Rodowick, *Elegy for Theory*, 255.

³⁵ David Bordwell, «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory,» 21.

ejemplo de crítica que resulta contestataria en una defensa de la autonomía del objeto artístico. En respuesta al debate iniciado por Sartre a propósito del compromiso en literatura, el mismo Adorno llama la atención sobre lo problemático de enfrentar compromiso político y formalismo al reconocer que la oposición entre arte comprometido y arte autónomo no conduce más que a otro punto muerto por el que «una alternativa se niega a sí misma al tiempo que a la otra»: el arte comprometido, «al negar la diferencia con respecto a la realidad en cuanto arte», y el autónomo, al negar también su relación con lo real, dando como resultado «obras tan efímeras que desde el primer día pertenecen a los seminarios en los que irremediablemente terminan»³⁶.

El teórico de los medios y los estudios visuales W.J.T. Mitchell intenta responder a la dicotomía planteada por Adorno con su propia indagación sobre lo que llama el «compromiso con la forma», o la manera en que, sin advertirlo, y a pesar de que pareciera que desde el New Criticism los estudios literarios han creído superar el formalismo para tornar hacia la historia, la cultura y la política, este no deja de regresar³⁷. Mitchell comprueba que hasta el trabajo de dos de los mayores referentes del *New Historicism* no puede entenderse más que como una empresa formalista. Fredric Jameson, por un lado, entiende el marxismo como un formalismo en su compromiso con la totalidad y como sistema de relaciones, por el que la influencia de la conciencia de clase en el pensamiento no se advierte en los detalles individuales sino en «la forma o *Gestalt* según la cual estos se organizan e interpretan»³⁸; y, a propósito del estudio de la literatura palestina, Edward Said observa que «la mayoría de críticos se centra en lo que se dice...su sentido político y sociológico [...] pero es a la forma a lo que deberían prestar atención»³⁹. Aunque Mitchell no termina de ofrecer una imagen precisa de este compromiso con la forma, sí que vaticina la llegada de un nuevo tipo de formalismo en consonancia con estas posturas; un formalismo, afirma, «al que habremos estado comprometidos desde hace tiempo sin saberlo»⁴⁰.

Como advertíamos, puede comprobarse en la literatura reciente un interés renovado por el formalismo desde esta óptica conciliadora. En contraposición al New Criticism, los Nuevos Formalismos Literarios han reivindicado que la forma no es una

³⁶ Theodor W. Adorno, «Compromiso,» en *Notas sobre literatura* (Madrid: Akal, 2003), 393-394.

³⁷ W.J.T. Mitchell, «The Commitment to Form; or Still Crazy After All These Years,» *PMLA* 118, n° 2 (2003): 323.

³⁸ Cit. en *ibid.*, 324.

³⁹ Cit. en *ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

entelequia predeterminada sino «una estructura interpretativa revisable, o una estructura ficticia»⁴¹ capaz de *realizar* el texto. Los nuevos formalismos valoran que este es sobre todo un objeto lingüístico y, si se trata también de un intercambio de temas, un documento histórico, una meditación sobre un género o un tratado político, solo lo es en la medida en que todo ello es realizado por su lenguaje. Suponer lo contrario, afirma Bogel, implica caer en una falacia logocentrista por la que el sentido o la identidad de un texto puede separarse de su medio. Al mismo tiempo, al considerar que las unidades formales son un «efecto de la lectura»⁴² y no se encuentran «en el texto», dado que son una función del modelo interpretativo empleado, se cuestiona la identificación formalista clásica de forma y contenido y el ideal de la existencia del texto como entidad independiente a la interpretación⁴³. Así, los nuevos formalismos revisan los postulados estéticos de los *new critics*—su concepto de literariedad, la autonomía del texto con respecto a su contexto histórico-social, la existencia de una estructura predeterminada de la obra a la que el crítico debe acceder de forma objetiva o su rechazo de la idea de intención —, y rinden cuentas de su prejuicio hacia la hermenéutica al valorar el estudio formal ante todo como ejercicio interpretativo. Al fin y al cabo, la censura del impulso hermenéutico del nuevo historicismo a cargo de la post-teoría se identifica con lo que Jonathan Culler reconoce como un «miedo a la sobreinterpretación que puede llevarnos a evitar el estado de asombro ante los textos»; y es que, como admite Culler, «un poco de paranoia es necesaria para la apreciación justa de las cosas»⁴⁴, entendida esta no como miedo persecutorio sino como compulsión a dotar todo de significado.

Por otra parte, el interés renovado por la forma también problematiza cómo desde los estudios de cine el neoformalismo contrapone el efecto de extrañamiento a una crítica cultural fundada en la interpretación. Derek Attridge reformula la idea formalista clásica de desautomatización a través de la noción de «alteridad», definiendo la creación verbal como una manipulación del lenguaje que posibilita que algún tipo de otredad impacte sobre «la configuración mental del individuo» o lo que es lo mismo, sobre «un campo cultural determinado y concretado en una subjetividad específica»⁴⁵. Attridge coincide en

⁴¹ Fredric V. Bogel, *The Palgrave Macmillan New Formalist Criticism. Theory and Practice* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013), 7.

⁴² Ellen Rooney, «Form and Contentment», *Modern Language Quarterly* 61, nº 1(2000): 38.

⁴³ Fredric V. Bogel, «Toward a New Formalism: The Intrinsic and Related Problems in Criticism and Theory,» en *New Formalisms and Literary Theory*, eds. Verena Theile y Linda Tredennick (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013), 43.

⁴⁴ Jonathan Culler, «In Defense of Overinterpretation,» en *Umberto Eco. Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 113.

⁴⁵ Derek Attridge, *La singularidad de la literatura*, 19.

valorar la forma no como entidad sino a la manera de un proceso que solo existe en la lectura o algo que, «en lugar de estar opuesto al contenido, incluye la movilización de los acontecimientos de significado»⁴⁶, siendo expresión de una alteridad que transforma el campo cultural y manifiesta contradicciones sociales. Con ello, la innovación formal implica una experimentación política en la medida en que siempre introduce una otredad o extrañamiento que pone a prueba las operaciones de significación imperantes en el momento y el horizonte de pensamiento y percepción de una cultura dada.

Este momento de revaloración de las relaciones entre análisis formal y análisis cultural ha estado también acompañado de una revisión de la historia conceptual de la misma palabra *forma*, cuya polisemia ya era advertida por Raymond Williams en sus *Palabras clave*. Históricamente, la palabra inglesa *form* podía referirse a «una forma visible o exterior, con una fuerte alusión al cuerpo físico» o a «un principio modelador esencial, que convierte una materia indeterminada en un ser o una cosa determinada o específicos»⁴⁷. «Forma» acogía así dos significados opuestos, abarcando desde lo externo y superficial hasta lo esencial y determinante. Los vocablos «formalismo» y «formalista», que hasta entonces se habían usado en un sentido despectivo como sinónimo de artificio o engaño, cobraron nuevos significados en el contexto de los estudios literarios rusos desde comienzos del siglo pasado. A partir de entonces y hasta la década de los cincuenta, se llamó «formalista» tanto a quienes defendían la autonomía del objeto estético y el estudio inmanente de la obra literaria, llegando a convertirse también en un calificativo peyorativo hacia los defensores de un vacío «arte por el arte»; como a los integrantes de la escuela marxista, preocupados por las implicaciones sociales e ideológicas del arte. Williams apunta que la duplicidad conceptual primera del término, que distinguía entre la «forma» como apariencia superficial y principio determinante al mismo tiempo, pudo haberse visto reproducida en esta doble acepción de «formalista», pues la crítica marxista se habría ocupado meramente de los «aspectos exteriores» al proponerse solo como un formalismo de contenido y prescindir de las herramientas de análisis necesarias para dar cuenta de la organización y comprensión profunda de la obra⁴⁸.

Como veremos, esta separación entre acepciones fue simplista y no respondió a la complejidad real de las interacciones y trasvases entre el formalismo y las aproximaciones sociológicas. En los últimos años, Caroline Levine ha anotado que el término «forma» no

⁴⁶ *Ibid.*, 109.

⁴⁷ Raymond Williams, *Palabras Clave*, 151.

⁴⁸ *Ibid.*, 152.

es propiedad exclusiva de la estética, algo que puede comprobarse en sus usos e implicaciones sociales, a las que da cabida bajo una comprensión amplia del concepto: «todas las formas y configuraciones, todos los principios de ordenación, todos los patrones de repetición y diferencia»⁴⁹. Tanto la estructura de un soneto como la concepción del tiempo y el ritmo de la vida bajo una monarquía, como la narración de una serie de televisión o el sistema penitenciario, se tratarían de formas que interaccionarían como iguales, reproduciéndose, retroalimentándose e impactando unas sobre otras. El trabajo de Levine—cuya ambición puede comprobarse en su mismo título *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, que anticipa en sí mismo tanto una apertura metodológica del término como una primera clasificación de cuatro formas básicas comunes tanto al ámbito de la estética como al de la política—ha servido principalmente como incentivo para revisitar el debate entre formalismos en el contexto de los Nuevos Formalismos Literarios, sobre todo a través del cuestionamiento de algunos de sus postulados. Resulta de utilidad, por tanto, repasar algunas de las objeciones hacia Levine, muchas de las cuales proceden de un número monográfico que la revista *PMLA* dedicó en específico a *Forms*, para poner a prueba la supuesta originalidad de su método y, con ello, encontrar nuevas maneras de valorar la tradición formalista más allá del binomio entre esteticismo y reduccionismo económico.

Levine propone un modelo de estudio formalista que tenga en cuenta las múltiples interacciones, colisiones y enfrentamientos entre las formas estéticas y las formaciones y formas de organización reconocibles en la vida social y las instituciones (redes de relaciones, patrones temporales, demarcaciones, exclusiones, etcétera), que se influirían bilateralmente. La autora reconoce que los nuevos formalismos podrían beneficiarse del reconocimiento de la «portabilidad de las formas en el espacio y el tiempo»⁵⁰, sus maneras de migrar e imponer patrones de organización tanto en objetos sociales como literarios:

Las formas literarias y las formaciones sociales son igualmente reales en su capacidad de organizar materiales, e igualmente irreales por ser restricciones artificiales y contingentes. En lugar de tratar de revelar la realidad suprimida por las formas literarias, podemos entender la vida sociopolítica como compuesta a su vez por una pluralidad de formas diferentes, desde la narrativa al matrimonio y desde la burocracia al racismo⁵¹.

⁴⁹ Caroline Levine, *Forms* (Princeton: Princeton University Press, 2015), 3.

⁵⁰ *Ibid.*, 13.

⁵¹ *Ibid.*, 14.

En su énfasis en equiparar formas literarias y formaciones sociales, se puede adivinar ya que Levine dirige su crítica a las lecturas materialistas del arte como superestructura de la crítica marxista, señalando a una tradición que iría «desde Georg Lukács y Pierre Macherey a Fredric Jameson y Franco Moretti»⁵² por haber relegado a la forma estética a epifenómeno de los condicionantes sociales y artificio ideológico. Según Levine, esta consideración del objeto estético solo como superestructura «nos impide entender la política como una cuestión de forma y, en segundo lugar, supone que un tipo de forma—la política—es siempre la raíz o el fundamento de la otra—la estética—»⁵³. La desestimación de Levine del marxismo para su empresa formalista bajo este pretexto es llamativa, más aún cuando *Forms* comienza con una breve historia académica personal en la que la autora reconoce sus deudas con la crítica marxista durante sus años de formación⁵⁴. Al mismo tiempo, lejos de suponer un aporte novedoso al debate sobre la actualidad del formalismo, en su vaguedad la crítica solo reproduce el prejuicio histórico que había separado a los formalistas en dos grupos, tal y como describió Williams. Ello se debe, en parte, al olvido de aquellas posturas que contravienen el argumento de Levine sobre la reducción superestructural de las formas estéticas por la teoría literaria marxista. En este sentido, Marijeta Bozovic se pregunta las razones de la ausencia de Adorno o Althusser⁵⁵ en *Forms*, del mismo modo que Angus Connell Brown remarca las afinidades inadvertidas de Levine tanto con el proyecto de Marx⁵⁶ como con la tradición de la crítica marxista y los estudios culturales británicos del siglo pasado. Para Brown, los primeros estudios culturales ya se encargaron de poner en duda la lógica superestructural del marxismo ortodoxo, tal y como queda de manifiesto en el rechazo de Raymond Williams a que la crítica «tome los hechos de la estructura económica y las consiguientes relaciones

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, X.

⁵⁵ Bozovic recuerda que para Althusser «cada práctica está sobredeterminada por las demás, no determinada por una base económica como en el marxismo reduccionista». Véase Marijeta Bozovic, «Whose Forms? Missing Russians in Caroline Levine's *Forms*,» *PMLA* 132, n° 5 (2017): 1184. La revolución teórica de Althusser se debió, así, según Peter Dews, a su descripción de la formación social como una «totalidad descentrada» en la que cada instancia (siendo la económica, la política y la ideológica las primeras que distingue Althusser) posee su propia autonomía. Véase Peter Dews, «Althusser, Structuralism, and the French Epistemological Tradition» en *Althusser: A Critical Reader*, ed. Gregory Elliott (Oxford: Blackwell, 1994): 113-114.

⁵⁶ Brown observa que «es un interés compartido por el flujo y los procesos de cambio lo que une a *El capital* con *Forms*. Como a Marx, a Levine le preocupan los sistemas plurales en tensión—los movimientos de los fenómenos culturales y políticos y las maneras en que sus formas se sostienen, se desintegran, viajan y se cruzan. Al igual que Marx, Levine se abstiene de teorizar su método en detalle: Marx nunca tuvo tiempo de escribir el breve tratado que había planeado sobre la dialéctica de Hegel; Levine describe poco más que 'una especie de lectura atenta' que 'no se basa en ningún formalismo conocido'». Véase Angus C. Brown, «Cultural Studies and Close Reading,» *PMLA* 132, n° 5 (2017): 1188.

sociales como el hilo conductor sobre el que se teje una cultura»⁵⁷; o en cómo Stuart Hall recordaba durante una mesa redonda sobre raza en la Universidad de Princeton en 1994 que «las cuestiones culturales no son superestructurales a los problemas del cambio económico y político, sino constitutivas de ellos»⁵⁸.

Del mismo modo, Michael W. Clune ha anotado que las formas que discute Levine en algunos de los ejemplos que analiza, como el poema de Elizabeth Barrett Browning «The Young Queen»⁵⁹ o el libro de ensayos de John Ruskin *Sesame and Lilies*⁶⁰, parecen identificarse más bien con ideas literarias, y no tanto con las convenciones y patrones que nos permiten comúnmente hablar de formas. Es por ello que Levine, estima Clune, podría estar incurriendo en lo que un crítico marxista denunciaría como una «reificación» de ideas literarias originales en virtud de su argumentario, entendiendo por reificación la «transformación de una actividad humana flexible e inventiva en un objeto»⁶¹. Por otra parte, Ulla Haselstein ha observado que Levine deja pasar desapercibidas las semejanzas entre su método y el del *New Historicism*. Del mismo modo que este surgió como respuesta a los *New Critics* y al rechazo de la Deconstrucción de los fundamentos de la historia como disciplina, el formalismo de Levine se propone como crítica hacia el mismo *New Historicism*, aunque existen afinidades entre la metodología de uno y otro. Si el *New Historicism* se centra en el estudio de los intercambios entre textos literarios, discursos sociales y subjetividades, interesado por lo que su fundador Stephen Greenblatt llamó «la circulación de la energía social»⁶², el método de Levine es también relacional al atender a la interacción entre formas en competencia, de tipo político, social, religioso o estético. Tal y como reconoce Haselstein⁶³, los modelos de complejidad de una teoría y otra solo difieren en su determinación de los elementos que interaccionan o circulan: el «intercambio» del *New Historicism* se refiere al entrelazamiento de varios subsistemas culturales, que producen material semiótico capaz de combinarse y vertirse sobre los textos de múltiples maneras y según códigos diversos, y la «interacción» de la que habla Levine sucede entre formas

⁵⁷ Cit. en Angus C. Brown, «Cultural Studies and Close Reading,» *PMLA* 132, nº 5 (2017): 1189.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Caroline Levine, *Forms*, 73-81.

⁶⁰ *Ibid.*, 42-46.

⁶¹ Michael W. Clune, «Formalism as the Fear of Ideas,» *PMLA* 132, nº 5 (2017): 1196.

⁶² Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy* (Oakland: University of California Press, 1989).

⁶³ Ulla Haselstein, «Only a Matter of Form? On Caroline Levine's *Forms* (2015)» en *Culture². Theorizing Theory for the Twenty-First Century*, eds. Frank Kelleter y Alexander Starre (Bielefeld: Transcript, 2022), 36

idénticas con materialidades y funciones diversas—en concreto, toma del diseño el término *affordances* (traducible como «prestaciones» o «posibilidades») para dar nombre a esta potencia autotransformadora de las formas—enfrentadas en un texto, la vida cotidiana o la política.

Algo que Levine tampoco parece advertir de manera explícita es que los Nuevos Formalismos Literarios se desarrollaron en primer lugar como debate sobre «la concepción, el rol y la función de la forma en el *New Historicism*»⁶⁴, según distingue Marjorie Levinson⁶⁵, para quien los nuevos formalismos se dividen en dos tendencias: un «formalismo activista» integrado por quienes buscan devolver a las lecturas históricas su enfoque original en la forma (remontado a autores fundacionales de la crítica materialista como Hegel, Marx, Freud, Adorno, Althusser y Jameson); y un «formalismo normativo» que opta por una demarcación nítida de los límites entre historia y arte, con la forma como condición de la experiencia estética según la entendió Kant (como desinteresada, autotélica, lúdica, placentera y generadora de consenso). Así, para Levinson cabría hablar de un nuevo formalismo literario continuista del *New Historicism* y otro a contracorriente, que defiende un concepto de forma con una identidad estable y del que depende que podamos considerar un texto como literatura. Aunque pueda parecer que el libro de Levine no termina de corresponderse con ninguna de las dos vertientes, en su modelo relacional está más cerca metodológicamente del formalismo activista, aun teniendo en cuenta su crítica hacia la tradición de la crítica materialista; además, la apertura terminológica que propone rompe con la exclusividad estética del concepto de forma del formalismo normativo.

Pero quizás el olvido más importante en el trabajo de Levine es el del formalismo ruso. La autora mide su argumentación en relación con las ideas de los New Critics, pero no menciona en ningún momento a los formalistas rusos, algo que Bozovic considera producto de «una especie de insularidad académica angloamericana y un presentismo crítico»⁶⁶. La valoración de sus aportaciones, sin embargo, habría enriquecido con creces la propuesta de Levine en tanto que proyecto formalista revolucionario cuya proyección política y preocupación por lo social ha sido objeto de análisis con frecuencia. Ya Victor Ehrlich apuntaba que las acusaciones de escapismo durante el periodo revolucionario hacia el formalismo ruso como movimiento apolítico y burgués fueron exageradas—y así

⁶⁴ Marjorie Levinson, «What Is New Formalism?,» 559.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Marijeta Bozovic, «Whose Forms?,» 1182.

lo prueba la involucración activa en la causa revolucionaria de teóricos de la escuela formalista como Ósip Brik o Lev Jakubinskij, así como los efectos generales que la revolución política tuvo en la transformación de esquemas de pensamiento y modos de conducta más allá de la alteración de la estructura política y social rusa⁶⁷—, como también lo fueron las proclamas de Shklovski o Jakobson sobre la independencia absoluta del arte con respecto a la vida⁶⁸.

Ilya Kliger ha remarcado que el énfasis en la autonomía del objeto estético de los teóricos de la *Opojaz* se fundió con una «antigua tradición rusa de atribuir a la producción literaria un lugar central en la lucha por el cambio social y político»⁶⁹. Los formalistas rusos entendían que la literatura tenía un profundo impacto en todos los aspectos de la vida social, y sus ideas se desarrollaron en el marco de un imaginario moldeado por la lucha por crear «una nueva lengua, un nuevo hombre y un nuevo mundo político»⁷⁰, algo que en primer lugar implicaba un cambio en los modos de percepción. Es en este contexto que Viktor Shklovski elabora su teoría sobre la desfamiliarización (*ostranenie*) en el arte frente a la automatización de la cotidianidad (*byt*), conceptos centrales de lo que Peter Steiner ha considerado como una primera etapa del formalismo ruso⁷¹. El principio lógico fundamental de este formalismo temprano fue el de la separación o disyunción de la obra de arte y la vida, oponiendo al extrañamiento de una el anquilosamiento formal de la otra en lo que Fredric Jameson llamó «una ley psicológica con profundas connotaciones éticas»⁷². Solo la obra de arte podía intervenir críticamente las formas paralizantes del *byt*, que Roman Jakobson definió como «la tendencia a estabilizar el presente como inmutable» y a «constreñir la vida con moldes petrificados», así como la antítesis del «impulso creativo hacia un futuro transformado»⁷³. Con anterioridad, Shklovski había

⁶⁷ Victor Ehrlich, *El formalismo ruso* (Barcelona: Seix Barral, 1974), 112-113.

⁶⁸ *Ibid.*, 109.

⁶⁹ Ilya Kliger, «Dynamic Archaeology or Distant Reading: Literary Study Between Two Formalisms,» *Russian Literature* 122-123 (2021): 23.

⁷⁰ Marijeta Bozovic, «Whose Forms?,» 1183.

⁷¹ Peter Steiner, *El formalismo ruso. Una metapoética* (Madrid: Akal, 2001). Steiner reconoce lo artificioso de la crítica en su tratamiento unitario del movimiento, que reunió posiciones y etapas dispares, y opta en su lugar por articularlo alrededor de tres metáforas que dialogan entre sí en el trabajo de sus exponentes principales: la metáfora mecanicista, representativa del formalismo de la separación entre arte y *byt* de Shklovski, para quien la función del arte era revitalizar las formas automatizadas de la vida; la del organismo, que recoge a los formalistas morfológicos que separaron radicalmente literatura y vida y atendieron a las lógicas internas de la evolución del arte; y la del sistema, que reunió las posturas interesadas en explicar la interrelación dinámica entre los dos dominios.

⁷² Fredric Jameson, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (Barcelona: Ariel, 1980), 59.

⁷³ Cit. en Peter Steiner, *El formalismo ruso*, 44-45.

anunciado la muerte del viejo arte y la necesidad de un arte nuevo, así como «la muerte de las cosas»:

Hemos dejado de ser artistas en nuestra vida cotidiana; no nos gustan ni nuestra casa, ni nuestra ropa y, fácilmente, nos deshacemos de una vida que no percibimos. Solo la creación de nuevas formas de arte puede devolver al hombre su experiencia del mundo, resucitar las cosas y acabar con el pesimismo⁷⁴.

Shklovski reconoció que la vida cotidiana había sido reducida a formas repetitivas y caducas con necesidad de renovación a través de la óptica extrañante de las formas estéticas, que se identifican con la novedad y la frescura de la auténtica vida y se contraponen a las formas de vida aceptadas y estáticas de lo cotidiano. Jameson evidencia el carácter contestatario del concepto de *ostranenie* al compararlo con la teoría brechtiana del distanciamiento⁷⁵. Para Brecht, la distinción fundamental es aquella que opone lo estático y lo dinámico, lo que se percibe como inmutable, eterno y sin historia, y lo que se percibe como mutable e histórico. La automatización del *byt* nos haría creer en la eternidad del presente, haciéndonos pensar que nuestra percepción de las cosas y de aquello que experimentamos es «natural» y permanente, mientras que la desfamiliarización probaría que es histórica, artificial y mutable. De este manera, Jameson infiere que la teoría del extrañamiento de Shklovski y el distanciamiento brechtiano comparten la misma función política: hacernos tomar conciencia de que los objetos e instituciones que creíamos naturales y eternos son históricos, y por ello, tanto resultado del cambio como sujetos a nuevas transformaciones. Si bien es cierto que la definición del arte como renovación de la percepción no es exclusiva del formalismo ruso, pues es también un avatar del pensamiento y la estética modernos⁷⁶, es el concepto de extrañamiento de Shklovski el que llegará a influir en cierta teoría marxista que contempló las funciones desalienantes de la forma estética. Así puede comprobarse en la afinidad entre los conceptos de *ostranenie* y distanciamiento de Brecht, pero también en cómo Jameson conceptualiza el trabajo de varios fundadores de la tradición crítica dialéctica. A propósito del estudio de Adorno de la música polifónica como práctica

⁷⁴ Cit. en *ibid.*, 45.

⁷⁵ Fredric Jameson, *La cárcel del lenguaje*, 66.

⁷⁶ Jameson cita como ejemplo el enfrentamiento entre abstracción intelectual, considerada como deficiente e inauténtica, y experiencia vivida, que estaría en la base de la construcción de la novela de Proust. Véase *ibid.*, 63.

estética negativa, por ejemplo, el filósofo determina que el dodecafonismo parece haber inventado «un nuevo sentido (porque la activa concentración que marca dicha escucha es tan distinta de la forma de oír ordinaria como lo es el lenguaje matemático del habla ordinaria), o desarrollado un nuevo órgano, formando un nuevo tipo de percepción»⁷⁷. En una línea similar, a colación de su lectura de Schiller como antecesor en el estudio de la función revolucionaria de lo estético para articular ideas de libertad política y social, analiza el surrealismo como movimiento hermenéutico que libera a la subjetividad de los deseos concretos para realizar todos los deseos, o el Deseo como fuerza transformadora, argumentando que los surrealistas persiguen una «ampliación de nuestros seres, esa liberación frente al peso represivo del principio de realidad [...] de que repentinamente la vida ha vuelto a transformarse en cualidad, ha recuperado de algún modo sus razones de ser originales»⁷⁸.

Por su parte, según anticipábamos más arriba, Derek Attridge propone una relectura de la idea de extrañamiento por medio de su concepto de «alteridad» y de «lo otro» de la obra artística. Attridge entiende la alteridad en el arte como «un acontecimiento de reestructuración mental y emocional» que «implica una existencia totalmente nueva que no puede ser aprehendida a través de los viejos mecanismos de comprensión, y que no podía haber sido predicha por ellos»⁷⁹, siendo su singularidad irreducible aun cuando esta esté solo producida por una reelaboración de lo familiar. Así, esta singularidad radical de la obra de arte sería siempre relacional y dependería de su negación o su imposibilidad de existir según los modos de comprensión y percepción imperantes, o lo que los formalistas rusos habrían llamado *byt*. Con ello, la singularidad de un objeto cultural se define como aquello que lo distingue del resto de objetos del mismo tipo como un «entramado concreto dentro de esa cultura que es percibido como resistiendo o excediendo las determinaciones generales preexistentes»⁸⁰.

Para Attridge, sin embargo, lo que descubren las estrategias de desfamiliarización no es la «auténtica realidad», como sostiene el formalismo ruso, sino «una verdad, un valor, un sentimiento, una manera de actuar, o una compleja combinación de todas estas cosas, que ha sido históricamente ocultada y cuya re-emergencia es importante para un lugar y tiempo concretos»⁸¹. Es decir, tal y como distingue Jameson en su comparación

⁷⁷ Fredric Jameson, *Marxismo y forma* (Madrid: Akal, 2016), 20.

⁷⁸ *Ibid.*, 83.

⁷⁹ Derek Attridge, *La singularidad de la literatura*, 69.

⁸⁰ *Ibid.*, 121-122.

⁸¹ *Ibid.*, 86.

con Brecht, aunque los formalistas rusos lamentaran la pérdida de la «realidad» por las formas automatizantes del *byt*, lo que la lógica del extrañamiento revela verdaderamente es la historicidad y la contingencia de unas circunstancias sociales, políticas, culturales y afectivas determinadas, y la importancia del descubrimiento de esta mutabilidad para una coyuntura histórica concreta. La importancia concedida por el formalismo ruso al valor e importancia social de «lo nuevo» se explica también en los conceptos de originalidad e invención que teoriza Attridge. Aunque la idea de originalidad tiene una historia amplia en los estudios literarios y aparece unida, en general, al concepto romántico de genio, Attridge la entiende como intervención transformadora sobre el ámbito cultural y como aquello que provoca «la irrupción de lo otro en lo mismo»⁸²; la invención, por su parte, se encontraría «en estrecho diálogo con la prácticas y sistemas culturales, en la medida en que las deforma o desestabiliza»⁸³ siempre como efecto de la lectura y como algo concretado en los cambios que le sobrevienen al lector en el proceso de una lectura atenta.

A su vez, dado que para Shklovski las formas estéticas son también formas de vida, estas corren el mismo riesgo de anquilosamiento que aquellas, de modo que es necesario generar nuevas formas que las sustituyan. En el volumen colectivo de la *Poética* de *Opojaz*, Shklovski completaba su concepto de desfamiliarización proponiendo un modelo de evolución literaria dinámico basado en el reemplazo de formas antiguas por otras nuevas y trazando una distinción entre arte canónico y no-canónico: mientras que el primero llega a ser tan imperceptible como las formas gramaticales del lenguaje en tanto que dominante, el segundo ocupa un rol periférico y se sitúa en un estrato inferior, aunque sigue un movimiento ascendente para terminar sustituyendo al arte canónico. De este modelo de historia literaria fundado sobre la desautomatización se deduce un concepto de forma móvil y productor del cambio y lo inesperado, que nos recuerda, tal y como hace ver Kliger, «el hecho de que somos fabricantes (y no consumidores) de cosas y creadores (y no víctimas) del mundo social que habitamos» y que los formalistas rusos entendieron la literatura como dotada de agencia y «como un trabajo capaz de transformar los significados y valencias que encuentra en el lenguaje cotidiano, incluido el de las emociones»⁸⁴. Con anterioridad, Jameson también destacó cómo el concepto de extrañamiento produce un modelo de historia literaria contrario a la tradición idealista y basado en una serie de discontinuidades y rupturas con el pasado, por las que cada nuevo

⁸² *Ibid.*, 87.

⁸³ *Ibid.*, 93.

⁸⁴ Ilya Kliger, «Dynamic Archaeology or Distant Reading,» 13-14.

presente artístico se articula como negación de los cánones anteriores por formas estéticas hasta entonces consideradas como indignas o populares. Sobre la evolución del arte a lo largo de la historia dentro del «proceso artístico», Jameson remarca leyendo a Adorno que los cambios estilísticos en música implican «el intento de pensar cada uno a su manera, mediante la pura invención formal, sobre el mismísimo futuro de la historia», del mismo modo que estima que la tarea del escritor «serio» sería la de «volver a despertar el adormecido sentido de lo concreto del lector mediante la administración de sacudidas lingüísticas, mediante la reestructuración de lo excesivamente familiar»⁸⁵.

Para Kliger, Jameson o Attridge, entonces, los formalistas rusos proponen un concepto de forma dinámico y cambiante, más que estable y contemplativo, y conectado a un modelo de historia literaria en el que los fenómenos históricos y estéticos son fenómenos de movimiento que trascienden un horizonte determinado de posibilidades formales y políticas. Así, un acontecimiento histórico literario como la aparición de un nuevo estilo puede deformar o rearticular el conjunto de los campos histórico-literarios, que a su vez deben ponerse en relación con nuestro propio presente abierto y dinámico y con los tipos de «luchas en los ámbitos de la literatura, el lenguaje y la experiencia que nos preocupan actualmente»⁸⁶. Aunque los teóricos de *Opojaz* no dejaron una teoría completa del lugar que ocupa la literatura en el espectro social más amplio, Kliger apoya su argumentación en fragmentos que sugieren el modelo dinámico que describe. Ya en la última fase del formalismo ruso, en la octava y última tesis de sus «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos» de 1928, Jakobson y Tyniánov afirman que

La revelación de leyes inmanentes a la historia de la literatura (o de la lengua) nos permite caracterizar cada sustitución efectiva de sistemas literarios (o lingüísticos) pero no nos permite explicar el ritmo de la evolución ni la dirección que sigue cuando está en presencia de varias vías evolutivas teóricamente posibles. Las leyes inmanentes a la evolución literaria (o lingüística) ofrecen sólo una ecuación indeterminada que admite varias soluciones, en número limitado sin duda, pero que no llevan obligatoriamente a una única solución. El problema concreto de la elección de una dirección, o al menos de una dominante, no puede resolverse sin analizar la correlación de la serie literaria con las otras series sociales. Esta correlación (el sistema de los sistemas) tiene sus leyes estructurales específicas que deben ser estudiadas. Considerar la correlación de los

⁸⁵ Fredric Jameson, *Marxismo y forma*, 24-25.

⁸⁶ Ilya Kliger, «Dynamic Archaeology or Distant Reading,» 19.

sistemas sin tener en cuenta las leyes inmanentes a cada sistema, es un camino funesto desde el punto de vista metodológico⁸⁷.

Aquí parece esbozarse una sociología de la literatura basada en un entendimiento del mundo social como sistema de sistemas semiautónomos y correlacionados, de tipo lingüístico, cultural, político y económico, que operan según sus propias lógicas a la vez que interfieren y afectan al resto de sistemas. Esta tesis, que prefigura además las ideas de la Escuela de Praga sobre la dinamicidad del sistema literario, la toma Kliger como prueba de una sociología formalista de la literatura en la que los objetos estéticos no son reflejo de determinadas tendencias ideológicas, sino actos dentro del ámbito artístico, determinados por las fuerzas sociales, políticas y económicas que les dan forma y a las que también afectan. La autora va más allá y estima que esta sociología formalista precede desarrollos posteriores de la teoría marxista⁸⁸, como los conceptos de sobredeterminación⁸⁹ y causalidad estructural⁹⁰ de Althusser, la concepción de Raymond Williams de la literatura como participante activo del «proceso social»⁹¹, o las ideas de David Harvey sobre el todo social marxiano como un proceso de codesarrollo de dominios interrelacionados⁹². Con anterioridad, la tesis de Jakobson y Tyniánov prefigura

⁸⁷ Roman Jakobson y Yuri Tyniánov, «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos» en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Tzvetan Todorov (Buenos Aires: Ediciones Signos, 1970), 105.

⁸⁸ Ilya Kliger, «Dynamic Archaeology or Distant Reading,» 21.

⁸⁹ «¿Toda sociedad histórica no está acaso constituida por una infinidad de determinaciones concretas, de las leyes políticas a la religión, pasando por las costumbres, los usos, los regímenes financiero, comercial, económico, el sistema de educación, las artes, la filosofía, etc.? Sin embargo, ninguna de estas determinaciones es en su esencia exterior a las otras, no solamente porque constituyen todas juntas una totalidad orgánica original, sino más aún y sobre todo porque esta totalidad se refleja en un principio interno único, que es la *verdad* de todas las determinaciones concretas». Véase Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx* (Ciudad de México: Siglo XXI), 83.

⁹⁰ Althusser advierte que Marx nunca planteó la relación entre estructura y superestructura como una relación clásica de causa y efecto, sino en los términos de una «causalidad estructural» en la que la estructura es inmanente a los efectos que provoca, no pudiendo separarse de ellos: «...si a los fenómenos económicos ya no se les puede aplicar, como antaño, el concepto de causalidad lineal, se precisa otro concepto para dar cuenta de la nueva forma de causalidad requerida por la nueva definición del objeto de la economía política, por su ‘complejidad’, es decir, por su determinación propia: *la determinación por una estructura*». Véase Louis Althusser y Étienne Balibar, *Para leer El capital* (Ciudad de México: Siglo XXI), 245. También: «En estructuras diferentes, la *economía es determinante en cuanto determina la instancia de la estructura social que ocupa el lugar determinante*. No relación simple, sino relación de relaciones; no causalidad transitiva, sino causalidad estructural. En el modo de producción capitalista ocurre que este lugar está ocupado por la economía misma, pero es preciso en cada modo de producción hacer el análisis de la ‘transformación’». Véase *ibid.*, 245.

⁹¹ «El enfoque fatalmente erróneo [...] es la suposición de órdenes separados, como cuando normalmente suponemos que las instituciones y convenciones políticas son de un orden diferente y separado de las instituciones y convenciones artísticas. La política y el arte, junto con la ciencia, la religión, la vida familiar y las demás categorías de las que hablamos como absolutos, pertenecen a todo un mundo de relaciones activas e interactivas, que es nuestra vida asociativa común». Véase Raymond Williams, *The Long Revolution* (Nueva York: Columbia University Press), 39.

⁹² David Harvey, *A Companion to Marx's Capital* (Londres-Nueva York: Verso), 189-201.

la dirección postformalista del Círculo de Bajtín y la poética sociológica propuesta por V.N. Voloshinov, para quien «lo estético es solo una variedad de lo social» pero al mismo tiempo, la comunicación estética se resiste a la estandarización por los parámetros objetivistas de la realidad efectiva, no necesitando más objetivaciones que la del mismo acto creativo por el autor y su recreación constante por el lector/co-autor⁹³. Del mismo modo, el concepto de «signo ideológico» de Voloshinov, que afirma que todo lo ideológico es sígnico, y viceversa, es central para un modelo semiótico que comprende que «las formas del signo están determinadas ante todo tanto por la organización social de los hombres como por las condiciones más inmediatas de su interacción»⁹⁴. Para Domingo Sánchez-Mesa, el concepto de signo ideológico es «la respuesta dialógica al falso debate histórico entre formalistas y contenidistas»⁹⁵, que es asimismo propia de la teoría de la novela del mismo Bajtín y su concepto de heteroglosia, para el que lo sígnico es también espacio de lucha ideológica. Del mismo modo, tampoco cabe duda de la influencia del método formal en las teorías sistémicas, especialmente en la Teoría de los Polisistemas, tal y como reconoce su fundador Itamar Even-Zohar al hablar de la literatura como un sistema de sistemas regido por un «funcionalismo dinámico». Para el teórico, la tradición crítica ha desatendido el pensamiento relacional del último formalismo ruso, el estructuralismo checo y la semiótica soviética, de los cuales considera heredera a la teoría de los polisistemas y su estudio de la cultura como una red de interdependencias determinada por la noción de «repertorio», o el conjunto de reglas y materiales que regulan la producción y el consumo de un producto determinado⁹⁶.

En definitiva, puede comprobarse cómo el influjo mutuo entre las formas presentes en la política y las formas estéticas que propone Levine encuentra múltiples precedentes en modelos dinámicos no reconocidos de manera explícita por la autora, y enmarcados dentro de una tradición formalista desde que Shklovski reconociera la capacidad transformadora del arte para renovar las formas repetitivas y caducas de la vida cotidiana. Del mismo modo, el modelo de historia literaria del primer formalismo ruso, basado en la aparición de formas nuevas que transgreden el horizonte de expectativas

⁹³ V.N. Voloshinov, «El discurso en la realidad y el discurso en la poesía: en torno a las cuestiones de la poética sociológica,» en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín (II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano)*, ed. Emil Volek (Madrid: Fundamentos, 1995), 199-202.

⁹⁴ V.N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Madrid: Alianza, 1992), 46.

⁹⁵ Domingo Sánchez-Mesa Martínez, *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín* (Granada: Comares, 1999), 39.

⁹⁶ Itamar Even-Zohar, «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas,» en *Teoría de los polisistemas*, ed. Montserrat Iglesias (Madrid: Arco Libros, 1999), 31.

para sustituir tendencias estéticas caducas, canonizarse, y ser a su vez reemplazadas más tarde por otras formas, supone ya el concepto mutable de forma que Levine defiende cuando habla de las *affordances* o «prestaciones» de las formas en su existencia cambiante en el medio social, y que mide en oposición a la idea estática de forma de los New Critics.

Aunque, paradójicamente, tal y como han criticado algunos comentaristas, la propuesta de Levine no se separaría tanto del New Criticism en su hermetismo y su resistencia al desacuerdo. Para Anahid Nersessian, la imprecisión y lo poco controvertido de la tesis principal de Levine—las formas están en todas partes y la actividad política implica también un orden formal—produce una «autorreflexividad retórica»⁹⁷ que impide responder políticamente a *Forms* desde una perspectiva externa a su propio argumentario. También, subraya Winfried Fluck, la vaguedad de su definición de forma como toda imposición de un orden, y con ello, de un ejercicio de poder, permite a Levine no describir mejor su postura política más allá de apoyar los efectos emancipadores que puede tener la desestabilización por «colisión» o choque de formas diferentes, entendidas como coacción o sometimiento⁹⁸. Esta consideración apriorística de la forma como aplicación de poder exime a Levine de articular de manera más precisa los alcances políticos de su *close reading*, que se limitaría a resaltar el potencial desestabilizador de los objetos que analiza.

Por su parte, en una respuesta directa a Fluck, Levine aclara que no entiende toda forma como coacción, respaldándose en su uso del concepto de *affordances* y admitiendo que las estructuras son necesarias para la vida en comunidad y que no solo constriñen como formas de dominación, sino que también «producen justicia». La intención de su formalismo, afirma, no es el de negar todo principio de ordenación existente, sino «construir modelos de formas sociales políticamente justas» y «abrir el campo a una conversación sobre las formas más eficaces de llevarlas a cabo»⁹⁹. La autora vuelve a incidir en este propósito en otro artículo en respuesta a sus críticos, en el que reflexiona acerca de la discusión insuficiente en los estudios literarios sobre la agencia de las formas y patrones, y sobre cómo nuestra capacidad de acción está mediada por ellos:

⁹⁷ Anahid Nersessian, «What Is the New Redistribution,» *PMLA* 132, n° 5 (2017): 1224.

⁹⁸ Winfried Fluck, «The Limits of Critique and the Affordances of Form: Literary Studies after the Hermeneutics of Suspicion.» *American Literary History* 31, n° 2 (2019): 241.

⁹⁹ Caroline Levine, «Not Against Structures, But in Search of Better Structures. A Response to Winfried Fluck.» *American Literary History* 31, n° 2 (2019): 257.

Forms defiende que nuestra agencia se ve limitada drásticamente por formas y disposiciones, desde los espacios construidos hasta las jerarquías raciales y los ritmos corporales. No podemos trabajar al margen de estas disposiciones, y nos cuesta incluso reconocer las múltiples formas que operan sobre nosotros. Pero esto no quiere decir que la agencia quede totalmente excluida [...] *Forms* se interesa especialmente por cómo las personas pueden ejercer su capacidad de acción dentro de las formas restrictivas y a través de ellas [...] También creo que hay agencia en el diseño y la construcción de órdenes¹⁰⁰.

Esta discusión sobre la agencia—un concepto central de la sociología de las asociaciones de Bruno Latour y los nuevos materialismos¹⁰¹—de las formas arroja luz sobre el contexto teórico reciente en el que se inscribe la propuesta de Levine. A pesar de las críticas recibidas y aun reconociendo las limitaciones de *Forms*, valorarlo en el marco del movimiento post-crítico permite destacar sus aspectos más valiosos. Según expone Rita Felski, «post-crítica»¹⁰² es el nombre que recibe en los estudios literarios recientes el conjunto de lecturas y aproximaciones teóricas no condicionadas por teorías generales, de tal modo que no predeterminen las formas que debe adoptar la lectura o la propia actitud del crítico. La postura post-crítica sería resultado del hartazgo, comentado más arriba, que reconoció Latour al hablar del callejón sin salida al que habría llegado la crítica al agotar el modelo heredado de la hermenéutica de la sospecha y su desconfianza hacia el objeto. Tal y como reconocía Latour, las ciencias sociales y las humanidades habían derivado a una división epistemológica entre los críticos, investidos de una especie de razón profética, y los «creyentes ingenuos» que desconocen que los objetos culturales son fetiches y están determinados por una realidad objetiva que es ajena a ellos y a la que solo el crítico puede acceder¹⁰³. Esto implica también lo que Attridge ha reconocido como una tendencia instrumentalista en la crítica, por la que se habría juzgado a la obra de arte solo

¹⁰⁰ Caroline Levine, «Three Unresolved Debates,» *PMLA* 132, nº 5 (2017): 1240-1241.

¹⁰¹ Los «nuevos materialismos» dan nombre al movimiento filosófico y teórico que surge en respuesta a la desatención de los materialistas históricos y las tendencias relativistas del posmodernismo hacia la agencia material de los objetos, percibiendo en su lugar la materia como un proceso vivo y dinámico. Según Jane Bennett, los nuevos materialismos buscan delinear una ontología positiva de lo cósmico y la materia más allá de sus acusaciones de pasividad, así como disolver los binomios vida/materia, humano/animal, voluntad/determinación, orgánico/inorgánico y esbozar un modelo de análisis político que dé mejor cuenta de la actividad de los actores no humanos. Véase Jane Bennett, *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (Buenos Aires: Caja Negra, 2022), 13.

¹⁰² Es importante no confundir el término con el de la «post-teoría» de Bordwell y Carroll, que antes revisábamos. Aunque tanto una postura como otra comparten la denuncia básica del instrumentalismo en la crítica, la post-crítica nace en los propios confines de la teoría para replantear sus condiciones epistemológicas, mientras que con post-teoría, Bordwell y Carroll se refieren a la supuesta influencia negativa que esta ha ejercido sobre los estudios de cine.

¹⁰³ Bruno Latour, «Why Has Critique Run Out of Steam?,» 237-239.

atendiendo a una serie de principios preexistentes¹⁰⁴. Frente a la consideración del objeto como fetiche, Latour proponía tratarlo como «agrupamiento» (*gathering*) y resultado de un conjunto complejo de relaciones no reductible a instancias discretas o hechos (*matters of fact*), llamando a sustituirlos por «motivos de preocupación» (*matters of concern*) en un juego de palabras que llama la atención sobre cómo la crítica se había alejado del cuidado y la atención específica a los objetos para interesarse únicamente por las condiciones de las que serían resultado.

En una línea similar, Attridge define la creación artística como un ensamblaje o configuración de materiales culturales dispares que, para una cultura determinada durante un periodo de tiempo, alberga la posibilidad del encuentro con la alteridad¹⁰⁵, es decir, algo hasta entonces inexistente e impensable por el campo cultural en el que se inserta. Entender la obra de arte como ensamblaje o agrupamiento, así como su potencial performativo, resulta más fácil si se valora como acontecimiento y no como objeto, tal y como observa Attridge, que define la obra literaria como un acontecimiento de lectura inseparable del acontecimiento de escritura y de las contingencias históricas de ambos momentos¹⁰⁶. La actitud post-crítica se encontraría así cerca de lo que Erika Fischer-Lichte reconoció desde los estudios teatrales como un momento distintivo de la estética, el giro performativo de las artes a partir de los años sesenta, en el que la *performance* se erige como práctica artística más influyente. En un periodo de experimentación en el que se confunden las fronteras entre las artes y se invierte la jerarquía entre signicidad y materialidad, el concepto de acontecimiento sustituye al de obra, involucrando a artistas y espectadores por igual. La función principal de la producción y recepción del fenómeno artístico ya no depende de una obra con una existencia independiente, sino de un acontecimiento que involucra la acción de varios sujetos¹⁰⁷.

Felski recoge las observaciones de Latour y Attridge y reflexiona sobre la posibilidad de una post-crítica literaria en una nueva revisión del debate entre formalismo y culturalismo, texto y contexto:

En lugar de buscar detrás del texto sus causas ocultas y condiciones determinantes [...] podríamos situarnos frente a él, reflexionando sobre lo que despliega, convoca y hace posible. No se trata de idealismo, esteticismo o pensamiento mágico, sino de reconocer

¹⁰⁴ Derek Attridge, *La singularidad de la literatura*, 44-45.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 68.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 116.

¹⁰⁷ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada, 2014), 45.

la condición del texto como co-actor: como algo que marca la diferencia, que ayuda a que sucedan cosas¹⁰⁸.

Latour define «actor» o «actante» como «algo que actúa o a lo que otros le adjudican actividad. No implica ninguna motivación específica de actores humanos individuales, ni de los seres humanos en general»¹⁰⁹. Un actor no es objeto ni sujeto, sino aquello que interviene y cambia un estado de cosas y que solo llega a ser actor en su relación con otros co-actores. Felski propone reconocer los textos como actores no humanos al denunciar que en la crítica contextualista habían quedado relegados a un segundo plano como objeto de interpretación y nunca como punto de referencia para la interpretación en sí. Para la autora, sin embargo, son las cualidades distintivas de la obra de arte lo que permite su sociabilidad y establecimiento de relaciones con otros actores. La noción de actor no humano podría incluir así, a decir de Felski, tanto películas o novelas individuales como personajes ficticios, esquemas argumentales, estilos literarios, técnicas de filmación, y otros dispositivos formales que traspasan las fronteras de sus textos de origen para atraer aliados, generar adhesiones y traducciones, etc.¹¹⁰. Es importante advertir que la pregunta por la agencia de las obras de arte precede con creces tanto al inicio del debate post-crítico como a la teoría literaria marxista. Ayon Maharaj habla de «agencia estética» en referencia a una tradición crítica que comienza con el Romanticismo y que se propuso revalorar la capacidad del arte para pensar y criticar las ideologías socioculturales y filosóficas y sus propios presupuestos subyacentes. La insistencia de la Ilustración en el método empírico y la hegemonía de la razón desembocó en una nueva era de pensamiento crítico sobre la función y el valor del arte tras el «desencantamiento del mundo». Maharaj define así la «agencia estética» como la capacidad del arte para poner a disposición «modos de experiencia únicos que podrían desafiar la primacía de las normas de racionalidad de la Ilustración»¹¹¹. La genealogía elaborada por el autor, que se extiende desde Schiller a Adorno, funciona como una historia de lo que Jean-Luc Nancy y Philip Lacoue-Labarthe llamaron la «eidaestética» o

¹⁰⁸ Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2015), 12.

¹⁰⁹ Bruno Latour, «On Actor-Network Theory: A Few Clarifications.» *Soziale Welt* 47, n° 4 (1996): 373.

¹¹⁰ Rita Felski, *The Limits of Critique*, 169.

¹¹¹ Ayon Maharaj, *The Dialectics of Aesthetic Agency. Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno* (Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2013), 2.

la asimilación y presentación de las ideas por las obras de arte con la inauguración del «proyecto teórico de la literatura»¹¹² en el Romanticismo.

Mientras que la crítica contextualista habría hecho desaparecer el objeto artístico al valorarlo únicamente en función de determinados marcos interpretativos y bagajes culturales como repositorio de las proyecciones, identificaciones y prejuicios de quienes lo reciben, la post-crítica llamaría a una reevaluación de su agencia en tanto que interviniente en el todo social, probando los límites de separación entre este y los marcos en los que se incluye, y que terminan limitándolo como co-actor en la práctica crítica. Si tradicionalmente el contexto se ha considerado como una especie de compartimento estable que contiene la obra y que implica una serie de atributos políticos, económicos, ideológicos y culturales que se reconocen en ella, Felski sigue a Latour y advierte la necesidad de repensar el contexto no como a priori sino como red de relaciones temporales y espaciales que solo existe en la inmanencia de sus interconexiones. Esta reconsideración del contexto permite un mejor acercamiento a la movilidad transtemporal de las obras, que dejan de estar limitadas por la rigidez de las periodizaciones históricas para reconocer su agencia en la coexistencia de pasado y presente¹¹³, así como un entendimiento distinto de la interpretación como proceso basado en la unión, cotejo y ensamblaje de elementos para generar algo nuevo, implicando una co-producción entre actores por la que el papel del lector es tan decisivo como el del texto¹¹⁴.

Como ha señalado Fluck, que toma tanto el trabajo de Felski como el de Levine como exponentes principales del movimiento post-crítico en los estudios literarios actuales, la adaptación del modelo sociológico de Latour a la disciplina proporciona una alternativa estimulante al debate entre formalismo y culturalismo para valorar la singularidad y, al mismo tiempo, la sociabilidad de la obra de arte¹¹⁵. Al contrario que en los modelos sistémicos, el modelo relacional de Felski o Levine no sacrifica la singularidad de la obra individual en pos de una estructura orgánica y mayor de elementos interrelacionados, haciendo desaparecer de nuevo al objeto en el contexto. En su discusión del concepto de agencia en los nuevos materialismos, Diana Coole prefiere hablar de relaciones «transpersonales» en lugar de «estructurales» para evitar el tipo de reificación o reduccionismo que involucran con frecuencia las referencias a una

¹¹² Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism* (Nueva York: State University of New York Press, 1988), 2.

¹¹³ *Ibid.*, 158.

¹¹⁴ *Ibid.*, 173.

¹¹⁵ Winfried Fluck, «The Limits of Critique and the Affordances of Form,» 239.

estructura. Las estructuras, afirma Coole, eliminan la agencia al explicarla siempre como determinada, y al acapararla toda para sí mismas como responsables de efectos históricos y entidades con una potencia constitutiva particular¹¹⁶.

Igualmente, los modelos post-críticos a los que nos hemos referido tampoco reducen al lector a un cúmulo predecible de determinaciones ideológicas y demográficas. Felski cita el concepto de «idiocultura» de Derek Attridge para ilustrar esto último. El teórico llama «idiocultura» a «la totalidad de nudos culturales que constituyen a un individuo, en un determinado momento, como un sistema saturado y auto-contradictorio que se manifiesta materialmente de múltiples maneras»¹¹⁷. Tal y como puntualiza Attridge, la idiocultura no agotaría la singularidad del individuo en cuestión, en tanto que ningún otro estaría constituido por exactamente la misma interacción de nudos culturales. El individuo forma parte de la sociedad pero no está determinado por ella; su subjetividad puede estar determinada socialmente, pero su singularidad—esto es, la diferencia con todos los demás sujetos—no lo está. De esta manera, una idiocultura es el resultado de una exposición específica a una variedad de fenómenos culturales, o la manifestación singular de un individuo en el contexto de un campo cultural más amplio, constituida por un conjunto de preferencias, capacidades, recuerdos, deseos, costumbres y caracteres emocionales¹¹⁸. Felski reconoce que la idiocultura siempre singular de cada lector garantiza que la recepción e interpretación de la obra nunca sea predecible por completo y afecte a las obras de maneras imprevistas, oponiéndose tanto a lo que llama una «sociología vulgar» como a una «teoría unidimensional del lenguaje» por la que el lector es un mero medio por el que fluye el discurso¹¹⁹.

En cualquier caso, Felski no se propone reemplazar las herramientas de la crítica de la sospecha con la óptica post-crítica, reconociendo que la intención de su trabajo no es el de polemizar contra la crítica sino flexibilizar su método sin dejar de reconocer su vigencia¹²⁰, advirtiendo que «no se trata de abandonar las herramientas que hemos perfeccionado» o de «volver a un estado de inocencia o ignorancia», sino de «seguir el consejo de Ricoeur de combinar la voluntad de sospechar con el afán de escuchar»¹²¹. La necesidad y la urgencia de la crítica para los estudios literarios contemporáneos ha sido

¹¹⁶ Diana Coole, «Rethinking Agency: A Phenomenological Approach to Embodiment and Agent Capacities,» *Political Studies* 53, n° 1 (2005): 138.

¹¹⁷ Derek Attridge, *La singularidad de la literatura*, 58.

¹¹⁸ Derek Attridge, «Context, Idioculture, Invention,» *New Literary History* 42, n° 4 (2011): 682-683.

¹¹⁹ Rita Felski, *The Limits of Critique*, 171.

¹²⁰ *Ibid.*, 5.

¹²¹ Rita Felski, *Uses of Literature* (Oxford: Blackwell, 2008), 22.

también reivindicada por Luc Boltanski y Ève Chiapello, para quienes «una crítica que se agota, es vencida o pierde virulencia permite al capitalismo relajar sus dispositivos de justicia y modificar con toda impunidad sus procesos de producción»¹²²; o Manuel Asensi, que a las caracterizaciones de la crítica como sospecha o paranoia ha añadido también la de la «crítica como sabotaje», una forma de crítica entendida como «desacuerdo y disidencia» que se ubica «en la línea de las nociones de crítica postuladas por Horkheimer, Derrida, Hall, Williams, Foucault, Said o Butler», y opone resistencia a la autoridad represiva haciéndose cargo de «los modos discursivos que conforman nuestra manera de ver el mundo»¹²³.

3.1.3. La ficción como «laboratorio de la experiencia»: Agencia y singularidad de las formas para una política de la ficción

Puede reconocerse, entonces, que el trabajo de Levine se emplaza en un momento en el que cierto sector de la teoría literaria se distancia del enfrentamiento entre análisis contextuales y formalismo esteticista al adoptar un paradigma crítico que considera las obras de arte como «actantes» dentro de un todo interrelacionado a la manera de una red, y no solo como objetos estrictamente autónomos, o bien, comprendidos y limitados por un sistema de co-determinaciones. La diferencia entre los métodos de Felski y Levine estriba en que, mientras que la primera centra su reflexión en la agencia general de los objetos—o, en la expresión de Attridge o Fischer-Lichte, los «acontecimientos»— literarios y estéticos, la segunda pone especial hincapié en la de los patrones formales, y en cómo estos migran y se repiten de unos dominios a otros, destacando la originalidad de este planteamiento cuando otras tradiciones críticas desde el mismo formalismo ruso ya habían insistido en ello. La discusión de estas recurrencias y conflictos formales en el arte y la política hace que Levine se centre más en la mutualidad de las formas en ambas esferas—incurriendo en los olvidos importantes ya comentados—más que en su singularidad, o en cómo estas movilizan acontecimientos de sentido que transforman los hábitos perceptivos e interpretativos de un momento histórico dado. De cualquier modo, y aunque al fin y al cabo el alcance de su análisis quede limitado a reconocer que la

¹²² Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002), 75.

¹²³ Manuel Asensi, *La crítica como sabotaje* (Barcelona: Anthropos, 2011), 10-11.

realidad del medio social es intrincada y depende de una complejidad de formas que interactúan, la autora no deja de estar interesada en el potencial disruptivo de las formas estéticas para con las políticas, en lo que podría considerarse como una propuesta novedosa que integra este modelo relacional y el mismo concepto de agencia en la discusión formalista.

Aunque las críticas hacia la insularidad de Levine en su discusión de la tradición formalista están bien fundadas, la utilidad de su propuesta puede reconocerse, así, en su tentativa de introducir el análisis formalista en el contexto post-crítico. Es por ello que, aun teniendo en cuenta sus limitaciones, el modelo de Levine resulta útil para reivindicar la agencia de las configuraciones formales singulares de una obra determinada. La definición lata de Levine de «forma» permite entender el mismo establecimiento de jerarquías y desigualdades sociales como actividad formal. Si la política, reconoce la autora, es una cuestión de imponer y hacer cumplir límites, patrones temporales y jerarquías sobre la experiencia, entonces no hay política sin forma. Esto no supone que las formas estéticas se originen siempre en las sociales, sino que ambas están mutuamente condicionadas. A medida que las diferentes formas

luchan por imponer su orden en nuestra experiencia, trabajando a diferentes escalas de la misma, las formas estéticas y políticas emergen como patrones comparables que operan sobre un lugar común [...] Las formas políticas y estéticas pueden anidar unas dentro de otras, y cada una es capaz de alterar el poder organizador de la otra¹²⁴.

Es en esta mutualidad transformadora de formas políticas y estéticas que puede entenderse el potencial performativo de la ficción narrativa. A propósito de la teoría del actor-red, Latour ha llamado la atención sobre cómo la teoría literaria, al ocuparse de la ficción, posee la libertad experimental de «ensayar relatos sobre lo que nos lleva a actuar», pues «la diversidad de los mundos inventados permite a los investigadores adquirir tanta flexibilidad y amplitud como la de los fenómenos que tienen que estudiar en el mundo real»¹²⁵. Recordemos que la Teoría del Actor-Red (ANT) surge en respuesta a la imprecisión que había llegado a rodear a la noción de «lo social» en las ciencias sociales, convertida en un a priori naturalizado para designar un cuerpo ya formado, que

¹²⁴ Caroline Levine, *Forms*, 16-17.

¹²⁵ Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory* (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 54-55.

en sociología recibe nombres como el «orden», la «estructura» o la «dimensión» social. La ANT busca redefinir la sociedad no como una entidad dada, sino como el trazado de las relaciones entre elementos heterogéneos, o «un tipo de conexión entre cosas que no son en sí mismas sociales»¹²⁶. Frente a lo que Latour llama «la sociología de lo social», que habría separado los vínculos sociales de otros tipos de asociaciones juzgadas como externas, ya fueran de tipo «material, biológico, psicológico, o económico»¹²⁷, la ANT considera agentes de lo social a todos aquellos objetos que se afectan entre sí, todo lo que modifique un estado de cosas o influya en el curso de acción de otro agente. Se trata de ampliar el espectro de agentes sociales más allá de los gestos y las acciones humanas intencionadas para incluir todos aquellos objetos que, en sí mismos, no son considerados como sociales salvo en el momento en que entablan relaciones con otros objetos, de modo que lo social se entienda así como «asociación momentánea entre objetos que generan nuevas formas»¹²⁸, y nunca como orden o sistema constante. En consonancia con la propuesta formalista de Levine, plenamente deudora de la sociología de las asociaciones defendida por Latour, añadimos que la función social de los objetos artísticos en calidad de actores no humanos se comprueba en que estos también se afectan y son afectados por vía de una comunicación entre formas.

La imagen de la red, como demuestra la ANT, es útil para discutir asunciones rápidas sobre las relaciones de causalidad que habrían convertido a las formas estéticas en consecuencia o reflejo de las políticas y, en su lugar, ejemplificar la retroalimentación compleja que se establece entre unas y otras. Levine reconoce la narrativa como forma privilegiada en el análisis de la interacción de las formas a lo largo del tiempo. Según observa en su interpretación de la serie *The Wire* (2002-2008), la ficción narrativa ofrece posibilidades de análisis que van más allá de la metodología sociológica, pues, mientras que esta debe limitar su objeto de estudio «a una o dos formas cada vez», la ficción posee la capacidad de representar «una multiplicidad de formas que operan al mismo tiempo»¹²⁹. La popular definición de la novela como género proteico, además de referir a una variedad de géneros narrativos y modos del discurso, respondería también a la condición plural de la forma narrativa como no unificada, o a la heterogeneidad de las maneras de organización que se superponen en ella y de la que puede extraerse un

¹²⁶ *Ibid.*, 7.

¹²⁷ *Ibid.*, 64.

¹²⁸ *Ibid.*, 65.

¹²⁹ Caroline Levine, *Forms*, 134.

determinado concepto de mundo. José María Pozuelo ha apuntado que las ficciones siempre generan modelos de realidad, más o menos cercanos a la dimensión histórico-factual, en el contexto de una cultura determinada con las mismas capacidades de conceptualización de los límites de aquello que se considere como lo «real». Este «real» histórico no se impone como objeto de imitación a los textos ficcionales, sino que la relación entre ambos es bilateral, por lo que resulta necesario estudiar la ficción en correlación con las series históricas¹³⁰. Así lo ha formulado también Thomas Pavel, para quien las obras narrativas no se limitan a describir la realidad, sino que «la reinventan a fin de *comprenderla* mejor», proponiendo «una *hipótesis sustancial* sobre la naturaleza y la organización del mundo»¹³¹ en la convergencia del universo ficticio representado y los procedimientos formales empleados para ello.

Es preciso llamar la atención sobre las connotaciones formales de la palabra *organización*, que Pavel elige para dar nombre a los modos en que la ficción narrativa propone modelos de mundo, o a lo que Latour llama su «libertad metafísica»¹³² como laboratorio de la experiencia en su imbricación con otros agentes sociales. Al entendimiento de Pavel de la obra literaria como hipótesis sobre la organización o la “estructura” del mundo encarnadas en «la materia anecdótica»¹³³ de la narrativa, subyace en definitiva una comprensión mutualista de formas estéticas y políticas. Como destaca Lubomír Doležel, los criterios de existencia de los mundos ficcionales, alternativos pero siempre en diálogo con el mundo objetivo, dependen de los sistemas semióticos que los construyen, siendo las ficciones resultado de procedimientos específicos de construcción de mundos, o formas. No hay otra manera de decidir qué existe y qué no en un mundo ficcional, sostiene Doležel, que inspeccionando cómo ha sido construido¹³⁴. Es por ello que, tal y como ha explicado Robert Howell, aunque la teoría de los mundos ficcionales encuentra su origen en la lógica modal y la filosofía analítica y en la noción leibniziana de mundo posible, una traslación directa de sus presupuestos sustancialistas supondría creer que los mundos ficcionales existen independientes del texto¹³⁵. Así, la teoría literaria se ha distanciado de las propuestas deudoras de la Teoría de los Objetos de Alexius Meinong, para quien los objetos ficcionales existen en el mundo definido por la

¹³⁰ José M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción* (Madrid: Editorial Síntesis, 1993), 19.

¹³¹ Thomas Pavel, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela* (Barcelona: Crítica, 2005), 42.

¹³² Bruno Latour, *Reassembling the Social*, 55.

¹³³ Thomas Pavel, *ídem*.

¹³⁴ Lubomír Doležel, «Verdad y autenticidad en la narrativa,» en *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arco Libros, 1997), 100.

¹³⁵ Robert Howell, «Fictional Objects: What They Are and What They Aren't,» *Poetics* 8 (1979).

referencia, en tanto que somos capaces de formar predicados denotativos para entidades no existentes (por ejemplo, podemos determinar que el enunciado «Blancanieves vivió con diez enanitos» es falso). Pozuelo advierte el peligro de que dichas posturas pueden hacer depender las ficciones de una metafísica, y reivindica en su lugar aquellas posiciones que han apoyado un concepto de ficcionalidad basado en los modelos de verosimilitud internos a las estructuras de realidad creadas por el discurso. Resulta, en consecuencia, necesario marcar una distinción entre el concepto lógico de «mundo posible» y el concepto literario de «mundo ficcional», y advertir que solo a través del desarrollo de una semántica literaria que describa el mundo creado por la actividad textual se puede consolidar una teoría de los mundos ficcionales en literatura, para la que la actividad *poiética* y la creación de mundos son sinónimos¹³⁶.

Especialmente importante en este aspecto fueron las contribuciones de Umberto Eco, que evidenció cómo los mundos posibles no pueden entenderse solo como «estados de cosas» reales sino como estructuras culturales y resultado de una producción semiótica¹³⁷, además de articularse siempre en la interpretación del lector. Para Eco, así, el concepto literario de posibilidad es formal y se desarrolla en una estructura dada que cada lector actualiza, de manera que el «mundo posible» del texto se identifica con el estado de cosas que el lector prevé durante la lectura, o con su anticipación particular del desarrollo posible de los acontecimientos¹³⁸. Como vemos, la ficción, que no existe al margen de sus procedimientos constructivos, a su vez ofrece imágenes sobre la organización del mundo, transformándolo como acontecimientos de alteridad en el proceso de lo que Attridge ha llamado una «lectura creativa», aquella que consigue aprehender la otredad y reconocer su singularidad e invención¹³⁹. En oposición a una «lectura mecánica», la lectura defendida por Attridge consiste en someter las convenciones culturales que componen nuestra idiocultura como lectores a las que se materializan en la obra; en sentido estricto, la obra como tal no existiría de manera independiente a la lectura, pues es gracias a esta que un conjunto de signos codificado se convierte en poema o en novela; leer una obra, así, la haría acontecer, «realiza» o efectúa su singularidad¹⁴⁰.

¹³⁶ José M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, 136.

¹³⁷ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Lumen, 1992), 196.

¹³⁸ Umberto Eco, *Lector in Fábula* (Barcelona: Lumen, 1981), 7.2.

¹³⁹ Derek Attridge, *La singularidad de la literatura*, 146.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 158-159.

En la defensa de la autonomía de los universos ficcionales, buena parte¹⁴¹ de la teoría literaria de los mundos ficcionales habría contribuido a la equiparación de formas literarias y formaciones sociales en su capacidad transformativa de ordenar, alterar, o condicionar la experiencia, disputando tanto las ideas de la crítica mimética de la ficción como espejo del mundo único de la realidad, como la noción de la forma estética en tanto que artificio ideológico, superestructura o epifenómeno de las formaciones sociales. Así puede comprobarse en los presupuestos de los que parte Doležel, cuya teoría de los mundos posibles se apoya en una semántica constructivista que niega la dependencia de la literatura con respecto al mundo real que implica la tradición mimética. Mientras que para esta los textos literarios son ante todo descriptivos, esto es, representaciones de un mundo preexistente a cualquier actividad textual, para la teoría constructivista de los mundos posibles los textos preexisten a sus mundos¹⁴². Doležel se apoya en la teoría de los actos de habla performativos de Austin para demostrar esta autonomía de los mundos ficcionales. Del mismo modo que los enunciados performativos poseen una fuerza ilocutiva que produce un cambio en el mundo, el poder ilocutivo de los textos literarios es el de su autenticación de mundos ficcionales a través del texto. De tal manera, la construcción de mundos ficcionales supondría un cambio de la no existencia a la existencia ficcional, de modo que un estado de cosas posible se actualiza en un mundo que existe al encontrarse textualmente autenticado.

Ello no excluiría que los mundos ficcionales, aunque soberanos, interactúen con el mundo real y se vean condicionados por él, en una relación bidireccional reconocida en general por la teoría de la ficción. Así lo indica la diferenciación de Benjamin Harshaw entre el Campo de Referencia Interno (CRI) de la ficción y los Campos de Referencia Externos (CRE) del mundo objetivo. Harshaw define «campo de referencia» como un continuo semántico de dos o más referentes, desde una escena en el tiempo y el espacio o un personaje, hasta una ideología, un estado de ánimo o un argumento narrativo. Los referentes únicos y fictivos del CRI se sirven de elementos procedentes de campos

¹⁴¹ Por otro lado, hay posiciones escépticas sobre la capacidad de la ficción para proporcionar conocimiento sobre el mundo real. Véanse Jerome Stolnitz, «On the Cognitive Triviality of Art,» *British Journal of Aesthetics* 32, nº 3 (1992) y Noël Carroll, «The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge,» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, nº 1 (2002). Estas posturas recogen la influencia de la filosofía analítica, que no se plantea la cuestión de la verdad en la literatura al creerla indiferente a los criterios lógicos de verdad/falsedad y factualidad/no actualidad. Véanse Antonio Garrido Domínguez, «Teorías de la ficción literaria: Los paradigmas,» en *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arco Libros, 1997), 21 y José M. Pozuelo Yvancos, *ibid.*, 144.

¹⁴² Lubomír Doležel, «Mímesis y mundos posibles,» en *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arco Libros, 1997), 89.

externos a ellos, que son seleccionados y reorganizados para construir la autonomía del campo interno¹⁴³. Del mismo modo, Walter Mignolo insiste en cómo la creación de los objetos ficcionales sucede en el mundo actual del autor y del lector, pero solo existen en el mundo actual del narrador, garantizando así tanto la autonomía de la ficción como su conexión con el mundo objetivo¹⁴⁴.

O de otro modo, según explica Doležel, el mundo real proporciona a los mundos ficcionales los modelos de su estructura, incluida la experiencia del autor, hechos en bruto y «realemas» culturales, que pueden convertirse en fuente de la experiencia del lector del mismo modo que lo es el mundo real¹⁴⁵. Pavel se ha referido también a esta doble estructura ontológica, aludiendo que, desde las sociedades que empleaban los mitos, la cultura humana ha transitado entre los dos niveles. Las fronteras lábiles entre los mundos de ficción y el mundo real facilitan este trasvase, y aunque su condición de mundo construido confiere independencia a la ficción, esta no deja de afectar en formas diversas al mundo real¹⁴⁶. De tal modo lo ha descrito Wolfgang Iser, para quien la ficcionalización se trataría de «un medio de realizar lo posible»¹⁴⁷ a través de una doble estructura. En una contradicción performativa, la ficcionalización provocaría la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente, en tanto que transmite modelos de mundo alternativos al mundo en el que sucede el acontecimiento de producción y lectura literarias. Lo que diferencia a la ficción de la mentira en este sentido es, para Iser, que esta cuenta con todo un conjunto de convenciones que indican al lector que se trata de un «discurso representado»¹⁴⁸ o autorreferencial, como también es el caso de los sueños. No obstante, mientras que no resulta posible trascender los límites de un sueño, la ficción implica un movimiento disociativo por el que autor y lector están a su vez consigo mismos «y a su propio lado», bifurcados entre la actualidad del mundo experimentado y la del texto ficcional, algo que Iser identifica con un tipo de «éxtasis» capaz de transgredir los límites impuestos por la subjetividad. El teórico se apoya en Gadamer y en su concepto de la *representación* de la obra de arte en la experiencia estética, comprendido no solo como mimesis sino también

¹⁴³ Benjamin Harshaw, «Ficcionalidad y campos de referencia,» en *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arco Libros, 1997), 129-135.

¹⁴⁴ Antonio Garrido Domínguez, «Teorías de la ficción literaria: Los paradigmas,» en *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arco Libros, 1997), 22-23.

¹⁴⁵ Benjamin Harshaw, «Ficcionalidad y campos de referencia,» 83.

¹⁴⁶ Thomas Pavel, «Las fronteras de la ficción,» en *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arco Libros, 1997), 177-178.

¹⁴⁷ Wolfgang Iser, «La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias,» en *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arco Libros, 1997), 44.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 47.

como la manera en que una obra se hace presente ante nosotros como lectores o espectadores que la interpretan y son transformados por ella, y viceversa. Para Gadamer, esta representación nos invita a involucrarnos activamente con la obra o llama a nuestra «asistencia» (traducible también como «presencia» o «presentidad»), que más allá de significar solo una relación de copresencia entre lector y obra refiere a una participación dinámica que implica una «fusión de horizontes» o el encuentro y mezcla del contexto, conocimiento y experiencias del lector con los de la obra. Esta asistencia, como actitud subjetiva del ser humano, tendría el carácter de un «auto-olvido» o un «estar fuera de sí» que Gadamer caracteriza no como un estado privativo, sino como «la posibilidad positiva de estar enteramente con algo más» al «volverse hacia la cosa»¹⁴⁹.

Tal concepción de la ficción literaria como «discurso representado» que lleva al sujeto a una escisión extática la lleva mucho más lejos Michel Foucault en su reflexión sobre la literatura como un «afuera», hasta el punto de romper con la tesis de la complementariedad de mundo ficcional y mundo objetivo para declarar la literatura como espacio de una radical exterioridad. Para el Foucault de los sesenta, el afuera literario acontece en la transición hacia un lenguaje que toma conciencia de sí y en el que el sujeto queda excluido: la literatura, como palabra de la palabra, deshace la identificación entre subjetividad y lenguaje y confirma la existencia autónoma del último en un vacío que la dota de performatividad. Así, esta se trataría de un lenguaje autorreferencial abstraído del discurso y las funciones representativa y comunicativa para exponerse «en su ser bruto», en el que el sujeto que habla no se identifica con quien detenta y se responsabiliza del discurso, sino con una ausencia en la que se despliega el lenguaje *ad infinitum*¹⁵⁰. El sujeto ya no está consigo mismo y «a su propio lado», como pensaran Iser o Gadamer, sino que la ficción solo le devuelve su propia ausencia. Foucault marca aquí una distinción entre dos afirmaciones: «pienso» y «hablo». Mientras que la primera remitía irrefutablemente al Yo y su existencia, la segunda descubre un espacio vacío que dispersa, aleja o borra al Yo. Es esta disolución de la subjetividad en la palabra literaria lo que conectaría con la desposesión extática que Iser identifica con la ficción y que Foucault formula de manera más ambiciosa al hablar de un pensamiento literario del afuera. Su argumentación, por otra parte, es plenamente deudora de las ideas de Maurice Blanchot en torno a la soledad de la obra de arte y la relación de fascinación que provoca, que conecta en parte con el estado extático referido por Iser y Gadamer y que Foucault entiende como «la experiencia

¹⁴⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977), 171.

¹⁵⁰ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera* (Valencia: Pre-Textos, 2014), 10-11.

pura y más desnuda del afuera»¹⁵¹. Recordemos que Blanchot habla de la soledad de la obra artística en referencia a cómo la escritura es una actividad interminable que supone la ruptura del vínculo que une la palabra al sujeto¹⁵², descubriéndolo como una ausencia o como fuera de sí. La fascinación sería el estado por el que el sujeto, desposeído, privado de la capacidad para dotar sentido y emplazado en una ausencia de tiempo, se enfrenta a la infinitud de la obra, «la relación que mantiene la mirada [...] con la profundidad sin mirada y sin contorno»¹⁵³. Foucault describe la fascinación como una atracción a la abertura misma del afuera, al que es imposible acceder y que solo se ofrece como ausencia, nunca como una presencia positiva¹⁵⁴.

Es preciso señalar que Iser se refiere a la ficción en específico y Foucault engloba en su reflexión a la literatura en general, aunque también la extiende en particular a los mecanismos de la ficción occidental contemporánea. Mientras que las posturas de Iser o Pavel son marcadamente antropológicas al comprender la ficción dentro de los parámetros de una estructura ontológica en dos niveles que sería distintiva de la cultura humana, y que se habría mantenido vigente desde la antigüedad mítica, Foucault afirma que la autorreferencialidad de la palabra literaria resulta en una ficción que ya no es «ni una mitología ni una retórica»¹⁵⁵. La ficción habría dejado así de entenderse como un nivel separado pero dependiente de la realidad por vía de la representación, ya contara con un estatuto ontológico superior o inferior, y tampoco como mero arte verbal, para pasar a convertirse en un «espacio neutro» de desposesión del Yo a través del lenguaje. Si anteriormente la ficción, continúa Foucault, se había identificado con un poder para crear imágenes, o para nombrar aquello que no existía en el mundo objetivo pero que podría existir, ahora se convierte en la potencia que libera dichas imágenes del dominio de la representación. Que el filósofo asocie aquí la ficción con la creación o la liberación de las imágenes se entiende mejor si se valora la importancia de la visión que atraviesa su obra y el sentido particular que tiene en ella, analizado por Gilles Deleuze en su monografía sobre Foucault y por John Rajchman más tarde. Rajchman señala que el

¹⁵¹ *Ibid.*, 33.

¹⁵² «La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas.» Véase Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Buenos Aires: Paidós, 1969), 35.

¹⁵³ Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Buenos Aires: Paidós, 1969), 27.

¹⁵⁴ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, 33-35.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 13.

concepto de visión de Foucault puede comprobarse ya en su método arqueológico en tanto que «exposición de las evidencias invisibles que hace que las cosas que hacemos nos resulten aceptables o tolerables»¹⁵⁶. Deleuze hablaba de la «videncia» de Foucault en términos similares, considerando que

como toda persona que sabe ver algo, y verlo profundamente, lo que veía le parecía intolerable. Para él, pensar significaba reaccionar ante lo intolerable, ante algo intolerable que había visto. Y lo intolerable nunca era lo visible, era algo más¹⁵⁷.

Lo invisible, de este modo, concerniría a las condiciones ocultas de visibilidad de lo visible. Cuando Foucault sostiene que «la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible»¹⁵⁸, está llamando la atención sobre el poder de la ficción para intervenir lo real desvelando las condiciones de visibilidad de lo que ha sido naturalizado. Las condiciones de lo visible nunca son aparentes y su descubrimiento siempre supone también el de una injusticia y, en consecuencia, de prácticas y modos alternativos de existencia que la combatan. Rajchman apunta que el propio Foucault se refería con frecuencia a sus historias como «ficciones» en la medida en que ambas compartían una misma función, la de mostrar cómo nuestras formas de hacer y ver no son históricamente necesarias y cómo podrían ser de otra manera, más allá de las evidencias que los historiadores toman como dadas objetivamente¹⁵⁹. El filósofo y el escritor de ficción comparten así el objetivo de desvelar lo oculto que subyace a lo visible advirtiendo escenarios alternativos o heterotópicos.

Sin embargo, el parentesco del método entre sus historias y su concepto de ficción por vía de esta función de la visión revela una contradicción en la consideración de Foucault de la literatura como afuera. Mientras que el objeto de estudio de sus métodos arqueológico y genealógico se centraba en el análisis de los discursos, ligados entre sí por ciertas regularidades y prácticas, la ficción y la literatura dejan de ser considerados discurso para adoptar la metáfora blanchotiana y pasar a ser «espacio» ajeno, excluyendo al sujeto. Es por ello que la coincidencia de esta función de desvelamiento de las condiciones de visibilidad de las prácticas discursivas tanto en la historia como en la ficción puede resultar aporética después de que el filósofo declarase la exterioridad de la

¹⁵⁶ John Rajchman, «Foucault's Art of Seeing,» *October* 44 (1988): 95.

¹⁵⁷ Gilles Deleuze, «An Interview with Gilles Deleuze,» *History of the Present* 2 (1986): 1.

¹⁵⁸ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera.*, 27-28.

¹⁵⁹ John Rajchman, , «Foucault's Art of Seeing,» 96.

literatura como afuera. Judith Revel ha indagado en esta contradicción al preguntarse por el lugar cambiante que ocupa la reflexión sobre la literatura en la trayectoria del pensamiento de Foucault. La autora observa que, de manera distintiva a inicio de los sesenta y movido por la influencia de Blanchot y el concepto de transgresión de Bataille, Foucault pudo haber reconocido la literatura como afuera de la periodización histórica y, al mismo tiempo, como una suerte de «herejía estructural» en tanto que «producción de lenguaje que rompe la ‘hegemonía del sentido’ y la estética de la representación, reinventando la posibilidad del relato a partir de la negación de éstas»¹⁶⁰. Según Revel, las contradicciones que entraña esta dualidad hacen correr el peligro de desembocar en una nueva metafísica, además de plantear dudas sobre la misma posibilidad de la literatura como afuera y abrir un reto tanto teórico como político: ¿existe un lenguaje capaz de dar cuenta de esta exterioridad radical? ¿podemos desprendernos de las determinaciones históricas y discursivas para realizar un espacio y un modo de vida otros?¹⁶¹.

Revel reconoce una segunda fase en el pensamiento literario de Foucault en la que, una vez descartada la idea de la literatura como afuera, el filósofo se hace cargo de estas cuestiones y se inclina más a pensar de manera conjunta las determinaciones históricas y su transgresión o ruptura, en un movimiento que lo acerca de nuevo a las teorías de la ficción literaria que defienden la bilateralidad de los mundos ficcionales y el mundo histórico objetivo, aunque veremos que solo parcialmente. Aunque los textos literarios desaparecen aparentemente a partir de los setenta en la producción de Foucault, el estudio de determinadas prácticas literarias como las de Raymond Roussel o Jean-Pierre Brisset lo llevan a considerar la posibilidad de «prácticas intransitivas de libertad»¹⁶² desde el interior de la configuración histórica y las relaciones de poder. No se trataba ya de emanciparse en un afuera, sino de cómo actuar con libertad en el marco de las relaciones de poder a las que estamos sometidos y que nos constituyen en tanto que seres históricos, algo que Foucault desarrolló mediante su trabajo en torno a las «tecnologías del yo» y el proyecto de análisis de las subjetividades conocido como el «trabajo y el cuidado de sí». Foucault llama «tecnologías del yo» a aquellas prácticas que permiten a los individuos «efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y alma [...] obteniendo así una transformación

¹⁶⁰ Judith Revel, «La invención y el déjà-là del mundo,» en *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas*, ed. Azucena G. Blanco (Berlín: De Gruyter, 2019). 42.

¹⁶¹ *Ibid.*, 43.

¹⁶² *Ibid.*, 44.

de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad»¹⁶³. Para entender el trabajo sobre uno mismo como «práctica intransitiva de libertad», en la expresión de Revel, deben considerarse de forma conjunta las tecnologías del yo con las tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos por medio de la dominación y la objetivación del sujeto.

Si el poder fija los límites de lo que un sujeto puede ser, de manera que «le asigna su propia individualidad, lo ata en su propia identidad, le impone una ley de verdad sobre sí que está obligado a reconocer y que otros deben reconocer en él»¹⁶⁴, el trabajo de sí atiende a cómo un sujeto se reconoce como parte de un orden de verdad establecido y, al mismo tiempo, se concede el derecho de interrogar dicha política de la verdad y sus efectos de poder al formarse a sí mismo mediante otros modos de subjetivación. Tales modos no emanan repentinamente del sujeto, sino que se identifican con una serie de prácticas formativas de «desujeción» que lo preceden. El mutuo entendimiento de estética y política en este momento del pensamiento de Foucault queda patente en la comprensión de estos modos de subjetivación como una «estilización de sí» por medio de estas prácticas o como parte de unas «artes de la existencia», «prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no solo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo»¹⁶⁵. Judith Butler ha subrayado la actividad poética que implica esta comprensión del sujeto, según la cual el «yo se forma a sí mismo» dentro de una serie de prácticas formativas o modos de subjetivación ya operantes, por los que el yo «es modelado y modela, y la línea que separa el cómo es formado de cómo se convierte en una suerte de formador, no está claramente trazada, si es que existe»¹⁶⁶. En un mismo sentido, Wilhelm Schmid ha hablado de la propuesta ético-estética del último Foucault al referirse a cómo el filósofo entiende la vida «como objeto de una estética en un doble sentido: como materia de observación y de configuración»¹⁶⁷.

¹⁶³ Michel Foucault, «Tecnologías del yo,» en *Tecnologías del yo y otros textos afines* (Barcelona: Paidós, 1990), 48.

¹⁶⁴ Michel Foucault, «El sujeto y el poder,» en *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, eds. Hubert Dreyfus y Paul Rabinow (Buenos Aires: Nueva Visión, 2001), 245.

¹⁶⁵ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2003), 13-14.

¹⁶⁶ Judith Butler, «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault,» *Transversal*, mayo 2001, https://transversal.at/transversal/0806/butler/es#_ftn14

¹⁶⁷ Wilhelm Schmid, *En busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 60.

Siguiendo con el carácter estético del proyecto político de formación de las subjetividades en esta etapa del pensamiento de Foucault, de nuevo este vuelve a tratar de «ficciones» a su método genealógico en su texto de 1978 «¿Qué es la crítica?»:

una práctica histórico-filosófica [en la que] se trata de hacerse su propia historia, de fabricar como una ficción la historia que estaría atravesada por la cuestión de las relaciones entre estructuras de racionalidad que articulan el discurso verdadero y los mecanismos de sujeción que están ligados a él¹⁶⁸.

A la importancia común para el filósofo de historia y ficción como discursos que descubren las condiciones de visibilidad ocultas de lo dado, que antes comentábamos, podríamos añadir la relación que Butler establece entre Foucault y la genealogía en Nietzsche para ilustrar este paralelismo. Butler recuerda que en el comienzo de *La genealogía de la moral*—que, más que un estudio sobre el origen de los principios morales en Occidente sería en sí misma «una indagación sobre «cómo la propia noción de ‘origen’ ha sido instituida»¹⁶⁹—Nietzsche se sirve de una serie de relatos ficticiales que inauguran el origen de determinados valores. En lugar de hacer una glosa histórica, el filósofo ofrece unas fábulas que muestran cómo nacen los valores y, al mismo tiempo, ellas mismas como acto de habla se ven reflejadas en las formas de invención que atribuye a quienes los fabrican, de tal manera que la ficción no solo describe sino que también escenifica el mismo proceso que narra. De modo similar, advierte Butler, puede observarse el mismo uso de la ficción en el comentario de Foucault sobre qué es lo que motiva los procesos de desujeción en el interior de los modos dominantes de subjetivación de la política de verdad. Foucault niega que se deban a una idea de «libertad originaria» o un «anarquismo fundamental», pero al mismo tiempo dice no excluirlo completamente¹⁷⁰. Después de argumentar que los procesos de desujeción solo existen entrelazados con las tecnologías de poder, esta mención contradictoria de una «libertad originaria» sorprende a Butler, reconociendo en ella una suerte de ficción que, más que implicar un compromiso ontológico, se identifica con una «puesta en escena» del término. Foucault habla aquí de una libertad original sin declararla, pero al mencionarla la escenifica situándola en un suspenso ontológico, en un acto de habla propio que

¹⁶⁸ Michel Foucault, «¿Qué es la crítica?,» 21.

¹⁶⁹ Judith Butler, *ídem*.

¹⁷⁰ Michel Foucault, «¿Qué es la crítica?,» 45.

ejemplifica cómo los procesos de desujeción siempre entrañan para el sujeto el riesgo de ocupar una posición ontológicamente insegura al encontrarse al margen de lo instituido como pensable y decible y de los principios conforme el sujeto se ha constituido. Así, al igual que Nietzsche emplea la ficción como acto de habla que responde y reproduce los presupuestos de su investigación filosófica, Foucault hace lo mismo cuando se refiere artísticamente y sin ningún respaldo ontológico a esta libertad originaria, en un ejercicio personal de trabajo de sí. De esto puede extraerse un concepto crítico de ficción como medio para escenificar lo posible y acto de resistencia que hace enfrentarse al sujeto a los límites de los modos de conocimiento y existencia instaurados, un acto de resistencia que implica también un peligro para el sujeto, que arriesga su deformación para cuestionar «quién será un sujeto y qué contará como vida»¹⁷¹.

Podemos ver entonces cómo en este contexto la literatura y la ficción dejan de ser un afuera para convertirse en una práctica de resistencia, más cerca ya de una pregunta por la composibilidad, afirma Revel, que de la transgresión. La alusión al término *composable* para nuestro contexto es acertada como concepto lógico desarrollado por Leibniz en el marco de su teoría de los mundos posibles. Lo composable designa aquello que

es capaz de ocurrir o existir conjuntamente. Por ejemplo, dos individuos son composibles supuesto que la existencia de uno de ellos es compatible con la existencia del otro. En términos de mundos posibles, las cosas resultan composibles si existe un mundo posible al cual todas ellas pertenecen; de otro modo son imposibles [...] Leibniz consideró que cualquier posibilidad no real debe resultar imposible con la que es real¹⁷².

Ya afirmábamos antes que la sustitución del concepto de mundo posible por el de mundo ficcional en la teoría de la ficción obedece al reconocimiento necesario del carácter constructivista de las ficciones literarias. En consecuencia, los mundos ficcionales, aunque cuenten con sus propios marcos de referencia, establecen una relación de imposibilidad con el mundo histórico en la medida en que su existencia como construcción formal está comprendida por este. Según Foucault, esta relación de imposibilidad es también una de resistencia por la cual la literatura trabaja desde el interior de la historia para desbordar el estado presente de las cosas, y ello lo haría a través

¹⁷¹ Judith Butler, *idem*.

¹⁷² Penelope Mackie, «Composable» en *Diccionario Akal de Filosofía*, ed. Roberto Audi (Madrid: Akal, 2004), 183.

de un particular «trabajo sobre el código y la materialidad del signo»¹⁷³ que lo abre a lógicas distintas a las de la representación, la nominación, identificación y objetivación¹⁷⁴. El resultado es la producción de «textos inventivos», aquellos que generan una alteración de la tradición anterior a la que estábamos habituados, dice Revel acercándose a la definición de «invención» de Attridge: «La creación de un individuo que introduce en una cultura una posibilidad hasta entonces excluida que, a su vez, abrirá la puerta a otros actos de creación, y éstos a su vez pueden resultar ser en sí mismos invenciones»¹⁷⁵. La invención, esto es, la introducción de la alteridad por medio del trabajo formal sobre el lenguaje, es producto de la idiocultura particular de un individuo, que a través de su creación puede llegar a impactar en las idioculturas del resto dando pie así a nuevas invenciones. O, en palabras de Revel sobre Foucault, «es el cambio de la gramática del mundo el que permite el cambio de lo imaginario del mundo y no al revés»¹⁷⁶.

Puede advertirse, por tanto, que la agencia de las obras de ficción como actores no humanos, capaces de alterar lo dado históricamente o lo que Foucault llama el *déjà-là* («ya ahí») del mundo, solo puede reconocerse considerando su historicidad como práctica de resistencia materializada en un trabajo formal sobre el lenguaje. En esta idea resuena la relectura crítica del concepto primero de extrañamiento del formalismo ruso, reformulado después por Attridge como alteridad, así como la tradición formalista a la que da comienzo y que hemos descrito como no ajena a una performatividad o una política del arte en tanto que práctica transformadora a través de la experimentación formal. Aquí es donde esta propuesta formalista parte caminos con las teorías de la ficción basadas en la doble estructura ontológica del mundo objetivo y el mundo histórico, más interesadas en los tipos verdad de los mundos ficcionales que en los modos concretos de invención formal por los que dichos mundos responden y transforman el mundo histórico.

Las teorías de los mundos ficcionales que hemos discutido reconocen su régimen autónomo de existencia, pero siempre dentro de una comparativa con el mundo real que

¹⁷³ Judith Revel, «La invención y el *déjà-là* del mundo», 41.

¹⁷⁴ Es útil recordar la crítica de Louis Marin al concepto de representación para comprenderla como la antítesis de las prácticas literarias de resistencia a las que se refiere Foucault. Para Marin, la representación posee una doble capacidad: por un lado, hace presente imaginariamente lo ausente y lo muerto; por otro, constituye a su propio sujeto como soberano y autorizado para ejercer esa acción. En la medida en que esta reproduce tanto «de hecho» como «de derecho», representación y poder comparten la misma naturaleza. Aquí el «poder» se entiende como «la capacidad de ejercer una acción sobre algo o alguien; no simplemente actuar o hacer, sino tener el potencial, la fuerza para hacerlo». Véase Louis Marin, «Poder, representación, imagen,» *Prismas. Revista de historia intelectual* 13, nº 2 (2009): 138.

¹⁷⁵ Derek Attridge, «Context, Idioculture, Invention,» 685.

¹⁷⁶ Judith Revel, «La invención y el *déjà-là* del mundo,» 42.

privilegia la reflexión ontológica y epistemológica sobre el análisis de su performatividad. Por tanto, aunque es cierto que las ficciones literarias son valoradas como mundos autónomos que también son artefactos formales construidos en la actividad de la *poiesis*, estas teorías no están interesadas en la agencia de las formas y en su actividad transformadora, o, dicho de otro modo, elaborar una política de la ficción sobrepasa sus objetivos y motivaciones. Es por ello que en este punto nos proponemos localizar la discusión sobre la invención y agencia de las formas en el marco de una política de la ficción y la literatura, sin dejar de tener en cuenta los hallazgos de las teorías literarias de los mundos ficcionales acerca de cómo las ficciones solo existen en tanto que formalmente materializadas. Comprobaremos, así, que el compromiso con la forma dentro del paradigma post-crítico que hemos descrito se complementa con un conjunto de posiciones que redescubren la condición política de la ficción. Habiendo tomado como punto de partida a Foucault, nos centraremos sobre todo en los trabajos de Jacques Rancière, Gilles Deleuze y Jean-François Lyotard, dado el interés específico de estos filósofos en el cine, que trataremos más tarde, y la inseparabilidad de este y su pensamiento literario y estético. En nuestra asunción de un concepto constructivista de la ficción, con frecuencia nos referiremos de manera indistinta a la literatura y la ficción, tomando para nuestros propósitos ambos términos como sinónimos pero sin dejar de diferenciar los momentos en los que los autores se refieren en específico a la ficción. Esta decisión la fundamos acogiéndonos a la definición clásica de lo literario como arte verbal y con ello, como concepto que engloba al de ficción después de nuestra caracterización de la misma a partir de las teorías de los mundos ficcionales como textual y formalmente realizada. Lejos de proponernos elaborar una genealogía que pueda difuminar divergencias en este conjunto de autores y apartarlos de sus contextos particulares de pensamiento, los aunamos aquí al observar que coinciden en su correlación estrecha entre estética y política y en una concepción particular de la ficción como trabajo sobre el lenguaje en tanto que práctica de resistencia y acontecimiento de alteridad.

Hemos visto que el trabajo de Levine, en calidad de introducción de la cuestión formalista en el horizonte post-crítico, se propone como una política de la ficción que contribuya a ampliar el debate sobre la agencia de las disposiciones formales estéticas, aunque su método termina convirtiéndose en una propuesta fundamentalmente descriptiva al no analizar de manera más profunda los efectos de la singularidad de los patrones formales que reconoce en sus objetos de estudio, y al centrarse más en los modos generales por los que formas estéticas y políticas se codeterminan. No es casual, sin

embargo, que Levine tome como otro de sus referentes principales a Jacques Rancière, inspirándose en las implicaciones formales de su conceptualización de la vida política como reglada por una serie de configuraciones, repartos o arreglos. Recordamos que Rancière parte de una correlación entre estética y política para definir a esta última según los términos de un «reparto de lo sensible», esto es, el conjunto de relaciones entre formas de ver, hacer y pensar que determina un mundo común y la manera en que los sujetos participan en él.

El reparto de lo sensible daría nombre al «sistema de evidencias sensibles que permite ver la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas», fijando al mismo tiempo «algo común repartido y ciertas partes exclusivas»¹⁷⁷, en una distribución que revela quién puede tomar parte en lo común y quién queda excluido o relegado a la subalternidad. En consonancia, la política quedaría también definida como una demarcación que limita quién tiene la competencia para hacer, ver y decir, además de quiénes son los privilegiados en términos espaciales y temporales. Por su parte, para Rancière la estética no apelaría al dominio de lo sensorial y lo imaginario en oposición al conocimiento, sino que se trataría del régimen específico por el que las artes piensan estas maneras de hacer, las formas de visibilidad de dichas maneras y los modos de pensar sus relaciones¹⁷⁸. De este modo, la estética se propone como una correlación entre percepción sensorial e inteligibilidad, o en palabras de Rancière, entre «*sentido y sentido*»¹⁷⁹, esto es, entre una presentación sensible y una forma de hacer sentido de ella.

Para Rancière, la correlación entre estética y política no se explica en una estetización de esta última, sino en cómo está siempre condicionada por determinados repartos de lo sensible, entendidos como el conjunto de las formas que determinan *a priori* lo que se ha de sentir y pensar, los tiempos y los espacios, lo visible y lo invisible¹⁸⁰. El medio social está así constituido simbólicamente por una serie de mecanismos que dividen, distribuyen y regulan la experiencia sensible, de ahí su carácter estético. A su vez, el arte y la ficción configuran repartos de lo sensible alternativos entendidos como formas de «disenso», desacuerdo o contradicción entre una presentación sensible y la

¹⁷⁷ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014), 19.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 15.

¹⁷⁹ Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020), 180.

¹⁸⁰ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, 20.

manera de interpretarla. La estrecha relacionalidad entre la ficción y la política se debería tanto a la condición de la ficción como «estructura de racionalidad» o modo de presentación que hace perceptibles e inteligibles las cosas, situaciones, acontecimientos y formas de coexistencia¹⁸¹, como al propio carácter ficcional del discurso social, algo que Rancière comprueba en la misma distinción aristotélica entre poesía e historia en la *Poética*. La poesía, como ficción o encadenamiento de acciones ligadas por la necesidad, habría sido considerada «más filosófica» que la historia al ocuparse de la generalidad de las cosas y no meramente de la sucesión arbitraria de acontecimientos de la empiricidad histórica. Es debido a ello que la historia y la ciencia social debieron acoger la racionalidad poética para constituirse en disciplinas científicas, de lo cual Rancière extrae que, lejos de oponerse al rigor científico como mera fantasía y dominio de lo imaginario, la ficción proporciona a la historia y las ciencias sociales su modelo de racionalidad¹⁸². Partiendo de tal supuesto, la política de la ficción no atañería a una relación de «la ficción con la realidad», sino a las relaciones que un modo de ficción establece con los otros modos de ficción en el medio social para problematizar las articulaciones de lo perceptible, decible y pensable en un determinado reparto de lo sensible¹⁸³.

Observamos, por tanto, que las ideas de Rancière responden a la discusión foucaultiana en torno al problema de la libertad y las prácticas estéticas de resistencia en la medida en que parten de una imposibilidad de repartos de lo sensible en la ficción y las «ficciones» de las determinaciones históricas, que refleja a su vez el enfrentamiento entre procesos de desujeción y tecnologías de poder de Foucault. Donde el problema de la libertad es el núcleo fundamental del trabajo de Foucault, el pretexto central de esta correlación en la teoría de Rancière es la política entendida como igualdad axiomática o sin condiciones, o como una proposición tan clara y evidente que se admite sin demostración. Como remarca Steve Corcoran, esto no se identifica con la idea humanista de que el arte y la política nos hacen ver que en realidad todos somos iguales, sino con un presupuesto teórico y pre-dialéctico operante aun en el orden político desigual que excluye a la amplia mayoría¹⁸⁴. Aunque las democracias modernas asumen sin cuestionamiento la idea de igualdad, esta no puede deducirse políticamente de

¹⁸¹ Jacques Rancière, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna* (Madrid: Ediciones Casus-Belli, 2015), 11.

¹⁸² *Ibid.*, 20.

¹⁸³ Jacques Rancière, «Política de la ficción,» en *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas*, ed. Azucena G. Blanco (Berlín: De Gruyter, 2019). 13.

¹⁸⁴ Steve Corcoran, «Introducción,» en Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020), 17.

determinantes naturales, culturales o antropológicos, sino como hecho político o efecto de lo político, lo cual convierte a la igualdad sin condiciones en una paradoja en el contexto de un orden político excluyente que al mismo tiempo se reconoce, no obstante, como igualitario.

Para clarificar esto resulta útil acudir a los estudios de Hannah Arendt sobre el concepto de igualdad en la *polis* griega. Arendt apunta que en la Antigua Grecia los hombres eran considerados desiguales por naturaleza, por lo que se requería de una institución artificial, la *polis*, para hacerlos iguales¹⁸⁵. La igualdad era consecuencia de lo político como un atributo de la *polis* y no de los hombres, que accedían a ella por vía de la ciudadanía y no del nacimiento. De esto puede inferirse que la igualdad no es un hecho natural o consustancial al ser humano sino uno político, y que el hecho de que esté implícita en un orden político en sí mismo excluyente la convierte no en un hecho sino en una presuposición, un concepto vacío o paradójico. Judith Butler ha reconocido la misma paradoja en la articulación del concepto de lo universal. Butler argumenta que el significado de «lo universal» varía de una cultura a otra, y que las articulaciones específicas de qué es lo universal están en contradicción con el estatus transcultural del mismo concepto. Por ejemplo, puede ser que en una cultura se consideren como universales un conjunto de derechos, y en otra, otorgar esos mismos derechos pueda desafiar el concepto que esa cultura tiene de lo universal. Esta incompletitud del universal es precisamente su condición de posibilidad. El universal se articula precisamente en el cuestionamiento de su formulación vigente, y este cuestionamiento surge de aquellos que han sido excluidos de esa formulación, aquellos que no tienen derecho a ocupar un lugar o una voz en ese universal, pero que, no obstante, reclaman que este también los incluya. Butler habla en este sentido de una «contradicción performativa»¹⁸⁶ en aquellos excluidos que reclaman formar parte de un universal, pues al hacerlo exponen la naturaleza contradictoria de formulaciones convencionales de ese mismo universal que los deja fuera. De igual modo, Étienne Balibar ha definido lo universal como «un proceso en el cual sus contrarios no dejan de afectarlo de vuelta o cuestionarlo»¹⁸⁷, en lugar de un dato, un hecho o una idea concretos. Rancière tampoco entiende la igualdad como una meta realizable, sino a la manera de un presupuesto teórico fundado sobre una jerarquía que lo

¹⁸⁵ Hannah Arendt, *Sobre la revolución* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 31-32.

¹⁸⁶ Judith Butler, «Universality in Culture,» en *For Love of Country?*, ed. Joshua Cohen (Boston: Beacon Press, 2002), 48.

¹⁸⁷ Étienne Balibar, «Construcciones y deconstrucciones del universal,» en *Universales. Feminismo, deconstrucción, traducción* (Santiago de Chile: Pólvora Editorial, 2021), 46.

contradice, y que, al tratarse de un concepto vacío, solo puede verificarse en retrospectiva tras haberlo presupuesto, identificando los efectos de tal presuposición en oposición a los intentos de rechazarla. La ficción se descubre así como un dominio privilegiado en el que reconocer tales efectos y extraer articulaciones de lo sensible igualitarias y alternativas.

Podemos ver que para Rancière la ficción como disenso artístico es una práctica que asume todas las consecuencias de la idea de igualdad sin condiciones, y por ello, revela de manera retroactiva las contradicciones que esta entraña en el orden político al proponer reconfiguraciones de la experiencia común de lo sensible. Su principal preocupación es, así, la de verificar la presuposición vacía de la igualdad, lo cual hace de la igualdad una toma de posición realizada a través del arte en lo que Rancière llama un «democratismo estético»:

...la constitución de espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obras y de su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras están dirigidas. Todas estas propiedades definen el dominio del arte como el de una forma de experiencia propia, separada de las otras formas de conexión de la experiencia sensible¹⁸⁸.

Puede advertirse que, tanto para el último Foucault como para Rancière, al igual que para el modelo de Levine, estética y política no pertenecen a dominios distintos del campo social, sino que se influyen mutuamente en relaciones de imposibilidad y resistencia. Esto no implica el borrado de las diferencias entre el pensamiento de Foucault y el de Rancière—mientras que el primero se centra sobre todo en el problema de la libertad del sujeto en la intersección de los procesos de subjetivación dominantes y el trabajo de sí de las «tecnologías del yo», el concepto central del segundo no deja de ser el de la igualdad, guiado por la pregunta sobre la distribución del mundo sensible común—pero sí su afinidad en entender la ficción como discurso capaz de imaginar otras lógicas al desafiar los modos de producción de sentido imperantes. Ello los diferencia de otras conceptualizaciones de la condición heterogénea e interrelacionada del arte y lo político, como el afuera blanchotiano del Foucault de *El pensamiento del afuera* o el concepto reciente de Nick Land de «horror abstracto»¹⁸⁹, para las que la performatividad

¹⁸⁸ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010), 66.

¹⁸⁹ Land emplea este término en referencia a la capacidad del terror en la ficción como dominio de lo abstracto para producir la irrupción de lo extraño y la ruptura con lógicas habituales, admitiendo que su

del arte se identificaría con un poder que emana de un plano ontológico (o un vacío) separado. Al contrario, las prácticas intransitivas de libertad de Foucault y el disenso estético de Rancière se identificarían con acciones lingüístico-políticas que afirman la posibilidad de modos de existencia otros a través de la materialidad formal de la ficción en tanto que artefacto capaz de intervenir el lenguaje, y así, reorganizar los límites de lo pensable, decible y posible.

Hemos visto que es esta relación de imposibilidad lo que identifica tanto a Foucault como a Rancière con un entendimiento de la ficción como resistencia, ya sea desde la pregunta por la libertad o la presunción de la igualdad. Durante una conferencia impartida en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido de París en 1987, Deleuze definía el acto de creación como un «acto de resistencia». Aunque el filósofo no ahonda en los detalles de tal definición durante esta intervención, acudir a sus textos sobre literatura ayuda a aclararla y comprobar en qué medida puede relacionarse con las políticas de la ficción extraíbles de Foucault y Rancière.

Sin embargo, hacer un resumen somero del pensamiento de Deleuze sobre la literatura y la ficción resulta imposible si se tiene en cuenta que a lo largo de su obra estas han ocupado, desde posiciones cambiantes, un lugar indiferenciado del discurso filosófico, partiendo de la definición célebre de la filosofía de Deleuze y Guattari como «el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos»¹⁹⁰. A la comprensión del ejercicio filosófico como actividad poética se suma una relación continuada con la literatura desde los comienzos de su producción, en la que destaca *Lógica del sentido* (1969), en el que aparecen textos sobre Artaud, Lewis Carroll, Francis Scott Fitzgerald o Malcolm Lowry, entre otros; *Proust y los signos* (1972), *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (1989), y *Kafka. Por una literatura menor* (1987), junto a Guattari. Del mismo modo, los dos volúmenes del proyecto *Capitalismo y esquizofrenia*, *El Antiedipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980) contienen textos importantes sobre literatura. No es hasta su última publicación, no obstante, que publica un trabajo monográfico sobre literatura en general, *Crítica y clínica* (1993). El espectro de avatares y problemas abordados sobre y desde la literatura en el corpus deleuziano es, por tanto, amplísimo, y nuestra revisión debe necesariamente ser parcial. Por ello, es útil tomar como punto de partida el ensayo que abre *Crítica y clínica*, que, aunque esté lejos de sistematizar la complejidad del

«característica principal consiste en un “simple” estar-más-allá». Véase Nick Land, *Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror* (Barcelona: Holobionte Ediciones, 2021), 46.

¹⁹⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), 8.

pensamiento literario de Deleuze, en su condición de texto tardío puede ofrecer claves acerca de qué significa para el filósofo la resistencia del acto creativo. Aun cuando su aparato conceptual es singular y exige algunas aclaraciones terminológicas generales en torno a su pensamiento, comprobaremos que la política de la ficción que puede extraerse de sus ideas sobre la literatura es afín a la de las posiciones de Foucault y Rancière.

Deleuze ya anticipa en el prólogo que la literatura, como afirmara Proust, se trata de inventar dentro de la lengua otra lengua nueva, o una «lengua extranjera»: «extrae nuevas estructuras gramaticales y sintácticas. Saca la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*»¹⁹¹. Así, por ejemplo, el filósofo reconoce en Balzac o Céline «sintaxis nuevas e ‘inesperados’»¹⁹². En esta primera declaración reverbera la misma imposibilidad que implican tanto los procesos de desujeción foucaultianos como el reparto de lo sensible de Rancière: la literatura consistiría en extrañar, hacer delirar la lengua o generar una lengua otra, pero ello solo puede hacerse por medio de la misma lengua: «La literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis»¹⁹³. De nuevo, pensar una política de la ficción supone preguntarse por las posibilidades de imaginar espacios y formas de vida otras dentro de las determinaciones discursivas, o en los límites de lo Mismo. Deleuze continúa y añade que escribir concierne también a algo que va más allá de lo textual, a «visiones y audiciones no lingüísticas, pero que solo el lenguaje hace posibles»¹⁹⁴.

Estas visiones y audiciones, en tanto que ajenas al orden simbólico de lo textual, suponen ya un rebasamiento de los límites del lenguaje, que sin embargo las posibilita. Deleuze se refiere aquí a cómo en la literatura, en un carácter compartido con la filosofía en tanto que actividad creativa, se pueden encontrar «perceptos», o «paquetes de sensaciones y relaciones que sobreviven a quienes los experimentan»¹⁹⁵, que a su vez entrarían en relación con afectos y conceptos, definidos respectivamente como los pasajes o «las transiciones vividas del estado precedente al estado actual o del estado actual al estado siguiente»¹⁹⁶ y como entidades complejas y fragmentarias productoras de sentido

¹⁹¹ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 10.

¹⁹² Gilles Deleuze, «Los intercesores,» en *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 2014), 205.

¹⁹³ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, 17.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 10.

¹⁹⁵ Gilles Deleuze, «Sobre la filosofía,» en *Conversaciones*, 218.

¹⁹⁶ Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza* (Buenos Aires: Cactus, 2019), 241.

y formadas por diversos componentes que resuenan entre sí y en relación a otros conceptos¹⁹⁷. Por ejemplo, Deleuze comenta que «los grandes novelistas ingleses o americanos escriben con frecuencia mediante perceptos; Kleist y Kafka, mediante afectos»¹⁹⁸. La confluencia de tal triada de conceptos que Deleuze desarrolla a la sombra de Spinoza en esta caracterización de la literatura advierte una relación entre imposibles indicativa de su entendimiento de la misma como dominio ejemplar en el que se manifiesta la diferencia. Recordamos que desde *Diferencia y repetición* (1968), Deleuze emprende una crítica hacia la tradición filosófica occidental por haber valorado la diferencia exclusivamente como algo exterior al concepto y como diferencia entre objetos representados bajo el mismo concepto, que se distinguen uno de otro en una relación empírica. Por el contrario, la diferencia sería interior al concepto, «desplegándose como puro movimiento creador de un espacio y un tiempo dinámicos que corresponden a la Idea»¹⁹⁹. Deleuze lo comprueba diferenciando dos tipos interdependientes de repetición en las relaciones causales: el primero se trataría de un tipo general abstracto y aparente, de carácter estático y que remitiría a un concepto único, y que sería la envoltura o el efecto abstracto generado por el segundo tipo de repetición, uno que comprende la diferencia y se comprende a sí mismo en esta alteridad interior del concepto.

El filósofo ilustra dicha distinción a través de varios ejemplos procedentes del arte. De un lado, la rima en la lírica se trata de una repetición verbal, pero una que comprende la diferencia entre dos palabras, inscribiéndose así en una Idea poética particular, de modo que su sentido no consiste en marcar pautas iguales sino en contribuir a la independencia de los ritmos tónicos en relación a los aritméticos²⁰⁰. Por otro, la repetición de un motivo de decoración que un artista pueda llevar a cabo no generará elementos idénticos por mucho que la figura se reproduzca según un concepto único. Por el contrario, el artista combina elementos de una figura a la siguiente, introduciendo así un desequilibrio en el proceso dinámico de construcción. Mientras que el primer tipo de repetición estaría fundado en la identidad del concepto único y en la representación, identificándose más con una imitación, puede observarse que el segundo da muestras de una «diferencia sin concepto»²⁰¹, una diferencia positiva y que reclama una Idea propia.

¹⁹⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 26-28.

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, «Sobre la filosofía,» 218.

¹⁹⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012), 53.

²⁰⁰ *Ibid.*, 50.

²⁰¹ *Ibid.*, 54.

La pregunta por la diferencia específica, y no por la diferencia ya mediatizada por los criterios de la identidad y la oposición, sería también una pregunta por el intervalo, por aquello que sucede en el «entre» y que la tradición filosófica habría descuidado en su búsqueda de los orígenes, resultando en un repliegue en las abstracciones que ha impedido valorar la diferencia en su positividad. Volviendo a la literatura, Deleuze reconoce la importancia de eso que llama los «intercesores» o los «mediadores», aquellos elementos productores de diferencia como imposibilidades enfrentadas. A este respecto afirma que «si un creador no se encuentra atenazado por un conjunto de imposibilidades, no es un creador. Creador es aquel que se crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible»²⁰². Y este juego de imposibilidades se materializa en el estilo, definido como «una forma de variación lingüística, una modulación y una tensión de todo el lenguaje hacia el Afuera»²⁰³. El estilo contribuye a hacer del lenguaje un sistema desequilibrado y heterogéneo capaz de producir una existencia otra, permitiendo «ver y pensar algo que había permanecido en la sombra alrededor de las palabras, entidades cuya existencia ni se sospechaba»²⁰⁴. Por eso la literatura es «crítica y clínica», porque extraña y al mismo tiempo da vida o libera una vida que había quedado presa en la abstracción.

Esta, así, se identifica con una deformación del lenguaje hacia fuera de sus límites, una lengua extranjera dentro de la lengua en la que confluyen potencias—entendidas en el sentido spinozista del término como las acciones y pasiones de las cuales algo es capaz de hacer; no la esencia de la cosa sino lo que esta es capaz de soportar y hacer—de distinto tipo, y que tienen que ver tanto con percepciones y sensaciones que de otro modo serían intransferibles, como con cambios de estado y con la actividad conceptual. La escritura concentra signos heterogéneos, entendiendo el signo a la manera de Deleuze como aquello que sucede en los intervalos de un sistema asimétrico²⁰⁵, y por ello sería lugar para el acontecimiento, para la irrupción de lo Otro en lo Mismo que se hace posible gracias al estilo. Preguntado en específico por la idea foucaultiana de los estilos de vida, el filósofo traza una distinción ético-estética que lo emparenta inmediatamente con el pensamiento literario que hemos localizado en el último Foucault. Deleuze afirma que los estilos de vida de las tecnologías del yo, además de ocuparse de la tarea ética de determinar qué es lo que somos capaces de ver, hacer y decir dentro de los límites de lo

²⁰² Gilles Deleuze, «Los intercesores,» 213.

²⁰³ *Ibid.*, 224.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 48.

que Foucault llama «la hegemonía del sentido», implican también una estética y una *poiesis* de la existencia al tratarse de la creación o «la invención de una posibilidad vital, de un modo de existencia»²⁰⁶.

Por ejemplo, en la obra de Raymond Roussel, autor esencial del corpus foucaultiano, Deleuze reconoce un estilo fundado sobre la reiteración de palabras homónimas que ven colmada la distancia entre sentidos con una red de historias y objetos, de manera que en la repetición de términos se inscribe por completo una diferencia que produce una suerte de «pos-lenguaje»²⁰⁷. Este extrañamiento o creación de una lengua otra en la propia lengua ha sido identificado por Deleuze y Guattari como propio de una «literatura menor», aquella en la que «el idioma se ve afectado por un coeficiente de desterritorialización»²⁰⁸. Si la territorialidad refiere a la manera en que los seres y fenómenos se inscriben en un contexto determinado y dan forma a un territorio, la desterritorialización sería el proceso por el cual estos se despojan de su contexto original y se reubican en otros, contrarrestado a su vez por movimientos inversos de reterritorialización: «Las territorialidades están, pues, atravesadas de parte a parte por líneas de fuga que hablan de la presencia en ellas de movimientos de desterritorialización y reterritorialización. En cierto sentido, son secundarias. Sin esos movimientos que las precipitan, nada serían»²⁰⁹. La literatura menor desterritorializa la lengua y expone sus tensiones internas, de suerte que el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos.

Al hacerlo, se diferencia de la «gran literatura» de la tradición mimética: donde aquella se interesa por lo individual, ya sea en la esfera de la familia, la pareja o la relación romántica, puesto que se identifica con la enunciación individualizada de un autor o un «maestro», su condición marginal hace que todo sea político en la literatura menor, cuya enunciación sería colectiva. Sobre Kafka, Deleuze y Guattari afirman que los enunciados no remiten a un sujeto de la enunciación que sería su causa, o a un sujeto del enunciado que sería su efecto—«Por supuesto, en una época Kafka pensó según las categorías tradicionales de los dos sujetos, el autor y el héroe, el narrador y el personaje [...] Pero muy pronto renuncia al principio del narrador [...] La letra K ya no designa un narrador

²⁰⁶ Gilles Deleuze, «La vida como obra de arte,» en *Conversaciones*, 163.

²⁰⁷ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 51.

²⁰⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (Ciudad de México: Ediciones Eras, 1978), 28.

²⁰⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-Textos, 2020), 61.

ni un personaje»²¹⁰—sino que el sujeto desaparece en pos de «dispositivos colectivos de enunciación». Es así que la literatura menor no pertenece al sujeto sino al *pueblo*, tal y como Deleuze advierte en *Crítica y clínica* en relación con su función sanadora: «La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo»²¹¹. Al apartarse de los códigos que colocan al sujeto en el centro de la literatura, el adjetivo «menor» hace referencia a la potencia revolucionaria de una literatura que se encuentra en el contexto de otra literatura «mayor», que se habría convertido en vehículo de la enunciación individual. Al contrario, la literatura menor es política en cuanto se dirige a un pueblo que falta, encargándose de «forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad»²¹².

Como Foucault, hemos visto que Deleuze identifica el potencial político de la literatura con un trabajo sobre el lenguaje que es también una acción de resistencia en cuanto permite sustraerlo de la lógica de la representación o «la reproducción de lo Mismo»²¹³ y descubrir otros modos de existencia. Asimismo, el proyecto ético y poiético del cuidado de sí queda también patente en el entendimiento de Deleuze de la literatura como crítica y una forma de salud al mismo tiempo. La literatura inventa una lengua extranjera dentro de la lengua, alterando sus códigos y tendiendo hacia sus límites—lo cual se correspondería con una tarea ética que atañe a la pregunta sobre cómo actuar y qué hacer ante los procesos impuestos de subjetivación—y su actividad poiética principal es la de crear formas de vida otras. Igualmente, la proyección política de la literatura menor que reconocen Deleuze y Guattari como una literatura de lo colectivo puede reconocerse también en Rancière, para quien el sujeto de la ficción sería colectivo en cuanto su cometido sea el de construir *sensoriums* democráticos en los que materializar una igualdad que falta y modos alternativos de distribuir lo común. En los tres casos, retomando la definición del mismo Deleuze, el acto de creación se entiende como uno de resistencia puesto que siempre supone un orden anterior que es deformado, afectado o reestructurado de una determinada manera.

Por último, es conveniente comprobar qué es lo que pueden aportar a esta triada las ideas de Jean-François Lyotard, otro autor que emplaza su pensamiento en una correlación radical entre estética y política. De nuevo, el análisis de su corpus implica

²¹⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, 30-31.

²¹¹ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, 16.

²¹² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, 30.

²¹³ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 52.

tanto el desafío de atender a un entramado conceptual complejo y deudor de corrientes dispares como el psicoanálisis, la fenomenología, la pragmática y los análisis del lenguaje, como la extensión de su obra, en la que puede advertirse una bidireccionalidad de estética y política prácticamente desde sus inicios. Aunque ello nos impida ser exhaustivos, recuperar algunas ideas de Lyotard sobre el arte como laboratorio de conceptos críticos puede resultar de utilidad para completar nuestra genealogía para una política de la ficción

Hasta aquí hemos determinado que la ficción se entiende principalmente como un acto de resistencia por vía de una manipulación del lenguaje que es también una relación entre imposibles. El concepto central de la filosofía de Lyotard, como en los casos de la desujeción en Foucault, el disenso en Rancière o la diferencia en Deleuze, es el de «diferendo», y como aquellos rehúye el esencialismo y las explicaciones totalizantes, o eso que Rancière llama la «policía» y que refiere a un reparto de lo sensible que ha erradicado el vacío y en el que no cabe equívoco sobre la distribución de las funciones, lugares y formas de ser, viéndose amenazado por la política como introductora del disenso²¹⁴. El diferendo da nombre a «un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes [...] que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones»²¹⁵. El énfasis se sitúa ahora en la ausencia de criterios o reglas para dirimir la diferencia, tratándose el diferendo de una diferencia irreductible debido a la falta de una regla o principio común. Lyotard entiende que el objetivo de «una literatura, una filosofía y tal vez de una política sería señalar diferendos y encontrarles idiomas [...] permitir la institución de idiomas que todavía no existen»²¹⁶, es decir, poder comprender y expresar estas diferencias irreductibles en su positividad sin suprimirlas. En su estudio monográfico breve sobre el filósofo, Gerard Vilar ha señalado cómo el concepto de diferendo da cuenta de la mutualidad de estética y política en el pensamiento de Lyotard, que se apoya en la *Crítica del juicio* de Kant para reivindicar que tanto los juicios políticos como los estéticos serían «reflexionantes» al no fundarse en principios comunes o reglas compartidas²¹⁷:

El juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el juicio, que subsume en él lo

²¹⁴ Jacques Rancière, *Disenso. Estética y política*, 62.

²¹⁵ Jean-François Lyotard, *La diferencia* (Barcelona: Gedisa, 1996), 9.

²¹⁶ *Ibid.*, 26.

²¹⁷ Gerard Vilar, *Jean-François Lyotard: Estética y política* (Barcelona: Gedisa, 2021), 20.

particular (incluso cuando como juicio trascendental pone a priori las condiciones dentro de las cuales solamente puede subsumirse en lo general), es determinante. Pero si sólo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el juicio es solamente reflexionante²¹⁸.

Al carecer de universales, los juicios estéticos y políticos serían por igual reflexionantes y por ello articulados alrededor de diferendos. Vilar apunta que es preciso no confundir los juicios políticos con los que proceden del ámbito jurídico. El concepto poiético de Lyotard de la política como «un arte de tratar los diferendos sin suprimirlos»²¹⁹ se separa totalmente de los juicios determinantes del derecho, consistentes en la aplicación de reglas preexistentes en la ley, y se acerca más al arte como práctica para la producción de conceptos críticos. En *A partir de Marx y Freud*, Lyotard llega a afirmar que la política carece de una teoría propia y que si cuenta con una esta se inspira «por lo que se produce en lo que se ha convenido en llamar las ‘artes’ [...] Lo ‘estético’ fue para el político que yo era [...] la fisura y la grieta para descender a los fondos de la escena política [...] De la ecuación: estética = taller para forjar los conceptos críticos más discriminantes»²²⁰.

Estos conceptos críticos son aquellos capaces de inventar nuevas reglas o criterios que permitan dar cuenta de los diferendos sin suprimirlos. La unidad lingüística básica sobre la que versa la obra de Lyotard, por influencia de Wittgenstein, es la frase. Hablar, escribir, actuar o razonar se identifica con la formulación de frases, en un «juego del lenguaje» heterogéneo que también incluye «familias de frases», con sus propias reglas, y «géneros del discurso» que encadenan familias de frases. Para Lyotard, «una frase presenta por lo menos un universo»²²¹ con unas reglas propias. Los diferendos sobrevienen en los encadenamientos de frases, ya que estas se producen acorde a reglas distintas. El problema fundamental no sería el de encontrar una forma de buen juicio o un buen encadenamiento de frases, sino el de «salvar el honor de pensar»²²², un propósito que Vilar identifica con la tarea de «dar testimonio de los diferendos»²²³. En

²¹⁸ Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Ciudad de México: Porrúa, 1973), 194.

²¹⁹ Gerard Vilar, *Jean-François Lyotard*, 22.

²²⁰ Jean-François Lyotard, *A partir de Marx y Freud* (Madrid-Caracas: Editorial Fundamentos, 1975), 210; 22-23.

²²¹ Jean-François Lyotard, *La diferencia*, 89.

²²² *Ibid.*, 11.

²²³ Gerard Vilar, *Jean-François Lyotard*, 90.

contrapartida, cualquier forma de totalitarismo se propone anular los diferendos e imponer su género de discurso único.

Bajo la influencia de la teoría de los juegos del lenguaje de Wittgenstein, cuya multiplicidad ilimitada descarta cualquier metalenguaje o narrativa totalizante, Lyotard desarrolla el que quizás sea su trabajo más célebre en *La condición posmoderna* (1979). La sustitución de los antiguos mecanismos de legitimación basados en metarrelatos únicos por una pluralidad de narrativas se explica también en la presencia de diferendos, que exigen una «justicia de multiplicidades» que respete la singularidad de las frases. La condición posmoderna descansa sobre un concepto de la realidad como existente a expensas de «un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos», algo que hace a Lyotard afirmar «*lo poco de realidad que tiene la realidad*»²²⁴, entendiendo aquí la realidad como imposición de un único género de discurso. En el terreno de la estética, Lyotard se alinea con aquellas obras que afirman esta heterogeneidad y sospechan de la realidad como supresora de los diferendos, y por eso rechaza el realismo, entendiéndolo, de acuerdo con Amparo Vega, como «una demanda de realidad, de sentido, de referente, de unidad [...] de consenso y de una manera común de hablar y de escribir»²²⁵, o como la «policía» de Rancière. En su lugar, Lyotard vuelve a apoyarse en Kant²²⁶ para reivindicar una estética de lo sublime. Al reconocer que un juicio reflexionante no puede subsumirse a una regla general, y advirtiendo que no existe un criterio general para determinar la belleza, los juicios estéticos reflexionantes sólo se atienen a la forma del objeto—o, siguiendo la terminología de Lyotard, a la frase—para enunciar si este es bello o no. Después de establecer que la emoción no pertenece al campo de la belleza, Kant recurre a la categoría de lo sublime para abordar ciertas emociones que provoca la obra de arte independientemente de que sea bella, no relacionadas ya con la armonía y la proporción sino con una mezcla de temor y placer frente a la inmensidad.

La sublimidad, por tanto, pertenece al ánimo de quien juzga y no al ámbito natural. Para Kant, se diferencia en dos categorías: el sublime matemático, que se relaciona con la magnitud y apunta a que hay grandezas en la naturaleza que superan toda capacidad humana de comprensión; y el sublime dinámico, que se vincula a la fuerza y responde a aquellos fenómenos de la naturaleza capaces de producir temor y una sensación de

²²⁴ Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)* (Barcelona: Gedisa, 1994), 19.

²²⁵ Amparo Vega, «Perspectivas de la estética y la política en J.F. Lyotard,» *Revista de Estudios Sociales* 35 (2010): 35.

²²⁶ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*.

peligro, tales como una tormenta o un incendio. Lo que Lyotard recupera del concepto kantiano de lo sublime es, sobre todo, su dualidad como temor y placer al mismo tiempo, interpretada como un conflicto entre las facultades del sujeto de «concebir» una cosa y la de «presentarla», esto es, el diferendo entre la facultad de encontrar inteligible una frase y la de extraer «casos» que se correspondan con ella²²⁷. Con lo sublime, el sujeto es incapaz de presentar a la frase otro caso, dado que esta se identifica con una totalidad que podemos concebir pero que no podemos ilustrar con ejemplos:

Tenemos la idea del mundo (la totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella [...] Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a ‘hacer ver’ esta magnitud o esta potencia absoluta se nos aparece como dolorosamente insuficiente²²⁸.

Lyotard llama a estas ideas «impresentables», y reconoce una estética de lo sublime tanto en el arte moderno como en las vanguardias históricas, que habrían trabajado en contra de la «realidad» como un arte del diferendo. Por ejemplo, puede decirse que lo sublime de una política de la ficción atiende al diferendo entre la frase «pensar la libertad» (esto es, el pensamiento o la idea de la libertad) y la impresentación sensible o la no-presentación de la libertad²²⁹.

Si volvemos a Rancière, podríamos formular del mismo modo su principio de igualdad axiomática como un sublime basado en el diferendo entre pensar la igualdad sin condiciones y su no presentación sensible; o, del mismo modo, podríamos también contemplar las ideas de Deleuze y Guattari de la literatura menor como dirigida a un pueblo que falta como un diferendo entre la idea del pueblo faltante y su impresentación, de la misma manera que podríamos someter a este esquema el problema de la libertad en Foucault. Sin embargo, como señala Jean-Louis Déotte, el propio Rancière ha remarcado que su concepto de disenso y la teoría de Lyotard del diferendo entre los géneros del discurso y los universos de las frases se separan en cuanto que la teoría de Lyotard presupone que los interlocutores comparten el mismo lenguaje²³⁰. El disenso de Rancière

²²⁷ Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, 20.

²²⁸ *Ibid.*, 21.

²²⁹ Amparo Vega, «Perspectivas de la estética y la política en J.F. Lyotard,» 37.

²³⁰ Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012), 93.

también sucede cuando dos interlocutores utilizan las mismas palabras pero con sentidos distintos, o la misma palabra sin designar el mismo referente, pero la forma más radical de disenso es la que divide a los interlocutores, aquella en la que uno de ellos no comprende al otro porque ni siquiera considera que sus palabras pertenezcan a un lenguaje articulado o al *logos*. Déotte hace ver que es justamente este desafío comunicacional—que sucede en un reparto de lo sensible en el que solo algunos tienen el derecho al *logos*—el que configura el espacio de lo político para Rancière. De cualquier manera, el hecho de que ambas posturas entiendan la resistencia ejercida por la ficción como una cuestión de desacuerdo o imposibilidad para el acuerdo sigue reafirmando nuestra caracterización de una política de la ficción según relaciones entre imposibles, ya hablemos de la policía o la realidad como género único de discurso, o de democratismo estético y lo sublime como una estética de lo «impresentable» .

En definitiva, y a modo de resumen breve hasta aquí, recordamos que el examen del modelo de Levine, que equipara formas estéticas y formas políticas por medio de una definición lata del mismo concepto de forma, nos ha ayudado a repensar el debate entre análisis formalistas y contextualistas en el seno de los Nuevos Formalismos Literarios. Nuestro recorrido demuestra que desde el primer concepto de extrañamiento de Shklovski, el formalismo ha cultivado también una praxis teórica basada en la capacidad de las formas estéticas y el trabajo sobre el lenguaje para generar acontecimientos de sentido en la lectura con un potencial transformador. Tal y como advertíamos, la novedad principal del libro de Levine consiste en la introducción de esta revisión de la cuestión formalista en el marco post-crítico. La reconsideración de los criterios de juicio y las tendencias instrumentalistas de la crítica ha permitido poner en primer término la agencia de la singularidad formal de las obras por encima de las determinaciones de los enfoques sistémicos en tanto que actores no humanos que afectan y se dejan afectar por otros agentes. Es así que definíamos las ficciones literarias como «laboratorios de la experiencia» capaces de intervenir nuestro concepto de mundo y los modos en que lo organizamos.

En este punto acudíamos a la teoría de los mundos ficcionales para comprobar la superación del paradigma mimético de la crítica en la autonomía de los mundos de ficción como universos con sus propios marcos de referencia, en diálogo bidireccional con el mundo objetivo, y comprobábamos que estos no existían al margen de sus procedimientos constructivos. Por último, y para indagar en la cuestión de la agencia de las ficciones narrativas, complementábamos los hallazgos de la teoría de la ficción—menos

preocupada por la performatividad de las disposiciones estéticas que por la validación de la autosuficiencia de los mundos ficcionales—con una serie de posturas de las que extraíamos una política de la ficción entendida como práctica de resistencia según relaciones de imposibilidad, esto es, de contrariedad entre las posibilidades políticas efectuadas estéticamente por los textos y los condicionantes idioculturales. Aunque demostráramos que la sustitución del concepto de «mundo posible» por el de «mundo ficcional» es necesaria en aras del reconocimiento de las ficciones como entidades formales, la atención al pensamiento estético-político de Foucault, Rancière, Deleuze y Lyotard nos invita a recuperar el sintagma bajo otro prisma muy distinto, no ya el de la filosofía analítica y la lógica modal sino el de un concepto crítico de la política comprendida como medio para el acontecimiento y para realizar mundos, modos de subjetivación y distribuciones de lo común otros.

3.2.- La superación de la «doctrina de la especificidad de los medios»: Revisión de las tesis realistas y constructivistas en la teoría del cine

Volviendo a la polémica de la post-teoría de Bordwell y Carroll y el modernismo político, y considerando nuestra discusión metateórica sobre los vínculos que el formalismo ha mantenido con un análisis estético crítico en los estudios literarios, resulta erróneo juzgar que la defensa de una teoría del cine políticamente comprometida deba conducir al proselitismo académico y la desatención a la forma, o que ello vuelva a suponer la disolución de la disciplina hacia otras áreas de conocimiento. Precisamente, la denostada tradición del modernismo político da cuenta de cómo la teoría fílmica se construye desde el principio a la manera de la heterogénea *théorie d'ensemble* de Tel Quel¹, y ofrece oportunidades para pensar de nuevo desde la interdisciplinariedad. En *Cinema/Politics/Philosophy* (2019), Nico Baumbach reivindica este legado y responde a la post-teoría afirmando que, más que haber adoptado una posición contra la «Gran Teoría» de los setenta, ella misma se convierte en una «Gran Anti-Teoría», pues reproduce aquello que critica al reducir «una variedad amplia de posturas a una categoría monolítica, que descrita de modo caricaturesco, puede demostrarse inútil con facilidad»². Del mismo modo, la post-teoría habría intentado borrar la influencia de las convicciones políticas surgidas durante los sesenta en los estudios fílmicos, ignorando que «la propia teoría, como una de las formas de hablar y experimentar el cine, tiene una historia que no se puede separar de su objeto»³. Además, habría reducido la diversidad de propuestas críticas del momento al membrete de una «Gran Teoría» unitaria dadas algunas de sus preocupaciones en común, tales como la pregunta por la relación del cine con el mundo histórico, la organización interna del texto fílmico y la posición del espectador.

El título del libro de Baumbach, que juega con el del célebre manifiesto de Jean-Louis Comolli y Jean Narboni⁴, condensa bien su propósito al sustituir los términos

¹ D.N. Rodowick, *Elegy for Theory*, 202.

² Nico Baumbach, *Cinema/Politics/Philosophy* (Nueva York: Columbia University Press, 2019), 4.

³ *Ibid.*, 10.

⁴ El texto de Comolli y Narboni inaugura el periodo de politización de *Cahiers* después de Mayo del 68, iniciando la corriente de crítica ideológica que la revista seguirá en la mayor parte de la década de los setenta. Bajo la influencia althusseriana, Comolli y Narboni se proponen delinear los principios de una «crítica científica» que haga visible cómo la ideología dominante subyace a los mecanismos del film. Los teóricos realizan una clasificación de películas que distingue siete tipos, de los cuales el primero es el de las películas que están completamente imbuidas de la ideología dominante y no ofrecen ningún indicador de que los cineastas fueran conscientes de ello, y el quinto comprende las películas que, aun perteneciendo a la ideología dominante, terminan volviéndose contra ella, «haciéndola virar y salirse de su curso». Véase

«ideología» y «crítica» del original por «política» y «filosofía»: continúa y expande el proyecto de la época más influyente de *Cahiers* pero a través de la reflexión sobre las políticas de la forma filmica por vía de la filosofía en lugar de la crítica de la ideología; sin dejar, no obstante, de reconocer su influencia. Baumbach reconoce que Bordwell y Carroll, así como el mismo Rodowick desde una posición diferente, llevan razón en que la teoría de los setenta tendió a infravalorar su propia posición en la construcción del vínculo entre cine y política, un fracaso que relacionan con la necesidad de abandonar el enfoque «axiomáticamente político»⁵ de la teoría filmica representado por la crítica de la ideología. El cine no es solo ideológico, sino un objeto político, entendiendo la política como lo contrario a la ideología y, como aquello que «hace un agujero»⁶ en la misma, afirma Baumbach tomando una expresión de Badiou.

Es este interés por generar un discurso sobre el cine capaz de explorar otras configuraciones de lo real más allá de las limitaciones impuestas por los aparatos ideológicos lo que convierte a la teoría filmica en una forma de pensamiento propositiva y no simplemente iconoclasta. Si bien es cierto que el modernismo político defendía también el poder performativo de las películas para revertir los atributos formales de la ideología por medio de una contraestética, ello lo hacía a coste del mismo discurso teórico, cuya única utilidad era la de glosar una crítica que la película debía realizar de manera autónoma. Asimismo, este se aproximaba a las películas como efectos de causas sociales o daba por hecho que toda postura teórica estaba asociada a una toma de posición política, pero Baumbach, sin embargo, se acerca al paradigma post-crítico al defender una tercera vía filosófica—representada por los escritos sobre cine de Deleuze, Rancière, Badiou o Agamben—que sugiere un análisis de las teorías y las películas para indagar en qué medida construyen relaciones concretas entre la política y el cine, sin tomar nunca esta como a priori, de modo que «pensar el cine como algo político se asuma como una proposición y no como un dogma»⁷. La tradición a la que se refiere Baumbach, aunque relativamente reciente—pues es solo desde la publicación de las obras fundacionales de *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine* (1971) de Stanley Cavell y los dos tomos de Deleuze *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), que puede empezar a hablarse de una filosofía del cine como tal—, ha supuesto un

Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism,» en *Critical Visions in Film Theory*, eds. Timothy Corrigan et al (Boston-Nueva York: Bedford/St. Martin's, 2011), 478-486.

⁵ Nico Baumbach, *Cinema/Politics/Philosophy*, 10.

⁶ *Ibid.*, 189.

⁷ *Ibid.*, 13.

acercamiento al estudio del cine que va más allá de la elaboración de una estética. A diferencia de una filosofía del arte que estudie cómo las películas ilustran determinados conceptos o principios, esta «tercera vía filosófica» las comprende como productoras de conceptos en sí mismas y reconoce sus efectos en la misma praxis filosófica. Como estima de forma sugerente Jean-Michel Durafour, la filosofía del cine quizás se originó a partir de un comentario de Maurice Merleau-Ponty en su conferencia en el Institut des Hautes Études Cinématographiques «El cine y la nueva psicología» (1945)⁸, donde afirma que «el filósofo y el cineasta tienen en común una cierta manera de ser, una cierta visión del mundo»⁹. Aunque Merleau Ponty no se interesó por el cine como objeto de estudio más allá de este texto breve y de sus relaciones con la filosofía de la percepción, tan solo esta cita final sirve como estímulo para pensar de manera conjunta la actividad poética y filosófica del medio.

En suma, el trabajo de Baumbach reconoce en la teoría filmica la misma necesidad que advertíamos en relación con el contexto post-crítico, la de pensar la política de los objetos estéticos al margen del dogmatismo metodológico de «tantos intentos pasados por definir[la] o negar su posibilidad»¹⁰. La pregunta por una teoría del cine que piense las películas de ficción como objetos políticos puede alimentarse de nuestra reflexión sobre la política de la ficción literaria, aunque resulta esencial emplazar el debate en el propio contexto de la teoría del cine y tener en cuenta las diferencias semióticas evidentes que separan al medio literario del filmico. Como veíamos, los mundos ficcionales literarios se han estudiado desde una semántica constructivista que afirma que sus personajes, objetos, ideas y situaciones no existen al margen del lenguaje que las construye, o, como afirma Pozuelo siguiendo los términos de Harshaw, es característico de la literatura que el lenguaje constituye su marco de referencia interno al mismo tiempo que se refiere a él¹¹. En su caso, la teoría del cine clásica, o al menos la teoría del cine anterior a la irrupción de la imagen digital, estuvo muy influenciada por la premisa básica de que este depende de la tecnología fotográfica en su captación de la realidad profilmica, una tesis que ha motivado reflexiones acerca de la ontología de la imagen filmica desde los comienzos del medio. Del mismo modo, los orígenes del medio también buscaron su

⁸ Jean-Michel Durafour, «Cinema Lyotard: An Introduction,» en *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, eds. Graham Jones y Ashley Woodward (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017), 17.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, «El cine y la nueva psicología,» en *Sentido y sinsentido* (Barcelona: Península, 1977), 105.

¹⁰ Nico Baumbach, *Cinema/Politics/Philosophy*, 16.

¹¹ Jose M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, 147.

unicidad en procedimientos constructivos como el montaje, desde los cineastas-teóricos soviéticos hasta los mismos integrantes de *Opojaz*. Trasladar directamente al cine nuestras consideraciones desde el horizonte post-crítico sobre la política de la ficción literaria como objeto formal que establece relaciones de imposibilidad y resistencia con los condicionantes históricos y culturales supondría obviar los caracteres particulares que han definido la historia del medio en el diálogo entre estas dos tradiciones teóricas. Es por ello que nuestro estudio exige revisar algunas de las tesis principales que han marcado la teoría del cine, tanto desde la tradición realista como desde la formalista. Comprobaremos que a ambas posturas subyace una teoría doctrinal de la especificidad de los medios que, en su carácter esencialista, autotélico y prescriptivo, presenta dificultades para adoptar nuestra argumentación sobre la performatividad de las formas estéticas al limitar la agencia y posibilidades expresivas del cine, consagrándolo por el contrario a una función o conjunto de funciones predeterminadas. En su lugar, revisaremos los fundamentos del análisis figural para ofrecer un concepto distinto de especificidad y una alternativa a estas tradiciones, prolongando así nuestra búsqueda de nuevas maneras de entender el análisis formal que puedan acoger una política de la ficción en los términos en los que la hemos definido. Finalmente, observaremos que en la crítica a la noción de puesta en escena y la adopción del dispositivo como herramienta teórica se concretan los objetivos del análisis figural como aproximación al estudio del cine que antepone la capacidad de las películas para generar sus propias lógicas e imágenes que vayan más allá del paradigma mimético y de un concepto organicista del film como construcción formal.

Tanto las ideas de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de la imagen cinematográfica, como las tesis realistas de André Bazin y Siegfried Kracauer más tarde, suponen hitos difíciles de eludir en el debate sobre qué es lo que dotaría de especificidad al cine con respecto a las demás artes. En *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (1936), Walter Benjamin asociaba el cine con una transformación estética por la que su tecnología permitía superar la distancia que tradicionalmente había aislado al arte del mundo real. Frente a artes auráticas como la pintura—es decir, aquellas que determinan su autenticidad en una unicidad espaciotemporal determinada, y para las que el proceso de la reproducción siempre resultará en un original y una copia—, el cine vendría a democratizar el arte al acercarlo a las masas gracias a su carácter intrínsecamente reproducible: «La masa reclama que el mundo le sea más ‘accesible’ con la misma pasión con que pretende despreciar la unicidad de todo fenómeno al dar cabida a su reproducción múltiple [...] Día tras día, se afirma [...] la necesidad de tomar

posesión inmediata del objeto en la imagen»¹². La ruptura del aura del objeto artístico ofrecía así al público un compromiso más inmediato con su vida cotidiana al posibilitar la recepción colectiva—a diferencia de la pintura, reservada solo para unos pocos u objeto de una recepción colectiva siempre jerarquizada y excluyente—pero sobre todo al proveerle de una imagen más directa de la realidad:

El pintor mantiene en su trabajo una distancia normal frente a la realidad de su tema; el camarógrafo, en cambio, penetra profundamente en la trama de realidad dada [...] Así, de estos dos modos de representación de la realidad—la pintura y el cine—, el último es para el hombre actual incomparablemente más significativo, porque obtiene de la realidad un aspecto despojado de todo aparato—aspecto que el hombre tiene derecho a esperar de la obra de arte—, justamente gracias a una penetración intensiva de los aparatos en lo real¹³.

Además, el cine contaría también con la función de equilibrar la relación entre el ser humano y la técnica en el contexto de racionalización extrema del sistema capitalista. Benjamin encuentra en él una técnica beneficiosa, gracias a su capacidad para aprehender y dar cuenta del mundo circundante o el «inventario del mundo exterior», aportando con ello un tipo de conocimiento nuevo sobre este y posibilidades renovadas para transformarlo al abrir un «inmenso e insospechado campo de acción»¹⁴. La tesis de Benjamin relaciona el carácter reproducible del cine con una forma de recepción estética propia de la masa, que es también un modo transformado de participación en lo político. Frente al desprestigio primero del cine como mero entretenimiento popular para las masas, y la idea de que el verdadero arte exige recogimiento y una atención profunda, Benjamin reivindica la distracción como un modo de percepción que permite integrar el arte en la vida más allá de cualquier ensimismamiento o relación escapista, algo que reconoce tanto en la arquitectura como en el cine: «Quien se recoge ante la obra de arte se sumerge en ella: la penetra como aquel pintor chino que desapareció en el pabellón pintado sobre el fondo de su paisaje. La masa, en cambio, por el hecho mismo de su distracción, recoge la obra de arte en su seno, le transmite su ritmo de vida, la inunda con

¹² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2013), 63.

¹³ *Ibid.*, 89.

¹⁴ *Ibid.*, 91-92.

sus olas»¹⁵. Benjamin concluye el ensayo advirtiendo sobre la estetización de la vida política que entraña el fascismo, que comprueba en la evolución paralela de las técnicas de reproducción de imágenes y la celebración de desfiles y mítines masivos («...los movimientos de masas, y en primer lugar la guerra moderna, representan una forma de comportamiento humano particularmente accesible a los dispositivos de filmación»¹⁶) y en el análisis de un manifiesto belicista de Marinetti. A la estetización fascista de la política, el filósofo opone la «politización comunista del arte», su democratización al servicio de las masas por medio de la técnica. Que una obra de arte sea progresista o no, no dependerá de una cuestión de contenido sino de la forma y de la evolución de la técnica, algo que, como Jameson ha señalado, da muestras del entendimiento de Benjamin de la invención y la técnica como influencia determinante en la obra de arte y su proyección política¹⁷. Ello no implica que Benjamin encontrara en la técnica la causa principal del cambio histórico, algo que iría en contra de la postura marxista al ignorar la cuestión de las clases y la organización social de la producción, sino que la consideraba como causa de efectos psicológicos determinantes.

Para Benjamin, entonces, las condiciones tecnológicas del cine como medio fotográfico y reproducible inauguraban una práctica artística que, gracias a su capacidad de proporcionar imágenes «más inmediatas» de la realidad y a su modo de recepción colectivo y enraizado en la cotidianeidad, abolía las jerarquías que implicaba la experiencia estética de las artes auráticas como productoras de imágenes separadas de la vida cotidiana, identificadas como una forma de arte cuya función social es más «ritual» que política. Algunos años más tarde, André Bazin volvía a valorar el cine basándose por encima de todo en su condición técnica en «Ontología de la imagen fotográfica», escrito en 1945, y algunos años después en «La evolución del lenguaje cinematográfico», ambos publicados póstumamente en la colección de ensayos *¿Qué es el cine?* (1958). En el primer ensayo, Bazin parte de una distinción básica entre dos funciones en la pintura, una estética y expresiva, por la que el pintor trasciende el modelo representado a través del simbolismo de las formas, y otra mimética, que, sobre todo a partir de la invención de la perspectiva en el Renacimiento, se funda sobre el deseo psicológico de reemplazar el mundo exterior por medio de un doble. Bazin identifica esta dualidad con dos comprensiones muy diferentes del realismo: una que atendería a la expresión concreta y

¹⁵ *Ibid.*, 99.

¹⁶ *Ibid.*, 102.

¹⁷ Fredric Jameson, *Marxismo y forma*, 63-68.

verdadera del significado del mundo, y otra meramente ilusoria y basada en la imitación de las formas. Por su parte, la fotografía y el cine habrían venido a resolver el problema del realismo en el arte mediante la reproducción mecánica de imágenes al margen de toda subjetivización. Para Bazin, así, lo que distingue a la fotografía de la pintura es su objetividad radical, que aprehende el mundo natural solo a través de la mediación de la técnica: «Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención por parte del hombre, según un determinismo riguroso [...] La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno natural»¹⁸. El cine realizaría en el tiempo la objetividad de la fotografía, posibilitando por primera vez que la imagen de las cosas sea también la de su duración, y tanto uno como otro habrían liberado a la pintura de su función mimética y de la reproducción de la naturaleza.

En «La evolución del lenguaje cinematográfico», Bazin reproduce para el cine su distinción de dos tipos de funciones para la pintura al diferenciar entre un grupo de cineastas que «creen en la imagen» y otro que «cree en la realidad»¹⁹. De nuevo, el teórico contrapone una función expresiva a otra mimética al referirse a los directores que se sirven de recursos plásticos y el montaje para fragmentar la unidad espaciotemporal, por un lado, y a los que se adscriben a una tradición realista que mantiene dicha unidad, por otro. Bazin aporta una definición constructivista de la imagen al nombrarla como «todo lo que puede añadir a la cosa presentada su *representación* en pantalla»²⁰. El expresionismo del montaje y los valores plásticos de la imagen dotarían al cine de la posibilidad de imponer al espectador una interpretación particular sobre los acontecimientos de la realidad profilmica. Bazin reconoce que, aunque pueda parecer que son estos criterios los que han definido la especificidad del cine a lo largo de su historia, existe también una tradición realista que habría priorizado al plano secuencia y la profundidad de campo sobre el montaje, y que encuentra su máxima expresión en el neorrealismo italiano, cuyo estilo «desparece ante la realidad»²¹. De acuerdo con el teórico, la profundidad de campo no solo supone una manera más económica y efectiva de filmar la escena, sino que también comporta un tipo de relación más realista del espectador con la imagen. A diferencia del montaje, la profundidad de campo no

¹⁸ André Bazin, «Ontología de la imagen cinematográfica,» en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2015), 28.

¹⁹ André Bazin, «La evolución del lenguaje cinematográfico,» en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2015), 82.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, 94.

diseciona en fragmentos la «unidad física» de los acontecimientos, lo cual hace de su estructura más realista, llegando incluso a «colocar al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad»²². Además, mientras que el montaje impone una interpretación única al acontecimiento dramático, la profundidad de campo inserta la ambigüedad en la estructura de la imagen. A los directores que creen en la imagen, o dicho de otro modo, en la intervención expresiva de la imagen fotográfica «natural» para imponer un sentido a los acontecimientos mostrados, se oponen así aquellos que creen en la realidad, o los que recurren al plano secuencia y la profundidad de campo para acceder a la realidad profunda de la imagen, o «revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural»²³. Bazin parte del supuesto de que la realidad es siempre ambigua y fragmentarla mediante el montaje implica reducir su ambigüedad en pos de una subjetividad determinada. Dado que la profundidad de campo se acerca más a la imagen de la visión psicofisiológica al mostrar un excedente de objetos, o un excedente de lo «real», esta permite devolver la ambigüedad a la imagen y abolir la diferencia entre el cine y la realidad, entre arte y vida.

Puede observarse que tanto Benjamin como Bazin, desde posturas afines, defienden un entendimiento realista del cine con base en su naturaleza fotográfica. Benjamin atribuye a la técnica la capacidad para dotar a la masa de una experiencia estética democrática, mientras que para la lectura fenomenológica de Bazin la razón de ser de la imagen fotográfica es la de realizar el deseo de reproducción de la naturaleza que había operado en la pintura desde siempre, entendiéndose ya no solo como representación sino también como «re-presentación», o un volver a hacer presente el objeto en el tiempo y el espacio. Más tarde, Siegfried Kracauer esgrime una tesis similar al nombrar al cine como la «redención de la realidad física» en su *Teoría del cine* (1960). Para el teórico, dadas las cualidades indiciales del medio, el cine está especialmente equipado para «registrar y revelar la realidad física»²⁴. La fotografía tendría la capacidad de ir más allá del concepto de representación e implicar una conexión material con el objeto en un momento dado en el tiempo, puesto que esta hace que la luz registre su imagen y movimiento en la emulsión de la película, dejando en ella una huella o índice.

²² *Ibid.*, 95.

²³ *Ibid.*, 98.

²⁴ Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 28.

Como queda patente también en Benjamin y Bazin, Kracauer encuentra una función social en el realismo de la tecnología del cine, explicada en su potencial para reproducir estéticamente la fragmentación y alienación de la vida cotidiana y así proporcionar a las masas una manera de objetivarla. Su *Teoría del cine* se propone como un desglose sistemático de las especificidades del medio filmico acorde con estas tesis realistas. Como ya hiciera también Bazin, Kracauer diferencia dos tendencias creativas principales en la historia del cine, una realista y otra que llama «formativa» o «formal», identificadas con los Hermanos Lumière y George Méliès respectivamente. Mientras que Méliès se recreaba en la manipulación de la imagen al servicio de argumentos fantásticos, los Lumière retrataron «los movimientos aleatorios de los fenómenos», «la vida en sus momentos menos controlables y más inconscientes, un revoltijo de patrones transitorios, en eterna disolución, accesibles solo para la cámara»²⁵. El carácter realista del cine sería tal que Kracauer lo identifica más con una herramienta para la investigación científica del mundo natural que con un acto de creación. La tendencia formal habría traicionado el cometido fundamental del cine al apartarse de la re-presentación de la realidad física, aunque de todas formas, hasta los cineastas más creativos serían mucho más dependientes de la naturaleza que el pintor o el poeta, pues necesariamente su creatividad se manifiesta «dejando entrar la naturaleza y penetrando en ella»²⁶.

En general, hay una identificación plena entre la fotografía y el cine como tecnologías opuestas a la expresividad creativa de las artes auráticas. No se trata ya del trabajo del artista sobre el modelo de los objetos y fenómenos naturales, sino de su registro desnudo. Kracauer entiende que la aproximación verdaderamente cinematográfica es la de la tendencia realista representada por el cine de los Lumière, que desde un principio negaron el interés artístico del cinematógrafo, considerándolo más bien como una «curiosidad científica»²⁷. Ciertamente, el interés científico por las técnicas de captación de imagen en movimiento está presente desde la cronofotografía y los primeros antecedentes del cine como tecnología. Los trabajos pioneros de Eadweard Muybridge y Jules Marey a finales del siglo XIX constituyeron un proyecto de racionalización técnica y exploración de las físicas de los cuerpos bajo la idea de que la fragmentación del movimiento permitido por la fotografía trascendía el impulso mimético de las artes representativas para revelar algo más sobre el mundo natural. Tal y como expone Linda

²⁵ *Ibid.*, 31-32.

²⁶ *Ibid.*, 40.

²⁷ Cit. en *ibid.*, 32.

Williams, el interés por el movimiento y el estudio anatómico en este momento precinematógráfico estuvo guiado por cuatro factores básicos: una tendencia en aumento a pensar el cuerpo como un mecanismo, la construcción de mejores máquinas para medirlo y preservarlo, el placer visual derivado de esta conservación, y, en especial, la desconfianza hacia el ojo humano en su capacidad para captar con exactitud los fenómenos naturales²⁸. Jules Marey llegó a rechazar al cine al considerarlo como un impedimento para el desarrollo científico, afirmando que las «fotografías animadas [...] muestran lo que el ojo podría ver directamente; no han añadido nada a nuestras facultades visuales [...] Mientras que el verdadero carácter de un método científico es suplir la insuficiencia de nuestros sentidos y corregir sus errores»²⁹. Sin embargo, aun a pensar de esta primera proyección científica, la distinción que hemos destacado en Bazin y Kracauer entre la vertiente expresiva o formal en el cine y la estrictamente realista ya estaba sugerida en las investigaciones cronofotográficas, según comprueba Williams en relación con los estudios de Muybridge del cuerpo femenino en *Animal Locomotion* (1884-1885). Williams señala que, en comparación con el retrato neutro de los cuerpos de los hombres y los animales, las mujeres siempre aparecen insertadas en un aparato coreográfico fetichizante que las objetualiza. Por ejemplo, en la serie de imágenes de cuerpos tumbados, mientras que el hombre solo se extiende sobre el suelo, la mujer aparece leyendo un periódico, o se tumba al acostarse en una cama para irse a dormir. Williams reconoce en este contraste que, aunque la cámara se concebía como una tecnología inventada para revelar al ojo la verdad de la *physis*, la cronofotografía impulsó los primeros logros rudimentarios del cine en materia de diégesis narrativa y puesta en escena, recursos propios de una tendencia expresiva³⁰.

Al fin y al cabo, el realismo defendido por Kracauer tampoco resulta tan radical si se tiene en cuenta su defensa de una «aproximación cinemática» que, aunque se trata de un enfoque realista que privilegia la aprehensión de la naturaleza sobre cualquier construcción imaginativa del artista, esta se emplaza en una tensión entre dos objetivos: el registro de la realidad física gracias a las propiedades técnicas de su medio y la revelación o descubrimiento de esa realidad mediante el uso reflexivo de todas las propiedades que el medio cinematográfico ofrece al cineasta. Aunque el teórico marca

²⁸ Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»* (Berkeley: University of California Press, 1989), 38.

²⁹ Cit. en Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma* (Bruselas: Casterman, 1966), 144.

³⁰ *Ibid.*, 41.

una distinción inicial entre la tendencia realista y la formal, la caracterización del enfoque cinemático como dividido entre el registro y la revelación de la realidad, entre la aprehensión directa del mundo natural y el conjunto de operaciones que el artista-cineasta lleva a cabo para descubrirlo, indica que a fin de cuentas esta diferenciación es más inclusiva que dicotómica, aunque en cualquier caso prevalezca siempre la función realista. Así lo expone Dudley Andrew, que llama la atención sobre la doble función del cineasta según Kracauer: este debe tanto «grabar como revelar; tanto dejar entrar la realidad como penetrarla con sus técnicas. Pero en todos estos casos es el primer término el que debe dominar»³¹. Corresponde así a los directores formar sus propias visiones de lo real, una argumentación en absoluto ajena a las teorías miméticas de la teoría literaria. A este respecto, Andrew subraya las afinidades entre Kracauer y Auerbach, que aparece citado con frecuencia por el primero. No es necesario extenderse de manera minuciosa en el argumentario de *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1946), obra capital en la que Auerbach desarrolla una teoría del realismo literario y explora cómo cierta tradición de autores ha construido mundos ficcionales en imitación del mundo de la experiencia real. La semejanza fundamental con Kracauer según Andrew atiende a una cuestión del método artístico, en cuanto los dos veían su arte como procesos mediadores que parten de la realidad y, al transformarla, nunca pierden su enfoque realista. De ello se deduce que «los artistas de todos los medios pueden crear obras realistas si plasman su materia prima (cualquiera que sea) en una composición estructuralmente similar a la del mundo empírico»³², una conclusión que plantea dudas importantes acerca de la especificidad realista y fotográfica del medio cinematográfico para capturar lo real. Si bien Auerbach solo defendía el realismo como una tradición literaria más entre otras, Kracauer entiende que es la estética realista la que realiza el verdadero objetivo del cine como medio.

Las aportaciones de Benjamin, Bazin y Kracauer se consideran textos canónicos en el corpus de la teoría del cine, aunque puede observarse que sus tesis sobre la ontología fotográfica de la imagen ha sido objeto de discusión con frecuencia. Rancière ha cuestionado los argumentos de Benjamin, reconociendo en ellos un sesgo tecnoreduccionista propio del argumentario modernista que obvia las diferencias entre tecnología y arte. Para el filósofo, la confianza de Benjamin en el cinematógrafo como

³¹ Dudley Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction* (Nueva York: Oxford University Press, 1976), 112-113.

³² *Ibid.*, 130.

dispositivo formó parte de un sentimiento epocal en el que los avances técnicos eran depositarios de cualidades utópicas, una idea que pone en peligro la deducción de propiedades estéticas y políticas de un arte en tanto que tal. En lugar de ello, propone invertir la fórmula benjaminiana y afirma que, de modo que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, deben ser en primer lugar reconocidas como artes. El cine, afirma, como la pintura o la literatura, no es solo el nombre de un arte cuyos procedimientos derivan de su dispositivo técnico específico, sino el nombre de un arte cuya significación atraviesa las fronteras entre las artes³³. No es consecuencia de la cámara que lo mundano se vuelve protagonista del arte, sino que es gracias a que lo mundano devino tema del arte en el régimen estético que el cine se ocupa también de ello. Recordamos que Rancière distingue tres regímenes del arte en relación con la distribución de lo sensible en las prácticas estéticas: un régimen ético de las imágenes, que tendría por objetivo contribuir a la forma de ser de los individuos y las colectividades transmitiendo valores; un régimen poético, también llamado representativo o mimético, propio de la tradición clásica y renacentista, que se define por su dependencia de la reproducción de la naturaleza; y un régimen estético, que inaugura un modo de ser sensible propio de los objetos del arte, un dominio sensible sustraído de sus conexiones habituales y que afirma la singularidad del arte para generar modelos propios de organización de lo común³⁴. Rancière localiza el régimen estético en la inversión de las jerarquías de representación en la novela realista del XIX, prolija en descripciones y pasajes completamente abstraídos de una economía narrativa, independiente de la jerarquía de temas que habían reglado la narrativa hasta el momento, y caracterizada por un modo de focalización fragmentada que antepone la presencia bruta a los encadenamientos racionales³⁵. El realismo novelesco, así, habría contribuido a configurar un reparto de lo sensible alternativo a una distribución de lo común basada en el privilegio de la acción y los relatos deterministas, y que excluye tanto a quienes han sido desposeídos de la capacidad para la acción como a los que experimentan una temporalidad sin fines:

La acción es una categoría que organiza un reparto jerárquico de lo sensible. Según ese reparto, hay hombres activos, hombres que viven al nivel de la totalidad, porque son capaces de concebir grandes finalidades e intentar realizarlas afrontando otras voluntades

³³ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2018), 11.

³⁴ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, op. cit., 34-36.

³⁵ *Ibid.*, 37.

y los golpes de la fortuna. Y hay hombres que simplemente ven cómo suceden las cosas, una tras otra, porque viven en la mera esfera de la reproducción de la vida día a día y sus actividades no son más que medios para garantizar esa reproducción³⁶.

Rancière estima que el énfasis en lo aleatorio, lo estrictamente descriptivo y la comprensión del estilo como medio para invertir las jerarquías entre lo alto y lo bajo, creando un régimen de visibilidad basado en el puro aparecer y asociado a un efecto de igualdad, estaban ya en la narrativa novelesca del régimen estético del arte. El cine no haría más que continuar este proyecto, según deja ver el filósofo en su comentario de *El hombre de la cámara* (*Chelovek kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929). La película de Vertov desarrolla una estética revolucionaria que muestra los ritmos de la vida en Moscú durante un día, algo que le permite a Vertov ensayar todas las maneras posibles de filmar y montar. Vertov rinde aquí homenaje al naciente Estado Soviético pero no desde la representación, sino aboliendo la separación entre arte y vida y rechazando emplear los medios del arte para producir obras artísticas destinadas a una élite privilegiada, creando en su lugar nuevas formas de vida colectiva y urdiendo «un nuevo tejido de experiencia común sensible»³⁷, en un movimiento de renovación radical de la percepción para una nueva sociedad y un nuevo tipo de ser humano que también reconocíamos en el formalismo ruso. Rancière apunta que la estructura ficcional del transcurso de un día en una ciudad ya estaba presente en la tradición literaria modernista, citando en específico *Ulises* de James Joyce y *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, y advierte que el efecto democratizante del film reside en su manera de sustituir la lógica de encadenamientos causales por la misma forma narrativa de lo simultáneo, en una celebración de «la equivalencia de todos los movimientos en la gran sinfonía igualitaria del nuevo mundo», gracias al montaje como recurso expresivo que conecta «todas las actividades y lo hace sean estas nobles o vulgares, modernas o arcaicas, burguesas o proletarias»³⁸.

La discusión de Rancière de los argumentos de Benjamin parte del reconocimiento de un malentendido frecuente al valorar los orígenes del cine, suscrito por las teorías del realismo cinematográfico: la identificación del cine como arte con su tecnología o infraestructura técnica, a la que se cree capaz de capturar el mundo empírico sin ningún tipo de mediación. Ya hemos visto cómo algunos de los pioneros del aparato

³⁶ Jacques Rancière, *El hilo perdido. Ensayos sobre ficción moderna*, op. cit., 20-21.

³⁷ Jacques Rancière, *Tiempos modernos. Ensayos sobre temporalidad en el arte y la política* (Santander: Shangrila, 2018), 49.

³⁸ *Ibid.*, 51-52.

cinematográfico reconocieron en él ante todo una herramienta científica, una idea que incluso las mismas teorías realistas de Bazin y Kracauer disputan al afirmar la coexistencia de la tendencia realista del cine con otra expresiva o formal. Sin embargo, en el contexto del modernismo político surgen posturas que, influidas por este cientificismo, reaccionan contra el nuevo estándar de la crítica de la ideología en el cine. Es por ejemplo el caso de Jean-Patrick Lebel, para quien el cine es «una invención científica y no un producto de la ideología, ya que se basa en un verdadero conocimiento de las propiedades de la materia que pone en juego»³⁹. El teórico formula su tesis en respuesta a Marcelin Pleynet y Jean Thibaudeau, que declararon que toda política cinematográfica comprometida debía empezar por un cuestionamiento de la ideología reproducida por la cámara en su adaptación del sistema de representación de la perspectiva pictórica del *quattrocento*⁴⁰. Al contrario, Lebel estima que el arte cinematográfico depende de un proceso en el que no cabe la ideología dominante o una ideología de la representación al ser exclusivamente técnico y fundarse en una confluencia en el uso de determinados aparatos, ciertas propiedades de la luz y el fenómeno de la persistencia de la visión, que obtiene una imagen material de un objeto determinado al filmarlo.

No es de extrañar que estas tesis despertaran la suspicacia de los críticos de los Años Rojos de *Cahiers du cinéma*, que discutieron tanto este tipo de lecturas como las teorías realistas para descubrir la ideología del mismo aparato técnico del cine. Mismamente, la refutación de la tesis de Lebel sirvió a Comolli en un artículo influyente para exponer las relaciones entre técnica, visión e ideología, consideradas de manera insuficiente por las teorías realistas, y en especial para revisar las ideas del realismo baziniano en torno a la profundidad de campo. En primer lugar, Comolli radica la invención del cinematógrafo en los condicionantes ideológicos de su tiempo y en relación con la ideología intrínseca a las formas de la tradición pictórica occidental apoyándose en el concepto de «dispositivo» de Jean-Louis Baudry, quien analizó los mecanismos ideológicos que entraña la relación determinista entre la cámara y el espectador.

Para Baudry, la visualidad heredada de la tradición renacentista de la *perspectiva artificialis*—la aplicación a la pintura de leyes matemáticas que generan una ilusión de profundidad por la que los objetos disminuyen de tamaño a medida que se alejan de nosotros como espectadores—garantiza que el sujeto se convierta en el centro activo de

³⁹ Jean-Patrick Lebel, «Cinéma et idéologie,» *La Nouvelle Critique* 34 (1971): 70.

⁴⁰ Marcelin Pleynet y Jean Thibaudeau, «Économie, idéologique, formel,» *Cinéthique* 3 (1969): 10.

la imagen y origen de su significado. Según la definición de Panofsky, la perspectiva representa al cuadro como una intersección plana de la «pirámide visual» formada por el hecho de considerar el centro visual como un punto, conectado con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiere obtenerse, para lo cual solo se precisa dibujar la planta y el alzado que proporcionan los valores de la altura y la anchura referenciales para la figura que aparezca en la intersección⁴¹. Esta disposición garantiza la construcción de un espacio completamente racional, infinito, constante y homogéneo, que presupone que miramos con un único ojo inmóvil y que la intersección plana de la pirámide en perspectiva es una reproducción adecuada de nuestra propia imagen visual. Como destaca Panofsky, esto implica una abstracción de la realidad en cuanto la construcción de este espacio racional e infinito no se corresponde en absoluto con la percepción real del espacio psicofisiológico: «La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio»⁴². La perspectiva, así, supone una forma de visualidad idealista al proveer al espacio de la visión psicofisiológica de una homogeneidad e infinitud que desconoce realmente, matematizándolo. Baudry advierte que a diferencia de otras tradiciones, como la china o la japonesa, esta homogeneización del espacio en la pintura occidental elabora una «visión total» que corresponde a la concepción idealista de la plenitud del «ser», contribuyendo así a la función ideológica del arte de proporcionar a la metafísica una representación tangible. Este principio de trascendencia que la fotografía toma de la pintura estaría detrás de todas las tesis realistas a las que ha dado lugar el cine⁴³.

Las deudas de la imagen cinematográfica con las leyes de la perspectiva pictórica, a juicio de Comolli, perpetúan un régimen ocularcentrista que sitúa al ojo humano en el centro del sistema de representación, excluyendo al resto de sistemas y asegurando su dominio sobre todos los demás órganos sensoriales⁴⁴. Además, al reducir el aparato técnico del cine al artefacto de la cámara se sigue perpetuando la ideología de lo visible—y el enmascaramiento y el borrado del trabajo que esta implica—que ha marcado la tradición metafísica occidental⁴⁵. Es en el contexto de esta ideología de lo visible que

⁴¹ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona: Tusquets, 1973), 7-8.

⁴² *Ibid.*, 10.

⁴³ Jean-Louis Baudry, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,» 42.

⁴⁴ Jean-Louis Comolli, «Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field» en *Cinema Against Spectacle. Technique and Ideology Revisited*, ed. Daniel Fairfax (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 153.

⁴⁵ *Ibid.*, 152.

Christian Metz relaciona posteriormente al cine con un «régimen escópico» del arte en el que el sujeto-espectador, que se halla ausente en la pantalla pero que se advierte a sí mismo como acto de percepción al identificarse con la mirada de la cámara, se reconoce como una especie de «sujeto trascendental, anterior a todo *hay*»⁴⁶.

Por otra parte, en su discusión de los argumentos cientificistas de Lebel, Comolli se pregunta por qué la invención del cinematógrafo sucedió tan tarde a los primeros descubrimientos ópticos en torno a la captación de imágenes e imágenes en movimiento, desde la cámara oscura hasta las primeras teorizaciones sobre la persistencia de la visión. El teórico estima que no fue hasta que se comprobó que el kinetoscopio de Edison podía reportar beneficios como espectáculo y forma de entretenimiento que tuvo lugar la invención del cinematógrafo: «No solo se demostró a partir de entonces que ya se podían obtener imágenes en movimiento de forma práctica—algo que se había anticipado durante mucho tiempo—sino que sobre todo se demostró que podían dar dinero».⁴⁷ Así, concluye que el cine debe su existencia a la retroalimentación de la demanda ideológica de «ver la vida tal como es» según las leyes de la perspectiva, y una demanda económica que lo convierte a su vez en instrumento de la ideología, un doble imposición que descarta cualquier visión del cine como tecnología neutra.

Llegado a este punto, Comolli puntualiza que una de las novedades fundamentales de la fotografía con respecto a la *perspectiva artificialis* fue su capacidad para captar una imagen igualmente nítida de objetos situados a distancias diferentes desde el primer plano hasta el fondo. Más arriba exponíamos que la evolución del lenguaje cinematográfico para Bazin se construía sobre una contradicción que enfrentaba la intervención expresiva del montaje y los efectos plásticos sobre la imagen y la vocación realista del cine realizada por la profundidad de campo y el plano secuencia. Comolli hace ver que el principal error de Bazin consiste en valorar la profundidad de campo como algo con una identidad estable en el marco de una historia del cine lineal, teleológica y construida sobre la idea del progreso y el perfeccionamiento tanto de su técnica como de sus formas. En contraposición, el teórico alega que «la historia del cine no viene dada, hay que construirla»⁴⁸, y que solo en la elaboración de una historia materialista puede examinarse la profundidad de campo más allá de la presunción de que esta, o bien proporciona el «excedente de realidad» que conduce la evolución del lenguaje del cine hacia su finalidad

⁴⁶ Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 2001), 63.

⁴⁷ Jean-Louis Comolli, «Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field,» 168.

⁴⁸ *Ibid.*, 187.

realista, o, como incluso llegó a ratificar paradójicamente Jean Mitry en su crítica al mismo Bazin—en la que advierte sobre la diferencia radical entre el espacio fílmico construido y el *continuum* de la percepción real—, que al ir en contra de la fragmentación del montaje, esta produce un aumento del realismo en la imagen⁴⁹.

Por su parte, la historia materialista que propone Comolli no está interesada en elaborar un estudio individual de la profundidad de campo y su supuesta función realista, sino en valorarla como objeto de análisis inseparable de otras prácticas significantes, no estrictamente cinematográficas, en un contexto histórico mediado por los requerimientos ideológicos del todo social. Así, aunque Bazin centra su reflexión en la obra de Orson Welles o William Wyler, con especial atención a *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), Comolli muestra que la profundidad de campo era fundamental ya en las primeras películas de los Lumière, de manera que la imagen cinemática temprana incluso se identificaba con ella en lo que reconoce como una «profundidad de campo primitiva». Así, Comolli descarta que la profundidad de campo sea un recurso ligado a un excedente de realidad significativo de un estadio avanzado en la evolución del lenguaje del cine hacia una realización efectiva de su naturaleza realista al comprobar que esta ya operaba de manera inadvertida en el cine de los primeros tiempos, que estaba igualmente movido por el deseo de identificar la imagen cinematográfica con la vida misma⁵⁰.

Asimismo, la profundidad de campo fue decisiva para integrar sistemas de representación determinantes para el desarrollo del aparato ideológico del cine, como la pintura y el teatro, códigos asociados a su vez a sus propios aparatos. Comolli vincula el hecho de que la profundidad de campo ocupase un lugar menor en la práctica y la teoría cinematográficas a partir de cierto momento en el primer tercio del siglo XX con una transformación de los códigos de la verosimilitud en el medio, que viraron desde la mera impresión de realidad de las primeras películas a la complejidad de la lógica narrativa, la verosimilitud psicológica y el efecto de homogeneidad y continuidad heredado de la unidad espaciotemporal del drama clásico⁵¹, y después hacia la aparición del cine sonoro, ligado también a otro tipo diferente de realismo en el que «la profundidad insondable de la presencia de la palabra hablada sustituye a la profundidad de campo»⁵². De esta evolución se extrae que el entendimiento baziniano de la profundidad de campo es solo

⁴⁹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, vol. 1 «Les structures»* (París: Éditions Universitaires, 1963).

⁵⁰ Jean-Louis Comolli, «Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field,» 212.

⁵¹ *Ibid.*, 223.

⁵² *Ibid.*, 235.

un ejemplo más de la historicidad de la técnica, de la que dependen los códigos y modos de producción del realismo entendido como discurso históricamente variable en la «transmisión, circulación y transformación de los sistemas ideológicos de reconocimiento, especularidad y verosimilitud»⁵³. Es más, Comolli llega a conclusiones contrarias a las de Bazin en su análisis de la profundidad de campo en *Ciudadano Kane*, dejando de nuevo de manifiesto la independencia de la técnica y la forma cinematográficas del realismo como discurso y red de prácticas significantes. Si Bazin afirma que los avances expresivos del montaje se habían producido a costa de la ruptura de la unidad física y la profundidad de campo, considerada como otro valor no menos cinematográfico que implica una involucración más activa del espectador en tanto que restaura la ambigüedad en la imagen⁵⁴, Comolli hace hincapié en cómo la profundidad de campo genera en la película de Welles distintos planos en una misma imagen, a la manera de un *mise en abyme* que, lejos de crear una sensación de verosimilitud, produce todo lo contrario, una saturación expresionista de imágenes y una organización del espacio que nos hace dudar de su «realidad»⁵⁵.

Es necesario añadir que la complejidad de las ideas de Bazin trasciende la lectura fácil de lo que más tarde se llamó «bazinismo», o un realismo ingenuo que defiende la reproducción idéntica de la percepción sensorial por medio de la fotografía. Como ha señalado Daniel Fairfax, la «objetividad esencial» de la imagen fotográfica a la que se refiere Bazin en «Ontología de la imagen fotográfica» no es la de la acepción común del término, que refiere a la imparcialidad o neutralidad de lo real, sino que cuenta con un sentido más filosófico al apelar a la ausencia del sujeto en la producción de una imagen fotográfica⁵⁶. Al hablar del «poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella» satisfaciendo nuestros deseos inconscientes al darnos «el objeto mismo liberado de las contingencias temporales»⁵⁷, Bazin se anticipa aquí al vocabulario psicoanalítico que los críticos de *Cahiers* adoptarán algunas décadas más tarde, del mismo modo que las metáforas que emplea para referirse a la imagen cinematográfica, tales como «huella», «momificación» o «embalsamamiento», han sido relacionadas con la semiótica indicial de Peirce o la deconstrucción derrideana por algunos comentaristas⁵⁸. En última instancia,

⁵³ *Ibid.*, 225.

⁵⁴ André Bazin, «La evolución del lenguaje cinematográfico,» 94.

⁵⁵ Jean-Louis Comolli, «Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field,» 173.

⁵⁶ Daniel Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968-1973). Vol. II: Aesthetics and Ontology* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021), 637-638.

⁵⁷ André Bazin, «Ontología de la imagen cinematográfica,» 28.

⁵⁸ Daniel Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma. Vol. II*, 639.

y más allá de la lectura simplificada de sus textos o la superación de sus argumentos realistas, Fairfax explica la recuperación de la figura de Bazin por generaciones posteriores de críticos de *Cahiers* en el hecho de que siempre estuvieron en deuda con él en sus intentos de explicar teóricamente la relación del cine con lo real, ya fuera desde la reivindicación de su legado o la revisión crítica⁵⁹.

De igual manera, la *Teoría del cine* de Kracauer ha recibido atención en los últimos años como exponente de una «estética material» que desmiente las acusaciones de «realismo ingenuo»⁶⁰ que ha recibido con frecuencia. Acorde con Miriam Bratu Hansen, la teoría de Kracauer tampoco postula una relación de identificación literal entre la iconicidad de la fotografía y el referente, sino que sostiene que es gracias a la indexicalidad de la fotografía que esta puede figurar el mundo «inscribiendo en la imagen momentos de temporalidad y contingencia que desfiguran la representación»⁶¹. Para Kracauer, el cine no se limita así a reproducir el mundo, sino que lo vuelve extraño al capturar una dimensión de la realidad que solo nos es revelada a través de los efectos fisiológicos y no intelectuales que el medio tiene sobre el espectador: «El cine hace visible lo que no veíamos [...] Nos ayuda eficazmente a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas. Al intentar experimentarlo a través de la cámara, rescatamos literalmente este mundo de su estado latente, de su estado de inexistencia virtual»⁶². Si el cine nos proporciona un acceso directo a la realidad física, lo hace liberando nuestra subjetividad e incitando en su lugar nuestro inconsciente, permitiéndonos existir en un mundo diferente libre de ideología o abstracción e identificado como «pura fisicalidad»⁶³. En este sentido se ha referido también Hansen a los efectos del tipo de recepción «distráida» característica del medio, que, en sus formas particulares de mimesis y movilidad psicoperceptiva, así como en el anonimato liberador de ir al cine, supuso también «una crítica práctica del sujeto soberano, de las nociones anticuadas de personalidad, interioridad e identidad, y de la dicotomía tradicional entre sujeto y objeto»⁶⁴. Tal y como apuntábamos, también Benjamin reconoció en la distracción del cine un modo de recepción que da cuenta de transformaciones importantes

⁵⁹ *Ibid.*, 661.

⁶⁰ Miriam Bratu Hansen, «Introduction,» en Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), xxv.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, 300.

⁶³ Jeeshan Gazi, «Redeeming Kracauer's 'Theory of Film': An Examination of the Importance of Material Aesthetics,» *SubStance* 45, n° 1 (2016): 78.

⁶⁴ Miriam Bratu Hansen, «Introduction,» xi.

en la percepción al implicar a otros sentidos aparte de la vista e integrar la experiencia estética en el hábito y el transcurso de la vida diaria, aboliendo la barrera entre arte y vida impuesta por la recepción contemplativa⁶⁵.

La lectura cómplice de Benjamin, Bazin y Kracauer da muestras de que los estudios filmicos han tendido a asimilar sus tesis prescindiendo de sus componentes más metafísicos y atendiendo casi en exclusiva a argumentos de los que extraer una teoría realista dentro de un paradigma representativo. Pero en cualquier caso, es común a los tres teóricos su definición del cine con base en su tecnología, un argumento modernista que busca el compromiso de cada arte con su propio medio, como ya expresara Rancière en su crítica a Benjamin, y que es representativo de una doctrina de la especificidad de los medios. Esta teoría se origina en las ideas de Clement Greenberg sobre la necesidad de establecer una separación entre las distintas artes y que estas evolucionen acorde a sus propiedades diferenciales. Así lo expresa en su comentario a la pintura moderna, en un texto clásico en el que afirma que la misma categoría de lo moderno depende de la capacidad de autocrítica de una disciplina según sus métodos específicos. Por ejemplo, mientras que la pintura realista y naturalista se escuda en la mimesis para esconder su condición de arte, la pintura moderna abraza como factores positivos lo que antes eran entendidas como limitaciones, tales como la superficie plana, la forma del soporte o las propiedades del pigmento. Para Greenberg, es el reconocimiento de estas cualidades diferenciales lo que permite a la pintura erigirse como arte único en una actitud crítica, de lo cual conviene que «el ámbito de competencia propio de cada arte coincidía con lo que era único en la naturaleza de su medio. La labor de autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes»⁶⁶. El principal precedente histórico de esta idea corresponde a G.E. Lessing y a su clasificación en el tratado *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1766) de las artes espaciales, como la pintura o la escultura, y las temporales, como la música, la literatura o la danza, bajo la idea de que cada arte cuenta con unas propiedades determinadas que condicionan su forma de mimesis, y que el objeto de mimesis de las mismas difiere según esta separación entre artes espaciales y artes temporales. La poesía, construida a través de una organización secuencial de palabras, sería un arte temporal especializada en la representación de

⁶⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, 99-101.

⁶⁶ Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Siruela, 2006), 112.

acciones y procesos, mientras que la pintura, cuyos signos son contiguos en el espacio, estaría especializada en la imitación de momentos⁶⁷.

Hasta aquí, la teoría de la especificidad de los medios de estas posiciones es esencialista, en cuanto define cada medio con base en un conjunto de propiedades, recursos formales y materiales que lo caracterizan y diferencian de todos los demás, así como prescriptiva, dado que implica que hay ciertas cosas que un medio puede hacer mejor o peor según sus posibilidades intrínsecas. En los estudios sobre cine, Noël Carroll contempla que este tipo de tesis sobre la especificidad de los medios se dividen en dos componentes principales: uno interno, que atañe a la relación entre un medio y una forma de arte encarnada en él en tanto que dominio para formas legítimas de representación, expresión y exploración creativa; y uno comparativo, que responde a la relación de dicho medio con el resto de medios artísticos como otros dominios legítimos de expresión. Mientras que el primer componente define el conjunto de efectos que vienen dados por las limitaciones y posibilidades del medio en cuestión, el segundo separa a los medios entre sí al determinar que no debe haber imitación de efectos entre ellos⁶⁸.

Carroll hace ver que esta postura entraña no pocos inconvenientes para la reflexión sobre los medios y la misma práctica artística. Por un lado, la ambigüedad del sintagma «medio artístico», que bien puede hacer referencia al soporte material, a los recursos constructivos empleados, o a los elementos formales disponibles para los artistas en un dominio estético determinado, plantea dudas sobre su utilidad como categoría teórica. Aun cuando el concepto de medio se refiere principalmente al aspecto material, resulta difícil determinar que la consolidación de dicho medio, o su identificación con un *telos* específico, se deduzca de una realidad física o técnica y no de la historia de sus usos y de las preferencias estéticas⁶⁹. Por ejemplo, Carroll advierte que de forma intuitiva y a juzgar por la historia del medio y su teorización, podemos identificar la película de celuloide como la materia básica del cine, pero esta no ofrece en tanto que soporte respuestas unívocas sobre el empleo ideal del medio, menos aún después de la irrupción del vídeo y la imagen digital más tarde, del mismo modo que los usos distintos de la poesía y la novela no vienen determinados por su materia básica común, ya se considere

⁶⁷ Gotthold E. Lessing, *Laocoön* (Nueva York: Noonday Press, 1969), 91-92.

⁶⁸ Noël Carroll, «Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography,» en *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 8.

⁶⁹ Noël Carroll, «Forget the Medium!», en *Engaging the Movie Image* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2003), 7.

que es la escritura, el mismo lenguaje, o el sonido⁷⁰. Reducir el medio a sus propiedades físicas implica, por otro lado, una comprensión del arte como «natural» e «inalterable», negando tanto su historicidad como producto de la actividad humana, como la posibilidad de que sus prácticas evolucionen o se transformen con el tiempo⁷¹. Independientemente, si se abandona la idea de la especificidad del medio con base en su soporte material, dilucidar cuáles son sus caracteres básicos siempre resulta arbitrario y es indicativo de que quienes defienden la especificidad de los medios al identificar arte y tecnología han tendido a pensar en ellos como depositarios de un único componente básico que condiciona todos los demás. Así, Carroll apunta que, aunque Kracauer identifique la fotografía con la espontaneidad y la aprehensión fortuita del lo real, no hay ningún motivo por el que para un fotógrafo no sean más significativos «los tipos de efectos de precisión planificada que el medio pone a disposición de quien se dedica al fotomontaje»⁷². Con frecuencia, los argumentos a favor de la especificidad en este sentido son menos ontologías que «alegatos a favor de determinados estilos, géneros y movimientos artísticos»⁷³. Al contrario, los medios no se reducen a unas cualidades materiales, expresivas o formales básicas, sino que son complejos y se definen por una pluralidad de componentes y efectos, y formas diferentes por las que los estilos se relacionan con estos componentes y efectos potenciales⁷⁴. La única diversidad que garantiza este tipo de tesis de la especificidad es la de la distinción férrea entre las artes, y aunque sus defensores estimen que es gracias al reconocimiento de los caracteres esenciales de un medio que este puede llegar a consolidarse y a resultar en una nueva práctica artística, la historia de los medios sugiere lo contrario, como ya el mismo Bazin declarara en «A favor de un cine impuro» (1952):

El cine es joven, pero la literatura, el teatro, la música, la pintura son tan viejos como la historia. De la misma manera que la educación de un niño queda determinada por la imitación de los adultos que le rodean, la evolución del cine ha estado necesariamente influida por el ejemplo de las artes consagradas⁷⁵.

⁷⁰ Noël Carroll, «The Specificity of Media in the Arts,» en *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 27.

⁷¹ Noël Carroll, «Forget the Medium!,» 7.

⁷² Noël Carroll, «Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts,» 12.

⁷³ *Ibid.*, 19.

⁷⁴ *Ibid.*, 13.

⁷⁵ André Bazin, «A favor de un cine impuro,» 104.

Precisamente, Carroll reconoce como uno de los mayores atractivos de las tesis sobre la especificidad su potencial para transformar un nuevo medio en una práctica artística original, dado que proporciona una forma de individualizar las artes e identificar otras nuevas⁷⁶. Esto mismo lo reconoce en la historia del cine, que desde el principio habría estado movida por el deseo de diferenciarlo del resto de artes para así legitimarlo como práctica estética. Se trata de una ansiedad teórica que también ha estado detrás de la inserción del cine como objeto de estudio en los programas académicos, y que, no sin cierta ironía, también está presente en el juicio del mismo Carroll hacia el eclecticismo metodológico del modernismo político, entendido como una amenaza para la unicidad de los estudios sobre cine. Basándose en sus argumentos sobre la pluralidad de los medios, Carroll asegura que este itinerario fue un error y concluye proponiendo un nombre alternativo para el área de conocimiento: frente a los *film studies*, entendiendo que *film* refiere al soporte material básico del celuloide, quizás resultaría más adecuado hablar de *moving image studies*, o «estudios sobre la imagen en movimiento»⁷⁷. El teórico está en lo cierto al señalar que los esfuerzos por delimitar las potencialidades expresivas del cine acompañaron de manera paralela al surgimiento del cinematógrafo y no se desprendieron naturalmente de este, algo que André Gaudreault y Philippe Marion han definido como un «nacimiento doble del medio». Este «doble nacimiento» discrimina entre, por un lado, la aparición de dispositivos para capturar-restaurar imágenes en movimiento entre los años 1890 y 1895, de los cuales el cinematógrafo de los Lumière fue el más exitoso, y por otro, el establecimiento entre 1910 y 1915 de una institución para la producción y exhibición de películas⁷⁸. Gaudreault y Marion entienden que las discusiones habituales sobre «la invención del cine» identifican erróneamente la aparición del nuevo medio con la del cinematógrafo, obviando que el surgimiento de los medios no es repentino ni se deriva unilateralmente del desarrollo tecnológico, y que este implica siempre una institucionalización social, política y económica en un determinado paisaje cultural: «El cine, sencillamente, no es algo que se ‘invente’: no existe una patente del cine porque el cine no es una técnica, sino un sistema social, cultural y económico»⁷⁹. O, como afirmara también Thomas Elsaesser parafraseando a Bazin, «lo que el cine de los primeros tiempos

⁷⁶ Noël Carroll, «Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts,» 7.

⁷⁷ Noël Carroll, «Forget the Medium!,» 9.

⁷⁸ André Gaudreault y Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* (Nueva York: Columbia University Press, 2015), 105.

⁷⁹ *Ibid.*

nos enseña es que el cine tiene múltiples orígenes, y por tanto ninguno en concreto; de hecho, en última instancia, aún está por inventar»⁸⁰.

Las ideas en torno a la «invención del cine» se explican mejor si se considera que la teoría de los medios se inclinó históricamente a pensarlos según teleologías construidas alrededor de una oposición de «lo viejo y lo nuevo». Como remarca Jan Baetens, la misma periodización clásica de Marshall McLuhan de tres estadios en la transformación de los medios—la cultura oral, la impresa o «Galaxia Gutenberg» y la electrónica— constituye una cronología hegeliana que ignora sus historias complicadas y efectivas, de las que da mejor cuenta una aproximación «arqueológica», en el sentido foucaultiano del término⁸¹. La evolución plural de los medios queda patente en la idea de Jay David Bolter y Richard Grusin de que todo medio es una «remediación»⁸², o representación de un medio en otro, de forma que su constitución siempre depende de una interacción conflictiva entre discursos en relaciones de comentario, reproducción, sustitución reformulación, etc.; así como en el rechazo de que existan medios estrictamente visuales de W.J.T. Mitchell, para quien todo medio implica una confluencia de medios, y el mismo concepto de medio implica «una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos»⁸³. Lev Manovich se ha referido también a cómo los medios más recientes no se oponen a los que los preceden, sino que los integran en su organización y convierten sus efectos en propiedades que pueden reproducirse de manera más automatizada⁸⁴. El concepto de «intermedialidad» engloba estas posturas y da nombre al estudio de las relaciones entre medios autónomos, pero también al de la pluralidad intrínseca a todo medio⁸⁵, de manera que esta puede ser «externa» y relacional o «interna». Estas dos acepciones complementarias de lo intermedial se encuentran en la base de toda historia de los medios que se precie arqueológica y no una teleología.

⁸⁰ Thomas Elsaesser, «Early Film History and Multi-Media. An Archaeology of Possible Futures?», en *New Media, Old Media*, eds. Wendy Hui Kyong Chun y Thomas Keenan (Londres y Nueva York: Routledge, 2006), 20.

⁸¹ Jan Baetens, «Medium», en *Digital Reason. A Guide to Meaning, Medium and Community in a Modern World*, eds. Jan Baetens et al. (Lovaina: Leuven University Press, 2020), 104.

⁸² Jay D. Bolter y Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999), 45.

⁸³ Walter J.T. Mitchell, «There Are No Visual Media», en *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge: MIT Press, 2007), 399.

⁸⁴ Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* (Barcelona: Paidós, 2005).

⁸⁵ Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens, «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*,» *Tropelias* 27 (2017): 9.

Volviendo al debate sobre la esencia fotográfica del cine, Rick Altman adopta una perspectiva intermedial para revisar la crítica de Comolli a Bazin, haciendo ver que Comolli no es menos culpable de una defensa unilateral de la especificidad del medio cinematográfico. Su principal error estaría en considerar «técnica» y «tecnología» como sinónimos al referirse a cómo el cine «hereda» la visualidad de la perspectiva de la pintura del *quattrocento*, en una «acumulación paciente de avances técnicos»⁸⁶ por la que adopta su modelo ideológico. Para Altman, la insistencia en esta absorción natural de procesos revela una visión no problematizada de dicha acumulación:

Donde algunos verían una diferencia importante o al menos una contradicción entre la noción de perspectiva como una técnica y la perspectiva como integrada en una tecnología, Comolli solo ve continuidad. Fiel a una lógica incremental, Comolli simplemente trata cada estado nuevo como si añadiera algo al anterior: el cine añade una cualidad automática a la pintura de la misma manera que un nuevo tipo de película añade color [...] Sin embargo, si volvemos al ‘principio’, al desarrollo inicial del que depende el cine, ¿a qué podemos decir que se añade la perspectiva? ¿Es la perspectiva simplemente un punto de origen inescrutable? ¿Se añade a otra cosa?⁸⁷

Altman hace ver que es necesario estudiar la historicidad de la perspectiva en relación con sus aparatos, o dicho de otro modo, la condición cambiante de la perspectiva de un momento histórico a otro. Por ejemplo, el teórico advierte que la invención de la perspectiva en el Renacimiento fue una reacción contra un medio anterior, la arquitectura. Antes de la perspectiva, la pintura se consideraba como un arte auxiliar aplicado a elementos arquitectónicos tridimensionales o a la escultura, pero el paso a la pintura al fresco y al lienzo después resultó en que un medio proyectado tridimensionalmente se viera reducido a solo dos planos. En este contexto, el surgimiento de la perspectiva se entiende como una respuesta al arte anterior, o una «compensación a través de la técnica por las pérdidas sufridas en la transición de un soporte a otro, de una tecnología a otra, de un dispositivo a otro»⁸⁸. Al asumir que el cine adopta la *perspectiva artificialis* de manera automática, Comolli pasa por alto la historicidad de las técnicas en su relación con las nuevas tecnologías, y su crítica atiende solo a la perspectiva como un dispositivo «básico», tomando el concepto de Baudry, desprovisto de una existencia histórica real.

⁸⁶ Jean-Louis Comolli, «Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field,» 230.

⁸⁷ Rick Altman, «Toward a Theory of the History of Representational Technologies,» *Iris* 2 (1984): 117.

⁸⁸ *Ibid.*, 118.

No solo eso, el teórico tampoco se distancia de Bazin en cuanto los dos entienden la realidad como un hecho natural y no como un constructo codificado. Altman recuerda que, mientras que Bazin centra su reflexión en la relación entre lo real y su representación, entendida esta como compensación de la ausencia efectiva del referente, Comolli está más interesado en el análisis de la representación misma y sus formas de apelar al sujeto desde una ideología concreta. En ambos casos, sin embargo, lo real aparece como referente incuestionado, puesto que aunque Comolli se esfuerza en determinar los códigos que intervienen en la representación, no se interesa por aquellos que convierten a lo real en lo real⁸⁹. Para Altman, cada nueva tecnología no está encargada de representar lo «real» como tal, sino la versión de lo real establecida y naturalizada por una tecnología anterior acorde con sus posibilidades expresivas, formales y técnicas en un momento histórico dado. Ejemplo de ello es el desarrollo de la fotografía, que debió satisfacer los códigos de lo real desarrollados por la pintura y el dibujo, pero también los códigos de la representación que exigía la sociedad burguesa (sobre todo, debía poder producirse mecánicamente para satisfacer la demanda y poseer un tamaño y una durabilidad que favorecieran una venta rápida y continuada)⁹⁰. Así llega a la conclusión de que, en lugar de entender la relación entre las técnicas de representación y las tecnologías de manera determinista y asumir que las primeras se acumulan en las segundas a modo de sedimentos, resulta necesario valorar que cada nueva tecnología de representación está enmarcada en unos condicionantes ideológicos concretos que dialogan con los condicionantes ideológicos de la tecnología anterior, artífices a su vez de construcciones distintas de lo real.

La historia de los medios que propone Altman sería, por tanto, intermedial, puesto que reconoce que cada medio está constituido por una diversidad de sistemas expresivos procedentes de medios diferentes; y dialéctica, en tanto que esta se identifica también con una historia de tecnologías de representación que surge de la confluencia de modelos representacionales y conceptos de realidad en competencia. En la argumentación de Altman, de este modo, descubrimos un concepto distinto de especificidad de los medios, no ya esencialista ni doctrinal, sino histórico. Como bien define Mitchell, y como también pusiera de manifiesto Raymond Williams, un medio no es solo un conjunto de materiales, un aparato o un código que media entre los individuos, sino también una institución social compleja que los contiene «y que está constituida por una historia de prácticas, rituales y

⁸⁹ *Ibid.*, 120.

⁹⁰ *Ibid.*, 122.

hábitos, de habilidades y técnicas, así como por un conjunto de objetos materiales y espacios»⁹¹. La especificidad de un medio no puede buscarse entonces en su esencia como invención tecnológica y técnica—como Mitchell recuerda, no hay medios “puros”, a pesar de que la búsqueda de su esencia parezca ser un gesto utópico consustancial al despliegue artístico de cualquiera de ellos⁹²—, sino en la singularidad de su entramado histórico de tecnologías de representación y los conceptos de mundo que producen, así como sus usos, prácticas materiales y modos de recepción. De manera aclaradora, Jan Baetens ha establecido en este sentido una diferenciación entre los estudios sobre los medios como medios materiales de comunicación (*media theory*), y el estudio más amplio de los medios en sí mismos como práctica social (*medium theory*)⁹³.

Asumiendo estas posturas y volviendo a nuestra pregunta por el análisis filmico formalista, resulta necesario advertir que la vieja doctrina de la especificidad de los medios en el cine no siempre ha estado ligada a las ontologías realistas de la imagen fotográfica, sino también al montaje como técnica para construir imágenes de la realidad, y en general a una postura formalista que en los comienzos del medio buscó diferenciar al cine de otras artes como la pintura y el teatro. Este es el caso de los teóricos del montaje y cineastas pioneros Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, V.I. Pudovkin y Alexander Dovzhenko, que rechazaron el paradigma mimético para defender un concepto constructivista del arte fundado sobre sus elementos formales, y en particular sobre un principio dialéctico por el que el conflicto entre componentes individuales genera un sentido distinto y más amplio que el de la suma de dichos elementos. Para Eisenstein, cada toma posee una energía potencial que solo se libera visualmente en la interacción con otra, considerando la toma y el montaje como los elementos básicos del cine, y entendiendo que el segundo es «una idea que surge del choque de las tomas independientes, tomas incluso opuestas una a otra» según un «principio dramático»⁹⁴. De manera afín, Kuleshov sitúa al montaje como mecanismo constructor central de todo arte, puesto que es solo por medio de este que puede revelarse «la esencia de los fenómenos que nos rodean»; antes de presentar las imágenes filmadas, es esencial montarlas para exponer el determinado concepto de mundo del artista, influido por la clase a la que pertenece, y distinto al concepto de mundo materializado en los montajes del resto de

⁹¹ W.J.T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017), 271.

⁹² *Ibid.*, 271-272.

⁹³ Jan Baetens, «Medium,» 81.

⁹⁴ Sergei Eisenstein, «Una aproximación dialéctica a la forma del cine,» en *La forma del cine*, ed. Jay Leyda (Ciudad de México: Siglo XXI, 1977), 51.

artistas⁹⁵. Vertov también entendió el montaje como aquello capaz de distinguir al cine-ojo de la cámara del ojo humano imperfecto, pues este permite «organizar la vida visible»⁹⁶ de maneras alternativas a la visualidad psicofisiológica para construir una percepción renovada del mundo.

Más allá de los teóricos del montaje, Rudolf Arnheim también cuestionó que el poder específico del cine se debiera a su habilidad para aprehender la realidad, relacionándolo al contrario con su habilidad para explotar las limitaciones de la cámara, la pantalla y el encuadre—tales como la ausencia de color o la necesaria fragmentación del espacio que implica un plano—para crear una perspectiva determinada y no simplemente presentar el mundo⁹⁷. Así, de acuerdo con Arnheim, las diferencias que pueden advertirse entre la visión física y la imagen cinematográfica son la verdadera fuente de expresión en el medio⁹⁸. Desde otra posición, Jean Epstein definió la esencia del cine sobre la base de su dispositivo técnico al hablar de la «fotogenia», o la cualidad específicamente cinematográfica de revelar un tipo de percepción visual inaccesible para la visión común. El cine no imita la realidad, sino que ofrece una imagen extrañada de la misma al registrar las cosas de un modo en el que el ojo no las ve y percibir espacio y tiempo simultáneamente. Epstein afirma que solo la cinematografía consigue proyectar la variabilidad del tiempo psicológico hacia la realidad exterior y modificar así de manera experimental la perspectiva temporal de los fenómenos. Por ejemplo, la cámara lenta y rápida revelarían un mundo continuamente móvil que escapa a la visión y que trasciende con creces «el sentido del orden que hemos establecido a un gran coste en nuestra concepción del universo»⁹⁹. De igual modo, alude que con frecuencia las personas que han sido filmadas y se ven después en pantalla dicen no reconocerse, en una muestra más de cómo la cinematografía puede «crear un nuevo aspecto del mundo»¹⁰⁰.

La tendencia expresiva o formalista—que se expandiría también hacia la década de los setenta, cuando los cineastas experimentales, influidos por las ideas de Greenberg, crean películas que ponen en primer término cualidades que definirían el medio, tales como ciertos efectos de luz generados durante la proyección o la propia materialidad del

⁹⁵ Lev Kuleshov, «The Principles of Montage,» en *Critical Visions in Film Theory*, eds. Timothy Corrigan et al (Boston-Nueva York: Bedford/St. Martin's, 2011), 137.

⁹⁶ Dziga Vertov, «Kinoks: A Revolution,» en *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1984), 20.

⁹⁷ Rudolf Arnheim, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1957), 26.

⁹⁸ Rudolf Arnheim, «On the Nature of Photography,» *Critical Inquiry* 1 (1974): 155.

⁹⁹ Jean Epstein, «Photogénie and the Imponderable,» en *Critical Visions in Film Theory*, eds. Timothy Corrigan et al (Boston-Nueva York: Bedford/St. Martin's, 2011), 255.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 254.

celuloide—quedó primero de manifiesto en el plano teórico en el trabajo de los formalistas rusos, que se propusieron elaborar una «poética» del nuevo medio. Hasta cierto punto, nuestra relectura crítica del concepto de extrañamiento como una noción formalista comprometida políticamente puede extenderse también a los estudios del formalismo ruso sobre el cine, aunque con algunas salvedades.

De la misma manera que los teóricos de *Opojaz* investigaron sobre el concepto de literariedad, se interesaron también por indagar en una «cinematograficidad» o «naturaleza del cine», en la expresión de Boris Kazanski, con base en el análisis formal de las películas, en una serie de artículos recogidos en el volumen colectivo *Poetika Kino* (1927). Según distingue François Albèra, los formalistas rusos encontraron dos contradicciones principales en relación con sus trabajos en literatura¹⁰¹. Por un lado, el carácter fotográfico o «naturalista» del medio parecía oponerse al principio formalista de extrañamiento como desfamiliarización de lo real, motivo por el que se esforzaron en marcar las diferencias perceptivas entre la visión física y la imagen filmica. Así, Eikhenbaum afirma que, aunque el cine de los primeros tiempos aún pudiera haber estado condicionado por una idea ingenua de capturar la realidad, la evolución de su lenguaje reveló que su verdadero cometido era el de lo que Louis Delluc llamó la «fotogenia», o la imagen como tal, un concepto que los formalistas toman como homólogo al *zaum* y con el que nombran la manera en que el cineasta se sirve del aparato cinematográfico para «deformar lo real», con la cámara actuando «a la manera de los colores para el pintor»¹⁰². Como más tarde también hiciera Arnheim, Kazanski habló en este sentido de las limitaciones o defectos de la visualidad cinematográfica—identificada plenamente con la de la fotografía—, que devienen factores constructivos del medio:

la fotografía presenta considerables defectos de principio que impiden hacer de ella una ‘copia’ fiel de la realidad visible [...] está lejos de reproducir el tono de un color tal como lo percibe nuestro ojo [...] tiene un defecto aún más importante que se debe a su carácter analítico. La fotografía es tan estúpida, seca y aburrida como una estadística: no puede elegir y es incapaz de generalización [...] Para ella, todo asume la misma importancia y, por lo tanto, el mismo carácter fortuito¹⁰³.

¹⁰¹ François Albèra, «Introducción,» en *Los formalistas rusos y el cine*, ed. François Albèra (Barcelona: Paidós, 1998), 25-27.

¹⁰² Boris Eikhenbaum, «Problemas de cine-estilística,» en *Los formalistas rusos y el cine*, ed. François Albèra (Barcelona: Paidós, 1998), 61.

¹⁰³ Boris Kazanski, «La naturaleza del cine,» en *Los formalistas rusos y el cine*, ed. François Albèra (Barcelona: Paidós, 1998), 110-111.

O, en palabras de Tyniánov, «la ‘pobreza’ del cine, su falta de relieve y de colores, son en realidad su esencia constructiva; no requiere como complemento nuevos procedimientos, por el contrario los crea, crecen sobre su base»¹⁰⁴. La disociación de estas imperfecciones o defectos de su unión «natural» a lo profílmico resulta en la consideración del cine como arte «abstracto» según Tyniánov, para quien, al disociarse las cualidades de los objetos de sus referentes, en tanto que las limitaciones del cine son insalvables y este nunca aspirará a una representación especular de lo real, estos pasan a ocupar un lugar en un orden semántico y organización sintagmática en los que operan como signos diferenciales, y que en el cine se identifica con el montaje. Aquí aparece la segunda contradicción señalada por Albèra, concerniente a la consideración de los formalistas rusos del cine como un medio que, aunque constituido principalmente por imágenes mudas, encuentra su organización sintagmática regida por la palabra, entendida por Tyniánov como sistema subyacente al discurso cinematográfico, convirtiendo al montaje en una especie de sintaxis del film¹⁰⁵. Eikhenbaum lleva esta idea aún más lejos al considerar que es solo gracias al «discurso interior» de tipo verbal del espectador que este puede conectar entre sí las imágenes en el montaje¹⁰⁶. Este logocentrismo se comprueba también en que los formalistas rusos consideraron siempre el cine desde la literatura, como adaptación de textos literarios y revolución estética desde la que emprender un reordenamiento de las relaciones entre las distintas artes¹⁰⁷.

Según resume Albèra, la contradicción principal del formalismo ruso en su teorización del cine fue la que enfrentó las ideas mutuamente excluyentes sobre la fotogenia y el montaje: mientras que la primera insiste en la idea de «cinematograficidad» y en la unicidad de la imagen cinematográfica como una «imagen como tal», la segunda atiende a la articulación de dichas imágenes según un criterio lingüístico. El concepto de *ostranenie* vuelve a estar presente en la valoración de la imagen cinematográfica como una imagen en sí misma que genera una mirada extrañada sobre lo real, pero la contradicción entre la idea de fotogenia y la dependencia del cine de una estructura verbal

¹⁰⁴ Yuri Tyniánov, «Los fundamentos del cine,» en *Los formalistas rusos y el cine*, ed. François Albèra (Barcelona: Paidós, 1998), 81.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 61.

¹⁰⁶ «Para encadenar los encuadres (constituir las cine-frases y los cine-periodos), el espectador debe efectuar un complejo esfuerzo cerebral casi ausente de la práctica habitual en la que la palabra encubre y elimina los demás medios de expresión [...] Es imposible considerar el cine como un arte totalmente extraverbal. Aquellos que quieren defender el cine contra la ‘verbosidad’ a menudo olvidan que aunque la palabra esté excluida en él, no es ése el caso del pensamiento, es decir, del discurso interior». Véase Boris Eikhenbaum, «Problemas de cine-estilística», 55.

¹⁰⁷ François Albèra, «Introducción,» 27.

subyacente, ya sea a la propia «sintaxis» del montaje o al «discurso interior» del espectador que permite decodificarla, ofrece dudas sobre la posible proyección política del cine como medio para producir acontecimientos de alteridad. En lugar de introducir lo otro en una determinada idiocultura, el cine reproduce lo mismo al verse instrumentalizado como medio que se limita a realizar las posibilidades de su tecnología, por un lado, y que, por otro, puede reducirse a la función teórica de revelar conocimiento sobre las estructuras lingüísticas que operan en la «legibilidad» de cualquier tipo de relato secuencial. El interés por las relaciones entre las formas de organización del relato cinematográfico y las estructuras literarias no se entiende aquí como una advertencia del carácter intermedial del medio, sino más bien como una postura logocentrista que privilegia el lenguaje verbal sobre cualquier otro sistema expresivo, de manera que las formas cinematográficas terminan viéndose convertidas en sustitutas de las literarias.

El desarrollo posterior de los modelos semióticos por parte de Metz, Barthes o Eco no hizo menos influyentes a los trabajos de los teóricos de *Opojaz* en la teoría del cine, cuyo impacto se reconoce de manera amplia en la constitución de un método formalista de estudio de las películas. Basado en el análisis de elementos concretos (tales como los movimientos de cámara, el montaje, los valores plásticos de la imagen o la estructura narrativa) para determinar su función en el marco general de la película, se trata del modelo de estudio básico que Bordwell, Thompson y Carroll defendían en oposición a las lecturas del modernismo político— o la teoría «SLAB», acrónimo que Bordwell inventa para dar nombre a la Gran Teoría de los setenta a través de cuatro de sus referentes principales: Saussure, Lacan, Althusser y Barthes¹⁰⁸—, centrado en la elaboración de una poética cinematográfica. Bordwell define «poética» como el estudio de la obra terminada como «resultado de un proceso de construcción, un proceso que incluye un componente artesanal, los principios más generales según los cuales se compone la obra y sus funciones, efectos y usos»¹⁰⁹, y que en el caso del cine se formula dos preguntas fundamentales: cuáles son los principios por los cuales se construyen las películas y obtienen determinados efectos, y cómo estos principios surgen y se transforman en circunstancias concretas.

Una poética cinematográfica no está por tanto encargada de interpretar las películas, sino de estudiar los efectos generales que estas producen, una aproximación

¹⁰⁸ David Bordwell, «Historical Poetics of Cinema,» en *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, ed. R. Barton Palmer (Nueva York: AMS Press, 1989), 385.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 371.

fenomenológica que Bordwell ilustra por medio de una analogía lingüística: esta se divide en una semántica, o el estudio de cómo se produce el significado, una sintaxis, o el análisis de cómo se seleccionan y combinan las distintas unidades, y una pragmática, o el estudio de cómo se desarrollan las relaciones entre espectador y el texto durante el desarrollo del film¹¹⁰. Las conclusiones a las que llegue una poética no pueden derivar en teorías generales y, ante todo, deben ser falsables y estar sujetas a una investigación sistemática capaz de plantear preguntas, reflexionar sobre los condicionantes históricos que hacen que dichas preguntas adquieran relevancia, presentar respuestas que puedan cotejarse y comprobarse en pruebas, así como argumentos que atiendan a los motivos por los que unas respuestas son mejores o más apropiadas que otras. «Neoformalismo» es el nombre que Bordwell y Thompson dan a esta tendencia, que es más una óptica o un modo de trabajo que un método estable o una teoría general, definiéndose sobre todo en oposición a la teoría «SLAB». Como ya apuntábamos, Bordwell estima que, a diferencia de la aproximación neoformalista, el modernismo político no cumple las expectativas de una investigación que se precie sistemática, estando más preocupado por satisfacer las exigencias de una política académica que privilegia la elaboración de narrativas interpretativas dependientes de teorías generales de corte político, sociológico y psicológico.

3.2.1.- El análisis figural y el paso de la puesta en escena al dispositivo

La revisión de las teorías realistas y constructivistas nos ha devuelto al punto de partida y a la querrela entre el formalismo y la crítica de la ideología y los enfoques culturalistas en los estudios de cine contemporáneos. Si recurriamos a la teoría de la literatura en primer lugar era con el propósito de evidenciar que esta ha encontrado alternativas para resolver este conflicto y pensar la agencia de las formas estéticas más allá de las lecturas inmanentes de la obra y de las limitaciones de la crítica y de los enfoques sistémicos. En particular, acudíamos a los Nuevos Formalismos Literarios y a la mirada post-crítica para revisar la tradición formalista y demostrar que también hay un tipo de formalismo que contempla el potencial de las formas estéticas para afectar y transformar el medio social y político, con especial interés en los mundos ficcionales

¹¹⁰ *Ibid.*, 376.

entendidos como constructos formales. Desde este marco, nos emplazábamos en el pensamiento estético de Foucault, Lyotard, Deleuze y Rancière para explorar la posibilidad de trazar una política de la ficción desde las formas, y conveníamos con Baumbach que la teoría del cine debía revisar su historia y generar espacio para una política en el mismo sentido. Advirtiendo las diferencias discursivas entre la literatura y el cine en el paso a una tecnología consistente en la reproductibilidad técnica de las imágenes, pensamos necesario enfrentar las teorías realistas con las expresivas, y oponer así las dos vertientes principales de la teoría filmica sobre el fondo común de una tesis de la especificidad de los medios que identificó al cine con su tecnología y con la técnica. La tradición realista identificó al cine con la fotografía y lo encargó de aprehender la verdadera esencia de la realidad física, esquiva para el ojo humano pero accesible al objetivo de la cámara. Por su parte, la tendencia constructivista de los teóricos del montaje y el formalismo ruso confió en el montaje y las «limitaciones» técnicas del aparato cinematográfico para oponerse a la representación y producir imágenes que extrañasen o dieran forma a perspectivas ilimitadas sobre lo real, guiados también por la misma confianza en la función revolucionaria de la innovación tecnológica de la captación de imágenes en movimiento en la historia de las artes representativas. En un caso y en otro, la agencia de las películas quedaba anulada por un tecnoreduccionismo que ignoraba la naturaleza intermedial de todo medio y limitaba sus efectos a la realización del potencial de una tecnología investida con cualidades utópicas. En este sentido seguimos a Williams cuando afirma que el determinismo tecnológico es insostenible porque sustituye la historicidad de los medios—su intención y efectos sociales, políticos y económicos reales— por «una autonomía aleatoria de la invención tecnológica o una esencia humana abstracta»¹¹¹. Es por esto que suscribimos con Altman un concepto distinto de la especificidad de los medios, consistente en el entramado de prácticas materiales y culturales y conceptos de la realidad en competencia. Además, teniendo en cuenta la dependencia de los primeros enfoques formalistas de la doctrina de la especificidad de los medios o de analogías lingüísticas, en el caso de los teóricos del montaje y los formalistas rusos, así como el rechazo del neoformalismo de Bordwell del modernismo político y de una teoría que no excluya la elaboración de una política, la pregunta por un formalismo para la teoría del cine que no sea esteticista o programático y que responda a los desafíos de la mirada post-crítica sigue abierta.

¹¹¹ Raymond Williams, *Television*, 133.

El interés en los últimos años de la teoría del cine por el análisis figural quizás pueda ofrecer respuestas al respecto desde una nueva revisión y apertura del término «forma». El concepto de figura resiste la definición unívoca y la tradición del pensamiento en torno al mismo es compleja y hunde sus raíces en la teoría y la historia del arte, la filología y la filosofía, de manera que es conveniente abordarla en primer lugar a través de la etimología. Comprobaremos que el interés por lo figural ayuda a flexibilizar el concepto de forma en el análisis cinematográfico, ampliando su performatividad como construcción maleable y contradictoria que afecta y se deja afectar por otras formas.

En este punto es útil volver a la definición primera de Raymond Williams de forma y observar sus afinidades con el concepto de figura. Veámos que, según las primeras definiciones latinas de forma, esta significa tanto «una forma visible o exterior, con una fuerte alusión al cuerpo físico» o «un principio modelador esencial, que convierte una materia indeterminada en un ser o una cosa determinada o específicos»¹¹². La primera acepción se identifica también con el primer significado de figura, tal y como comprueba Erich Auerbach en su clásico estudio etimológico del concepto. Auerbach observa en Terencio que la palabra significó por primera vez «imagen plástica», «configuración externa» o «contorno», y que los autores latinos emplearon indistintamente «forma» y «figura» en el mismo sentido, aunque apunta que el concepto de forma guarda una relación particular con el de figura: «Propiamente hablando, *forma* significa ‘molde’ [...] y en consecuencia se encuentra en la misma relación con *figura* en que están el ‘molde hueco’ y el producto resultante al efectuar su vaciado dando lugar a una ‘forma plástica’»¹¹³. Como destaca Philippe Dubois a partir de esta distinción, si la forma se identifica con el molde en su concreción, la figura designaría al modelo del molde, o «una especie de interfaz abstracta que designa la idea misma de contacto como productor de un objeto a partir de una forma»¹¹⁴. A pesar de este primer matiz, aclara Dubois, la historia etimológica de ambos términos no dejará de intercambiar los significados de uno y otro de manera indiferenciada. Tanto esta confusión terminológica como la comprensión de la figura como una suerte de abstracción que media entre el modelo de una forma y el cuerpo físico en sí, son sintomáticas del principal carácter que persiste a lo largo de la

¹¹² Raymond Williams, *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003), 151.

¹¹³ Erich Auerbach, *Figura* (Madrid: Trotta, 1998), 46.

¹¹⁴ Philippe Dubois, «La question des Figures à travers les champs du savoir: Le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* d’Erich Auerbach,» en *Figure, Figural*, eds. François Aubral y Dominique Chateau (París-Montreal: Éditions L’Harmattan, 1998), 13.

historia del concepto, de acuerdo con Auerbach: la figura es «expresión de ‘lo que se manifiesta de nuevo’ y de ‘lo que se transforma’»¹¹⁵, algo que resulta evidente, por ejemplo, en los usos que Ovidio hace del término en sus *Metamorfosis*, donde «figura siempre sugiere algo dinámico, transformable y expuesto al equívoco»¹¹⁶. Al mismo tiempo, para Dubois el concepto se define por una dialéctica entre movilidad y fijación, pues remite también a la estabilidad, tanto en el dominio del arte—en referencia a la escultura, el retrato o la efigie—, como en el del lenguaje, según demuestran las figuras matemáticas, las retóricas, o el uso común del término «figura» en sustitución del de «alegoría»¹¹⁷.

Teniendo en cuenta la afinidad semántica de figura y forma, esta cualidad dinámica choca con el esencialismo del concepto de forma básico de la tradición formalista en los estudios literarios, heredada después por el neoformalismo de Bordwell y Thompson. No es necesario incidir de nuevo en que los formalistas rusos se propusieron elaborar una ciencia literaria para el estudio de los mecanismos por los que las formas producen determinados efectos en la experiencia estética, con la intención de definir las cualidades diferenciales de lo literario. En oposición a la separación simbolista entre forma y contenido, Shklovski fue el primero en valorar la forma como entidad dinámica con contenido en sí misma. Aunque, como ha descrito Steiner, el formalismo ruso se trató de un movimiento heterogéneo que comenzó con la tendencia idealista de Shklovski para después dar paso a un modelo sistémico con Tyniánov, que prefigura ya el estructuralismo¹¹⁸, a este fue común un mismo concepto fundamental de forma. Eikhenbaum reconoció que los teóricos de *Opojaz* no se interesaron por el concepto de forma en su integridad, sino por una de sus acepciones, la forma como «algo esencial del fenómeno artístico, como su principio organizativo»¹¹⁹. En general, las teorías formalistas del arte, más que dar nombre a un conjunto homogéneo de principios teóricos, engloban todas aquellas aproximaciones que valoran la forma como elemento organizador de una determinada materia, una concepción determinada por el significado de forma en la tradición metafísica occidental desde Platón y Aristóteles como «estructura o esencia de una cosa que se opone a la materia que integra esa misma cosa»¹²⁰. En la teoría fílmica,

¹¹⁵ Erich Auerbach, *Figura*, 44.

¹¹⁶ *Ibid.*, 59.

¹¹⁷ Philippe Dubois, «La question des Figures à travers les champs du savoir,» 21.

¹¹⁸ Peter Steiner, *El formalismo ruso*, 19.

¹¹⁹ Cit. en Peter Steiner, *El formalismo ruso*, 16.

¹²⁰ Roger Crisp, «Forma,» en *Diccionario Akal de Filosofía*, ed. Roberto Audi (Madrid: Akal, 2004), 429.

Bordwell y Thompson entienden la forma como relación global entre las partes de un todo, o como «el conjunto de relaciones entre las partes de una película»¹²¹, y al mismo tiempo como principio modelador de dos tipos de materia, «audiovisual», que puede ser preexistente o creada para el rodaje, como en el caso de la animación, e «ideacional», o los temas que pueden servir como base del trabajo formal y que proceden tanto de la experiencia del cineasta como de la cultura en general¹²². Las partes que componen el todo de la película cuentan a su vez con funciones, y cualquier análisis fílmico debe preguntarse qué *hace* cada elemento del film y cómo se relaciona con el resto, además de cómo espera que respondamos como espectadores¹²³. Puede advertirse entonces que los formalismos a lo largo de la historia han dado prioridad a la segunda acepción de forma enunciada por Williams como principio organizador—ya sea como *a priori*, a la manera de los géneros, o como criterio modelador que es descubierto dentro de una obra—, dejando pasar por alto la primera acepción y sus concomitancias con el concepto de figura, esto es, sus valores más plásticos, matéricos y dinámicos. Destacábamos que la virtud principal de la propuesta de Levine con *Forms* es la de su introducción del concepto de agencia en el formalismo en el contexto postcrítico. El concepto de forma de Levine se identifica con una acepción que pone en primer término sus componentes plásticos en cuanto afirma que las formas se encuentran en una transformación continua al no dejarse de afectar por otras, procedentes de dominios extra-estéticos. Tal y como apuntábamos, con «forma» Levine se refiere

tanto a patrones de conformación y entrelazamientos identificables de repeticiones y diferencias, como a densas redes de principios y categorías estructurantes. Es conceptual y abstracta, generalizadora y transhistórica. Pero no es apolítica ni ahistórica. No fija ni reduce todos los patrones a lo mismo. Tampoco se limita al texto literario, al canon o a la estética. Implica una especie de lectura atenta, una atención cuidadosa a las formas en que se organizan los textos históricos, los cuerpos y las instituciones: qué formas adoptan, qué modelos siguen y reelaboran. Pero todo gira en torno a lo social: implica leer colisiones particulares, históricamente específicas, entre formas políticas, culturales y sociales¹²⁴.

¹²¹ David Bordwell et al., *Film Art. An Introduction* (Nueva York: McGraw Hill Education, 2017), 52.

¹²² David Bordwell, «You say ‘formalism’ like it’s a bad thing,» *Observations on film art*, octubre de 2022, <https://www.davidbordwell.net/blog/2022/10/23/you-say-formalism-like-its-a-bad-thing/>

¹²³ David Bordwell et al., *Film Art*, 62.

¹²⁴ Caroline Levine, «Strategic Formalism: Toward a New Method in Cultural Studies,» *Victorian Studies* 48, n° 4 (2006): 632.

Esta definición devuelve al concepto su trasfondo dialéctico entre estabilidad, como «patrón de organización», y plasticidad, puesto que las formas solo existen en colisión constante con otras, una dialéctica presente tanto en la etimología de la palabra recuperada por Williams como en la de figura según Auerbach, y que Levine se encarga de encapsular mediante el concepto de *affordances*. Veíamos que, aunque el énfasis en el choque o la colisión de las formas de Levine ha sido objeto de crítica en cuanto exige a la autora de precisar mejor cuáles son los efectos políticos concretos de la interacción entre formas más allá de sus efectos desestabilizadores, este es central para el concepto maleable y dinámico de forma que propone, así como para un formalismo igualmente poco ortodoxo. La misma Levine puntualiza que el formalismo, en marcado contraste con la construcción ordenada que suele surgir de los análisis de los críticos formalistas, ha sido siempre «multifocal y compuesto», una conglomeración de herramientas y métodos diversos como la retórica, la prosodia, la teoría de los géneros, la filología, la lingüística, la filosofía, el folklore, la narratología o la semiótica¹²⁵. Tras reconocer que todo medio se compone de una pluralidad de elementos perceptivos, discursivos y semióticos procedentes de medios diversos, resulta lógico también que los métodos y escuelas teóricas se pluralicen, y que el formalismo atienda a un concepto plástico y material de las formas.

En la historia del arte, Henri Focillon cuestionaba en *La vida de las formas* (1934) la separación entre materia y forma aludiendo que la primera posee propiedades que contribuyen a dar forma. Las formas no existen separadamente, sino que toman cuerpo en la materia: «Aunque sea una ilusión muy extendida, el arte no es solo una geometría fantástica o una topología más compleja. Está ligado al peso, a la densidad, a la luz, al color. El arte más ascético [...] no solo está sostenido por la materia de la que intenta escapar, sino que se nutre de ella»¹²⁶. Como anticipábamos, la reevaluación de las relaciones entre signicidad y materialidad después del giro performativo en los años sesenta, tal y como analiza Fischer-Lichte, también puso de manifiesto que las categorías de análisis que ha empleado la estética tradicionalmente han ignorado sistemáticamente la materia. La hermenéutica y la semiótica toman todo aspecto material de la obra (por ejemplo, el grosor de las pinceladas en un cuadro, o el sonido, la rima y la métrica en un poema) como un signo al que atribuir significados, de modo que el estudio de la obra de

¹²⁵ *Ibid.*, 633.

¹²⁶ Henri Focillon, *La vida de las formas y elogio de la mano* (Madrid: Xarait Ediciones, 1983), 37.

arte desprecia lo material y queda reducido a la relación entre significantes y significados. El ejemplo de las realizaciones escénicas analizadas por Fischer-Lichte, *performances* que recurren a ejercicios de autoviolencia para producir corporalidad, demuestra que en la práctica estética la materialidad puede primar sobre la signicidad, dejando de entenderse como «excedente físico» del significado, y generando un efecto propio e independiente como acontecimiento¹²⁷. Antes advertíamos que los nuevos materialismos han emprendido un proyecto de crítica de la tradición filosófica occidental en su desprecio de la materia, reconsiderando la importancia de las cualidades materiales de las cosas por encima de su reducción a sistemas de significación impuestos por el ser humano. Si históricamente la materia se ha relacionado con la pasividad, la filosofía reservó el concepto de agencia para los seres humanos, dotados de la habilidad de dar sentido a la naturaleza midiéndola y clasificándola, así como elaborando teorías que les permiten manipular la materia, en una «dominación conceptual y práctica de la naturaleza y un *ethos* moderno de potencia subjetivista»¹²⁸.

Como señala Diana Coole, este tipo de agencia está relacionada con una ontología de agentes racionales que confían su libertad y sentido de la responsabilidad a su interioridad, de lo cual resulta un concepto de agencia opuesto *a priori* al mundo exterior, donde «los cuerpos y las estructuras materiales son vistos como amenazas a la libertad porque están gobernados por una causalidad antitética a la agencia libre y racional»¹²⁹ del sujeto. Por el contrario, Coole adopta un modelo fenomenológico y reivindica un concepto de agencia materialmente situado y no dependiente de las nociones de subjetividad e individualidad, extensible a actores no humanos y colectivos y construido sobre la noción de «singularidad», entendiendo por ella «la estilización de una manera particular de estar-en-el-mundo, un modo particular de entretrejer los campos perceptivo y cultural»¹³⁰. La agencia de las cosas, definidas por Jane Bennett como «entidades vívidas no del todo reductibles a los contextos en los cuales los sujetos (humanos) las disponen, nunca enteramente agotadas por su semiótica»¹³¹, depende así de su singularidad como elementos materiales asociados en red. En el terreno de la estética y la teoría literaria, tanto para Fischer-Lichte como para Felski o Levine, la agencia de la obra

¹²⁷ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 36.

¹²⁸ Diana Coole y Samantha Frost, «Introducing New Materialisms,» en *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, eds. Diana Colle y Samantha Frost (Durham-Londres: Duke University Press, 2010), 8.

¹²⁹ Diana Coole, «Rethinking Agency,» 126.

¹³⁰ *Ibid.*, 133.

¹³¹ Jane Bennett, *Materia vibrante*, 38-39.

de arte debe valorarse por encima de marcos interpretativos que la determinen y reduzcan en estructuras, ya sean de tipo cultural o estético. Para Fischer-Lichte, la agencia reside en el poder transformador o la experiencia umbral generada por la producción de materialidad del acto performativo, tanto para el *performer* como para los espectadores. Para Felski, la agencia emerge del carácter incontrolable de las asociaciones que forman una red, del mismo modo que Levine la encuentra en las diferentes y cambiantes «prestaciones» (*affordances*) de las formas.

Aunque los nuevos materialismos se desarrollaron en primera instancia atendiendo a cuestiones de tipo metafísico y político, puede comprobarse que su reevaluación de la agencia de la materia resulta de importancia para la estética, y también para los estudios sobre cine. A pesar de que no existe un consenso acerca de cómo deberíamos pensar la materialidad del cine, se han desarrollado trabajos en distintas direcciones al respecto. Por ejemplo, a la ya citada relectura de la teoría de Kracauer como vanguardia de un «realismo materialista», los estudios de carácter fenomenológico sobre la capacidad de los cuerpos filmados para superar un concepto caduco de representación y afirmar el potencial de la imagen para la mutación y el cambio están respaldados también por este momento teórico. Así, Elena del Río ha hablado de los cuerpos en el cine como «generadores, productores y *performadores* de mundos, sensaciones y afectos que no guardan ninguna relación mimética o analógica con una realidad externa o trascendente»¹³², en una línea en la que también se enmarca la investigación de teóricas como Vivan Sobchack, Laura Marks, Jennifer Barker o Steven Shaviro¹³³. Asimismo, han concitado interés las maneras por las que el soporte del celuloide altera la organización y narrativa de la película para revelar un aspecto «carnal» de la misma, materializando así sentidos alternativos y desautorizados con frecuencia¹³⁴. A ello añadimos que el análisis figural, en el redescubrimiento de los valores plásticos de la

¹³² Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection* (Edimburgo: Edinburg University Press, 2008), 4.

¹³³ En otros lugares nos hemos ocupado del potencial de los cuerpos para generar una estética performativa en el cine. Véanse Miguel Olea Romacho, «Body Horror: Políticas del cine de terror más allá del cuerpo y el relato normados,» *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 11, nº 2 (2023): 57-77; y Miguel Olea Romacho, «El cine performativo: Análisis intermedial de la teatralidad en la obra de John Cassavetes,» en *Performatividades contemporáneas. Teatro, cine y nuevos medios*, ed. Paulo Gatica (Madrid: Visor, 2021).

¹³⁴ Véanse Kim Knowles, «(Re)Visioning Celluloid: Aesthetics of Contact in Materialist Film,» en *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*, eds. Martine Beugnet et. al. (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017); Nicholas Chare y Liz Watkins, «The Matter of Film: *Decasia* and *Lyrical Nitrate*,» en *Carnal Knowledge. Towards a "New Materialism" Through the Arts*, eds. Estelle Barrett y Barbara Bolt (Londres: IB Tauris, 2013).

forma, puede responder también a este momento de reconocimiento de la materialidad del cine.

El carácter elusivo del vocablo «figura» lo convierte en un término maleable, adaptable y en constante transformación, o en un «disparador del pensamiento y la creación»¹³⁵ desde el que iluminar el análisis formal. Tal y como reconoce Philippe Dubois, la historia del concepto de figura es complicada y sus distintos usos pueden rastrearse desde Plotino y Tertuliano, hasta Merleau-Ponty, Freud, Lacan, Lyotard y Didi-Huberman, entre muchos otros. Dado que entrar en las ramificaciones del concepto en el transcurso de esta genealogía excedería tanto los objetivos de este estudio como su contextualización en el ámbito más específico de los estudios sobre cine, partimos de la conceptualización general del término propuesta por Dubois, que se hace eco de la ambigüedad primera del vocablo recogida por Auerbach para definir la figura como «una forma, un concepto y un efecto, todo en uno» y como un «sistema de visualidad (que puede afectar tanto a la palabra escrita como a la imagen) siempre fluido, modulable, inestable y transitorio»¹³⁶. Dubois fragmenta esta definición en tres adjetivos. La figura opera a la vez en un orden de lo legible y en el régimen de significación de lo «figurado», en el de lo visible y en el régimen de lo «figurativo», y en un tipo de visualidad que corresponde tanto al «inconsciente de lo legible como de lo visible», y que Dubois llama «figural». Esta polisemia comprende una simultaneidad de acciones en el análisis figural: implica «saber» aquello que se escribe en la pantalla, invocando el lenguaje como modo de percepción articulado y externo a la imagen, así como «ver» lo que se inscribe en la superficie de la imagen en un modo de percepción inmediata que atiende a relaciones miméticas de figuración, y también algo más complejo y que concierne a ese concepto de lo figural esbozado por Dubois, no reductible a lo figurado o lo figurativo y simultáneamente propio de ambos.

A este respecto, Dubois es deudor de las ideas de Lyotard sobre la figura como lo *otro* del discurso. En *Discurso, Figura* (1971), Lyotard argumenta que lo figural atiende a una dimensión de la experiencia que va más allá de lo que puede expresarse con palabras o conceptos racionales, una manera de entender las imágenes que excede la lógica discursiva y la estructuración y control del lenguaje. El filósofo habla de la visualidad de

¹³⁵ François Aubral y Dominique Chateau, «Avant-Propos,» en *Figure, Figural*, eds. François Aubral y Dominique Chateau (París-Montreal: Éditions L'Harmattan, 1998), 7.

¹³⁶ Philippe Dubois, «L'écriture figurale dans le cinema muet des années 20,» en *Figure, Figural*, eds. François Aubral y Dominique Chateau (París-Montreal: Éditions L'Harmattan, 1998), 246-247.

la pintura como un «espacio de designación» y una «profunda exterioridad» a los límites del discurso; la pintura no se trata de la actividad de hacer visible algo exterior a ella misma, sino de la misma visibilidad particularizándose como tal. En el mismo sentido lo expresa el historiador del arte Otto Pächt cuando afirma que «las obras de arte visuales dan expresión concreta a cosas, contenidos y experiencias que no encuentran enunciado o expresión formal en ninguna otra manifestación cultural»¹³⁷. Al discurso se opone así la figura, definida como la «presencia del no-lenguaje en el lenguaje»; en tanto que abstracción, la palabra carece de poder expresivo en relación a lo que designa, o, para decirlo con un ejemplo de Lyotard, «podemos decir que el árbol es verde, pero no habremos incluido el color en la frase»¹³⁸. De este modo, lo figural es la otredad del logos o, según lo definíamos antes, su diferendo, remitiendo así a algo de una índole distinta a la del discurso, pero encontrándose alojado en él y confiriéndole su expresividad¹³⁹ en una relación no dialéctica¹⁴⁰. En su lectura de Lyotard y en referencia a lo figural en la escritura, Catherine Malabou coincide en señalar que la figura es una exterioridad dentro del discurso que no puede ser interiorizada como significado, un afuera que se corresponde con lo sensible. Malabou explica el título del libro de Lyotard aludiendo a una violencia originaria en el lenguaje, que provoca un «cisma irremisible entre el discurso y la figura, el sentido y lo sensible, la idea y la carne»¹⁴¹.

Pero, ¿cuáles son las implicaciones de trasladar esta idea de lo figural como diferendo del discurso, simultáneamente en los dominios de lo figurado (el logos) y lo figurativo (la percepción sensible), al cine? ¿Y qué tipo de análisis fílmico se puede deducir de un concepto tal? Dubois asocia el análisis figural con «un punto de vista más sensible [...] a la organicidad de los materiales, a la fluidez de los espacios, a las modulaciones de la forma y lo informe, a los efectos (poéticos, irónicos, lúdicos, líricos) de lo que no es sentido ni representación, sino fuerza»¹⁴²; se trata también, como expone

¹³⁷ Otto Pächt, *The Practice of Art History: Reflections on Method* (Londres: Harvey Miller Publishers, 1999), 136.

¹³⁸ Jean-François Lyotard, *Discurso, Figura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979), 64.

¹³⁹ *Ibid.*, 63-65.

¹⁴⁰ Rodowick lo explica aludiendo a cómo para lo figural el orden del discurso queda fracturado por dos tipos de espacialización, la del sistema lingüístico, regido por diferencias estructurales establecidas, y la de la referencia o la designación, que pone en perspectiva el objeto al que el discurso se refiere. El discurso no es nunca unívoco porque este está comprendido por decir y mostrar, actos tan inseparables como incommensurables: «el texto siempre está figurado y ninguna cantidad de abstracción lingüística puede separarlo de esta espacialización». Véase D.N. Rodowick, *Reading the Figural, or Philosophy after New Media* (Londres: Duke University Press, 2001), 12.

¹⁴¹ Catherine Malabou, «An Eye on the Edge of Discourse: Speech, Vision, Idea,» en *Plasticity. The Promise of Explosion*, ed. Tyler M. Williams (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2022), 17.

¹⁴² Philippe Dubois, «L'écriture figurale dans le cinema muet des années 20,» 248.

Jean-Michel Durafour, de analizar «no lo que sucede *en la imagen*, sino de lo que le sucede *a la imagen*», las transformaciones que esta atraviesa y todos aquellos fenómenos cuyo estudio supone interesarse por las imágenes cinematográficas «menos como representación que como presencia»¹⁴³. Con ello, uno de sus objetivos fundamentales es acercarse al estudio de las imágenes cinematográficas desde un pensamiento derivado de la propia visualidad, al margen de estructuras y mecanismos lingüísticos. O, para decirlo con Jacques Aumont, dar cuenta de cómo la imagen filmica «produce ideación»¹⁴⁴ y de cómo esta piensa a través del encuadre, su iluminación y sus colores, sus *raccords* y técnicas de montaje, etc. Entendemos que tanto Dubois como Durafour se refieren aquí al análisis figural en contraposición al tipo de análisis filmico definido por Bordwell como asociado a una «poética», o al análisis textualista clásico dividido en dos movimientos, según lo plantean François Vanoye y Anne Goliot-Lété: una descomposición primera de los elementos constitutivos de la película, y una segunda fase consistente en establecer vínculos entre los elementos aislados para producir un todo orgánico. Mientras que el primer estadio de deconstrucción es descriptivo, el de reconstrucción es interpretativo, pero siempre orientado en un «movimiento centrípeto» hacia la película para evitar cualquier exceso hermenéutico¹⁴⁵.

En oposición a este modelo, siempre dependiente de construcciones previas y directrices metodológicas, el análisis figural se propone como una forma no sistemática de acercarse a las imágenes filmicas que «emana de las propias películas y no de reglas terminológicas»¹⁴⁶, según expresa Nicole Brenez. En la historia de la reflexión en torno a la figura y lo figural, corresponde a Brenez haber consolidado el empleo de estos términos en el marco de los estudios de cine contemporáneos. Para Brenez, la figura es «fuerza de la representación, lo que queda siempre por constituir» y lo que «de lo visible, tiende a lo inagotable», así como un elemento que comporta un

juego simbólico que aspira a establecer una correlación fija, evolutiva o inestable entre los parámetros plásticos, sonoros y narrativos capaces de sacar a la luz categorías fundamentales de representación (tales como visible e invisible, mimesis, reflejo,

¹⁴³ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinema* (París: Presses Universitaires de France, 2009), 91-92.

¹⁴⁴ Jacques Aumont, *À quoi pensent les films?* (París: Séguier, 1989), 30.

¹⁴⁵ François Vanoye y Anne Goliot-Lété, *Principios de análisis cinematográfico* (Madrid: Abada, 2008), 11-13.

¹⁴⁶ Nicole Brenez, *On the Figure in General and the Body in Particular. Figurative Invention in Cinema* (Nueva York: Anthem Press, 2023), ix.

aparición y desaparición, imagen y origen, íntegro y discontinuo, forma, inteligible, todo y fragmento...) y los parámetros [...] relacionados con categorías ontológicas fundamentales (tales como ser y apariencia, esencia y aparición, ser y nada, mismo y otro, inmediato, reflexivo, interior y exterior...) [...] Todas las categorías anteriormente citadas, dependiendo del caso particular, pueden ser retomadas, inventadas, desplazadas, cuestionadas o destruidas¹⁴⁷.

Puede apreciarse cómo esta definición hace justicia a la indeterminación de la figura, no entendiéndola como absoluto o concepto jerárquico sino como «juego» entre categorías estéticas y ontológicas, a su vez siempre sujetas al cambio. Brenez agrupa así la idea de Auerbach de la figura como algo «vivo, en movimiento e incompleto»¹⁴⁸, la tesis de Lyotard sobre la figura como la otredad del discurso, implícita en la relacionalidad entre las mencionadas categorías ontológicas y estéticas, pues las primeras, en tanto que discurso, comprenden y excluyen al mismo tiempo a las categorías sensibles de representación; y los argumentos de Dubois sobre la figura como emplazada simultáneamente en los dominios de lo figurativo y lo figurado, resultando en una relación no dialéctica entre ambos que da nombre a lo «figural». De manera afín, Brenez aclara que, si lo figurativo comprende las divisiones «normales» que una sociedad hace de su mundo natural, lo figural supone «una articulación del mundo visible, o de un universo visible construido cuyas unidades aún no se prestan a las figuras del mundo natural»¹⁴⁹.

A pesar de lo esquivo de la figura y de su complejidad etimológica, Brenez considera que no se trata de un concepto oscuro sino de una herramienta cuya precisión se demuestra en las maneras concretas por las que las películas inventan sus propias figuras. «Polisemia y diversidad», advierte, «no significan falta de claridad», y, en lugar de interpretar la película ateniéndose al concepto, es la propia película a través de sus invenciones la que ilumina el término¹⁵⁰. Dotar a las mismas películas de esta inventiva conceptual supone una atención a la singularidad y agencia de las obras de arte completamente coherente con la mirada post-crítica. Para Brenez, al acometer un análisis figural es útil pensar, aunque sea de manera provisional, que el mundo profílmico no

¹⁴⁷ Cit. en Adrian Martin, «Último día cada día: pensamiento figural de Auerbach y Kracauer a Agamben y Brenez,» en *Último día cada día y otro escrito sobre cine y filosofía* (Nueva York: Punctum Books, 2013), 7.

¹⁴⁸ Erich Auerbach, *Figura*, 44. La misma Brenez define el concepto de figura según Auerbach no como una entidad, sino como «el establecimiento de una conexión, o el movimiento de algo hacia su Otro». Véase Nicole Brenez, *On the Figure in General*, 4.

¹⁴⁹ Nicole Brenez, *On the Figure in General*, xii.

¹⁵⁰ Cit. en Adrian Martin, «Último día cada día,» 28-29.

existía antes del film, liberando así las potencialidades figurales de un arte tan «poderosamente» analógico, en el que «el cuerpo no necesita ser anatómico y el movimiento puede ser estático»¹⁵¹. Esto no quiere decir que haya que aislar a las imágenes de su contexto o separarlas del mundo—y Brenez cita aquí a Adorno para recordar que «las formas del arte registran la historia de la humanidad con más justicia que los documentos históricos»¹⁵²—, al contrario, es importante su análisis desde la perspectiva de las preguntas que ellas mismas generan¹⁵³. En esta idea resulta claro cómo el análisis figural contraviene la tradición de las tesis realistas pero también el formalismo doctrinal de las primeras tesis constructivistas o el de la crítica de la ideología del modernismo político.

Que el análisis figural no se proponga como una metodología especialmente preceptiva no quiere decir que no cuente con algunos principios o directrices, de las cuales Brenez enumera cuatro. El primer principio apela al análisis figural como tal, y tiene que ver con la recomendación ya citada de considerar al menos de manera momentánea que las películas prevalecen sobre sus contextos. Brenez se opone aquí a toda una tradición de análisis que ha valorado la obra como entidad establecida y delimitada por condicionantes históricos, espaciales y subjetivos inscritos en las tendencias del estilo y el gusto, para preguntarse en su lugar «en qué maneras la obra es también un sujeto»¹⁵⁴. Esta pregunta por la agencia de la obra es también una pregunta por las formas en las que el cine puede subvertir el paradigma mimético y generar imágenes que vayan más allá de la representación, o, según estima Hubert Damisch tal y como recupera Brenez, las imágenes deberían considerarse en su relación con la realidad: una relación de comprensión más que de expresión, de *analogía* en lugar de reproducción, de *trabajo* y no de sustitución»¹⁵⁵. En definitiva, el primer principio del análisis figural tiene que ver con lo que la teórica considera como la mayor ambición del cine, considerar lo figurativo desde una perspectiva figural y reflejar las cosas de una manera distinta a nuestras convenciones típicas de lo visible y la realidad¹⁵⁶.

El segundo principio atiende a las «economías figurativas», concepto con el que Brenez se refiere a la necesidad de no circunscribir los componentes de una película a un

¹⁵¹ Nicole Brenez, *On the Figure in General*, 4.

¹⁵² Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 37.

¹⁵³ Nicole Brenez, *On the Figure in General*, xi.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Hubert Damisch, *A Theory of/Cloud/: Toward a History of Painting* (Redwood: Stanford University Press, 2002), 224.

¹⁵⁶ Nicole Brenez, *On the Figure in General*, xii.

conjunto de relaciones que resulte en un todo coherente, fetichizando así la imagen, y valorarlos en su lugar como como entidades que circulan de muy diversas formas. Esto engloba tanto la morfología de la imagen o la relación entre sus componentes materiales e inmateriales, las cualidades formales de la toma y el tratamiento de motivos. Brenez hace ver que el cine tiene la capacidad de rearticular los repartos y divisiones mediante los que percibimos los fenómenos de presencia, identidad y diferencia. Por ejemplo, si la relación entre las categorías del cuerpo, lo individual y el sujeto ya está lo suficientemente codificada como unidireccional en el mundo objetivo, el cine cuenta con el poder de desligarlas: una silueta no tiene por qué suponer un cuerpo, puede haber cuerpos inmateriales, personajes sin cuerpo o personajes que pertenecen a un régimen figurativo distinto al del resto¹⁵⁷. En resumen, debe evitarse presuponer la coherencia que encontramos entre los fenómenos del mundo real a las figuras en el cine, pues poseen su propia organización interna que a menudo rompe con nuestros repartos e interrelaciones entre fenómenos, o entre categorías sensibles y ontológicas.

Relacionado con el principio anterior, la tercera directriz corresponde a la «lógica figurativa». Del mismo modo que las películas inventan nuevas economías o modos de relación entre los fenómenos, también generan lógicas figurativas alternativas sobre los fenómenos en sí y en contradicción con la idea establecida sobre los mismos. Por ejemplo, el cine cuenta con total libertad para imaginar, construir y presentar el cuerpo, asociándolo a regímenes de lo visible dispares como pueden ser los de la aparición, el terror, la epifanía, la desaparición...Las lógicas figurativas inventadas por las películas no se limitan solo a variaciones conceptuales en el tratamiento de un motivo, sino a una transformación tanto de sus cualidades plásticas como retóricas y organizativas¹⁵⁸. La importancia de la aparición de los cuerpos cinematográficos para Brenez se comprueba en que el cuarto principio del análisis figural atiende, justamente, a su maleabilidad y problematización en la pantalla. En particular, destaca tres motivos por los que el cuerpo reúne el interés de su método: su centralidad como motivo que siempre interesó al cine desde que fuera objeto de estudio de las investigaciones cronofotográficas, la urgencia de ganar su autonomía al margen de los procesos de control biopolítico, y su entendimiento como una «fuerza metodológica» que trabaja la imagen para descubrir regímenes distintos de corporalidad.

¹⁵⁷ *Ibid.*, xiii.

¹⁵⁸ *Ibid.*, xvi-xvii.

En definitiva, el modelo de análisis de Brenez atiende al potencial de la visualidad del cine para inventar economías y lógicas figurales que exceden nuestra organización de los fenómenos del mundo real, desnaturalizando lo visible con especial interés en el cuerpo cinematográfico como entidad plástica que desafía nuestras asociaciones unívocas entre las categorías del cuerpo, el personaje, lo individual y el sujeto. Una lectura rápida de Brenez podría hacer pensar que esta incurre de nuevo en un concepto esencialista de los medios que afirma la condición del cine como arte estrictamente visual, contradiciendo así la célebre proclama de Mitchell. Muy al contrario, el análisis figural se corresponde con una propuesta de análisis filmico que reconoce la agencia de las películas como constructoras de mundos y lógicas posibles al margen de modelos de estudio predeterminados que coartan la agencia estética de las imágenes filmicas en tanto tales y en circulación con elementos perceptivos y sensoriales de distinto tipo. Hemos visto cómo lo figural designa un régimen de lo visible no reductible únicamente a una visualidad pura en la medida en que apela a un tipo de elemento sensible que excede los límites del discurso, pero que al mismo lo contiene, en una relación no dialéctica entre ambos. En contraposición a los análisis textualistas de las «poéticas» cinematográficas, el análisis figural no predetermina las imágenes dentro de un marco organicista y funcionalista, dejando así espacio para su performatividad como productoras singulares de sentido.

Las diferencias notorias entre el análisis filmico neoformalista y el análisis figural pueden comprobarse con claridad en la discusión reciente en torno al concepto de «dispositivo» como reemplazo de la noción clásica de puesta en escena. Antes de entrar en la discusión del dispositivo como concepto más abierto a los principios del análisis figural, examinemos las implicaciones teóricas y problemáticas críticas de la puesta en escena como elemento central del análisis filmico.

Para Bordwell y Thompson, la puesta en escena se identifica con la serie de recursos a disposición del director para controlar lo que aparece en el plano, de los cuales distinguen cuatro fundamentales: decorado, vestuario y maquillaje, iluminación y escenificación (*staging*), que incluye a su vez la actuación y los movimientos en el plano. El director ocupa el rol de una inteligencia ordenadora de la que depende la interrelación de estos elementos formales para producir determinados efectos, ya sea por intuición o por un cálculo premeditado de los mismos¹⁵⁹. Adrian Martin ha reconocido la historicidad

¹⁵⁹ David Bordwell et al., *Film Art*, 158.

de este modelo en una arqueología de la puesta en escena que demuestra sus limitaciones como herramienta de análisis. La profundidad y el alcance de su arqueología del concepto hacen de él un referente destacado de la revisión de la puesta en escena como categoría crítica, por lo que merece la pena detenerse en algunos de sus trabajos sobre la misma, sobre todo teniendo en cuenta que observamos en ellos un objetivo común como llamada a cuestionar el proyecto doctrinal del neoformalismo para trazar en su lugar «un mapa heterogéneo de formalismos impuros y ‘mutantes’» desde el que considerar el cine como «sistema abierto en sí mismo»¹⁶⁰.

Siguiendo la definición de Bordwell y Thompson, Martin caracteriza la noción clásica de puesta en escena como el conjunto de los «temas, ideas, acontecimientos, situaciones, significados, comprensiones y actitudes de la ficción que están al servicio de estrategias estilísticas», una tendencia expresiva que supone solo una de las posibles economías particulares entre los elementos de estilo y temáticos del film¹⁶¹. También Raymond Bellour ha reconocido la particularidad de este concepto de puesta en escena, que, aunque se haya consolidado en los estudios de cine como la principal manera de entender la forma fílmica, es solo un «modo más de organización de las imágenes disponibles en el cine»¹⁶², y en concreto, advierte Martin, uno asociado a la categoría mítica del autor. El origen del término coincide con el intento de dotar de valor artístico a las películas de Hollywood durante la edad dorada de los grandes estudios. Dado que la acción del director estaba siempre condicionada por las limitaciones que supone la intervención de terceros tanto en la pre-producción como en la post-producción del film, la filmación se estableció como el momento decisivo de la creación, en el que solo cabía el contacto directo del cineasta con los «materiales» y elementos formales de cuyo ensamblaje resulta la puesta en escena¹⁶³. A su vez, la disposición de estos materiales encontraría su origen en la idea preconcebida o imagen mental del cineasta, tal y como señala V.F. Perkins a propósito de la teoría del autor:

La finalidad del cine es reproducir un conjunto de imágenes mentales preformadas [...] el auterismo estructuralista puede convertirse en un método para estimular la imaginación

¹⁶⁰ Adrian Martin, «Mise en Scene Is Dead, or The Expressive, The Excessive, The Technical and The Stylish,» *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 5, nº 2 (1992): 120.

¹⁶¹ *Ibid.*, 89.

¹⁶² Raymond Bellour, «Paris, 25 September 1997,» en *Movie Mutations: The Changing Face of Contemporary Cinephilia*, eds. Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (Londres: British Film Institute, 2003), 29.

¹⁶³ Adrian Martin, «Mise en Scene Is Dead,» 93-94.

sobre cómo serían las películas de un director si, al ser de autoría más completa, se correspondieran más estrechamente con las películas compuestas en su mente¹⁶⁴.

A falta de profundizar ahora en los principios de la política de los autores, resulta fácil reconocer que un concepto de puesta en escena tal, como realización idealista de la visión del cineasta y suma proporcionada de elementos formales, entraña algunos de los problemas de los que se ha ocupado el método figural. Según Martin, además del privilegio arbitrario del rodaje como momento creativo por excelencia en la realización de una película—una idea discutida lo suficiente por Godard en su reivindicación de la complementariedad de montaje y puesta en escena—, la noción de puesta en escena implica un concepto ocularcéntrico del cine que antepone la imagen a todo lo demás, olvidando, por ejemplo, la importancia del sonido. Del mismo modo, esta aproximación deja fuera de su canon todas aquellas prácticas no tan centradas en la escenificación y el cuidado del plano y más basadas en el guion, la dirección de actores o las decisiones de montaje¹⁶⁵. El problema principal que subyace a estas exclusiones tiene de nuevo que ver con la conceptualización de la forma cinematográfica como exclusivamente visual o pictórica, lo que supone también un modelo de forma cerrado y convencional. En contraposición, Martin ofrece el ejemplo del cine de John Cassavetes como representativo de una «forma abierta» cuyo concepto de puesta en escena es el de la materialidad y energía de los «cuerpos en el espacio», un sintagma en el que resuena la centralidad del cuerpo como forma plástica capaz de afectar y transformar la película en el método figural de Brenez. Las películas de Cassavetes son ejemplo de un cine del cuerpo y la sensación, impregnado de una experiencia de lo físico que no puede darse más que a través de recursos—la presencia de un encuadre móvil o físico que depende de los movimientos desjerarquizados de los cuerpos en el espacio o el debilitamiento de la trama en favor de un entramado de actitudes gestuales y corporales, entre ellos—que ponen en entredicho la institucionalización del discurso cinematográfico como secuencial, narrativo y compuesto por elementos discretos que funcionan de manera orgánica¹⁶⁶. Para Martin, mientras que la crítica americana ha reconocido en Cassavetes un «cine sin forma» del que solo parecen poder valorarse las actuaciones de los intérpretes, la francesa, más

¹⁶⁴ V.F. Perkins, «Film Authorship: The Premature Burial,» *CineAction!* 21-22 (1990): 61.

¹⁶⁵ Adrian Martin, «Mise en Scene Is Dead,» 96-97.

¹⁶⁶ Miguel Olea Romacho, «El cine performativo: Análisis intermedial de la teatralidad en la obra de John Cassavetes,» en *Performatividades contemporáneas: Teatro, cine y nuevos medios*, ed. Paulo Gatica (Madrid: Visor, 2021), 68.

interesada en lo figural, ha valorado que sus películas se gestan en la inscripción de cuerpos y gestos en un espacio cinematográfico fracturado, tenso, móvil y representativo de un concepto flexible e inclusivo de la forma en el cine¹⁶⁷.

Esta primera distinción sirve a Martin para diferenciar dos tradiciones críticas en la historia del análisis filmico en su relación con la puesta en escena. A un lado están tanto la postura formalista de Bordwell y Thompson como lo que llama la «tendencia *expresiva*», entendiendo por esta «un principio estético según el cual, sobre todo, los efectos y las decisiones estilísticas están al servicio de la creación de un mundo ficticio coherente»¹⁶⁸ y simbólicamente connotado. Algunas de sus características son la importancia de la dramatización de una temática o grupo de temas por medio del estilo, la centralidad de los conceptos de motivo, la metáfora y las rimas temáticas, una idea de los personajes como representantes de caracteres sociales y acciones concretas, y, en general y como en el caso del neoformalismo, el privilegio de la coherencia entre elementos. Martin reconoce los orígenes de la tendencia expresiva en la crítica de cine británica de los sesenta, en particular en la revista *Movie* y el trabajo de críticos como V.F. Perkins, Ian Cameron, Robin Wood, Douglas Pye o Michael Walker, así como en el de autores británicos y americanos como George Wilson, Dudley Andrew, William Rothman, Stanley Cavell o Thomas Elsaesser, o en el de franceses como Alain Masson Michel Ciment, Gérard Legrand o Yann Tobin, procedentes de la órbita de *Positif*, entre muchos otros¹⁶⁹. A pesar de algunas de las similitudes entre sus métodos, los críticos de la tendencia expresiva y los formalistas han estado enfrentados históricamente por el debate clásico entre la prevalencia de forma o contenido en la obra de arte. En concreto, los primeros han criticado la inclinación del formalismo a reducir los temas y significados a un conjunto secundario de estereotipos desde un prejuicio a la interpretación.

A otro lado se encuentra la necesidad de una «tendencia *excesiva*», que se prestaría al análisis en del cine de Cassavetes pero también el de Douglas Sirk, las películas de género de Jacques Tourneur, Samuel Fuller y Roger Corman, las comedias pop de Frank Tashlin, o el cine de Robert Altman, Marguerite Duras, Andrzej Zulawski, Raúl Ruiz, Elaine May, Maurice Pialat y David Lynch, entre muchos otros. Según estima Martin, los caracteres básicos de esta tradición crítica son los del desdoblamiento de forma o estilo y contenido, el rechazo de la «coherencia artística» como ideal o la relevancia de una

¹⁶⁷ Adrian Martin, «Mise en Scene Is Dead,» 97.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 100.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 99.

tradición de «cine pop» y de género¹⁷⁰. Correspondería al auge del análisis textual la aparición de la tendencia excesiva como vía opuesta a los análisis sistemáticos de los críticos expresivos y formalistas: mientras que estos confían en la capacidad del artista para producir una obra de arte orgánica y dirigida para conseguir unos determinados efectos, el análisis textual de tipo postestructuralista descubre que las películas son objetos significantes que escapan al control de cualquier individuo, siguiendo un concepto del texto como entidad significativa radicalmente desestructurada, polisémica y de forma cambiante¹⁷¹. La tradición de análisis textual a la que se refiere Martin, por tanto, se aparta de cualquier tipo de funcionalismo para valorar las películas desde un concepto abierto de forma, y aunque el crítico no lo menciona de manera explícita, resulta lógico suponer que esta responde más a los intereses del análisis figural que las tendencias expresiva y neoformalista, incompatible con la noción de puesta en escena de aquellas.

En un artículo posterior, Martin retoma la discusión en torno a la puesta en escena como categoría expresiva y distingue en ella dos problemas fundamentales. Por un lado, esta parte del supuesto de que el trabajo creativo del cineasta es el de ordenar lo caótico e imponer una forma a los materiales del mundo real, desprovisto de ella. Esta se trata de una idea típicamente romántica que limita la agencia estética de las películas contraviniendo la primera recomendación de Brenez sobre la utilidad de olvidar que el mundo profilmico existía para descubrir cómo la obra inventa sus propias lógicas y economías figurativas al margen de relaciones miméticas. Por otro, siguiendo a Bellour, la centralidad del mismo concepto de escena ha resultado en un desprecio del primer término del concepto, la *puesta en (mise)* o manera específica de organizar los elementos¹⁷². El privilegio de la escena es algo que el cine hereda del teatro a la italiana y que alimenta la idea del medio como uno puramente visual, y además, advierte Martin, hace que el cine asuma el bagaje del clasicismo en las artes y los principios de «continuidad, verosimilitud, el efecto de conjunto de la interpretación actoral, la articulación narrativa y la necesidad de fluidez, centrado y legibilidad y el equilibrio formal»¹⁷³, dejando fuera las «formas excesivas».

¹⁷⁰ *Ibid.*, 113.

¹⁷¹ *Ibid.*, 110.

¹⁷² Raymond Bellour, «Figures aux allures de plans,» en *La mise en scène*, ed. Jacques Aumont (Bruselas: De Boeck, 2000), 112.

¹⁷³ Adrian Martin, «Turn the Page: From *Mise en Scène* to *Dispositif*,» *Screening the Past*, agosto de 2011, <http://www.screeningthepast.com/issue-31-first-release/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>

Es en este punto que Martin propone el concepto de dispositivo como herramienta de análisis alternativa, definiéndolo de manera amplia como «una configuración y disposición sistemática de elementos [...] no un sistema formal mecánico y rígido, sino una guía estética tan abierta a la variación, la sorpresa o la contradicción artística como decreta el cineasta (quien lo pone en marcha)»¹⁷⁴. Esta definición está precedida por el sentido que Baudry da al concepto como aparato social con determinadas funciones de subjetivación o disposición de elementos que nombra las maneras por las que los espectadores se sitúan a sí mismos en relación con la representación cinematográfica, así como por la definición de Foucault del término:

Un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos...[...] en breve, tanto lo dicho como lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos [...] con el término dispositivo entiendo una especie—por así decir—de formación que en un determinado momento histórico tuvo como función esencial responder a una urgencia. El dispositivo tiene entonces una función esencialmente estratégica¹⁷⁵.

Del mismo modo, Foucault distingue tres niveles en el dispositivo: el primero comprende la mezcla heterogénea de elementos, ya sean formas arquitectónicas, discursos, modos de subjetivación y estrategias de poder; el segundo, la naturaleza de la relación que une dichos elementos, y el tercero, la episteme o formación discursiva que resulta de esta relación¹⁷⁶. A su vez, Martin recoge también la enunciación de Agamben del concepto, quien amplía aún más la definición de Foucault al caracterizarlo como «cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes»¹⁷⁷. Además de contemplar las instituciones y tecnologías de poder consideradas por Foucault, tales como la escuela, la prisión, los manicomios o las fábricas, Agamben incluye también en su noción de dispositivo la escritura, la filosofía y la literatura. Martin llama la atención sobre la aplicación estética implícita en estas definiciones, destacando especialmente cómo en la definición de Foucault se da una

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988 (III)* (París: Gallimard, 1994), 299-300.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 114.

¹⁷⁷ Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* (Barcelona: Anagrama, 2015), 18.

complementariedad entre una «sobredeterminación funcional» en la que cada elemento del conjunto heterogéneo que compone el dispositivo entra en relación de resonancia o contradicción con los demás; y una «elaboración estratégica» que responde a la necesidad de reconocer, abordar y llevar más allá los efectos y afectos generados por esta imbricación de elementos.

Un dispositivo, así, no se plantea como el producto que resulta de una organización de lo real informe, como la puesta en escena, ni tampoco es el resultado de lo que sucede en el instante de la filmación, entendida como momento fundacional del acto creativo en el cine. Un dispositivo es un trabajo formal preconcebido y abierto, una distribución heterogénea e integrada de «los elementos de forma y contenido a todos los niveles, desde la concepción primera del film hasta la mezcla de sonido y la gradación de color»¹⁷⁸. Por otra parte, en la heterogeneidad intrínseca del dispositivo, compuesto por «trozos y piezas de sustancias muy diferentes puestas en una relación de trabajo a menudo volátil»¹⁷⁹, Martin observa una superación de la doctrina de la especificidad de los medios suscrita por el concepto ocularcéntrico de puesta en escena y un reconocimiento de la condición intermedial del medio, en la medida en que la complejidad del dispositivo exige tener en cuenta desde el diseño de producción hasta el montaje, el trabajo actoral y la construcción de la banda sonora, y en definitiva, una multiplicidad de procesos que trasciende el pictoricismo de la puesta en escena.

Tal y como reconocen André Parente y Victa de Carvalho, es esta misma heterogeneidad la que permite repensar el cine al margen de dicotomías asociadas a la representación como las que separan sujeto y objeto, imagen y realidad, lenguaje y percepción, etc., así como evitar determinismos de tipo tecnológico, histórico y estético¹⁸⁰. De la definición que formula Martin del dispositivo como disposición sistemática y al mismo tiempo, abierta, de elementos, puede deducirse que da primacía a su maleabilidad como herramienta crítica para analizar las películas de manera más justa y holística. Dado que las implicaciones del concepto de dispositivo como ligado a procesos de subjetivación (ya consideremos las definiciones de Baudry, Foucault o Agamben), no están en el centro de interés de la exposición de Martin, la genealogía que trazan Parente y de Carvalho sobre las mismas es más que oportuna.

¹⁷⁸ Adrian Martin, «Turn the Page: From *Mise en Scène* to *Dispositif*.»

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ André Parente y Victa de Carvalho, «Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art,» *Cinémas* 19, n° 1 (2008): 39.

Según veíamos, el dispositivo emerge como uno de los conceptos elementales del modernismo político de la mano de Baudry, quien circunscribió el término a los efectos ideológicos que el cine genera en el espectador por medio de su tecnología y de las condiciones de exhibición, tales como la oscuridad de la sala, la monumentalidad de la imagen o la proyección desde atrás. El teórico se sirve de una analogía con la alegoría de la caverna de Platón para denunciar que el cine sume al espectador en el mismo estado ilusorio de confusión entre la realidad y la imagen¹⁸¹, ocultando los procesos de representación y reproduciendo las dinámicas de identificación y reflejo que operan en el mundo psíquico para producir un sujeto trascendental. Más adelante, el modernismo político siguió indagando en la idea del cine como dispositivo, haciéndolo extensivo al discurso y la forma narrativa. Parente y de Carvalho se inspiran en Baudry y en la conceptualización de Foucault del dispositivo como sistema dividido en tres niveles para ofrecer una primera definición del dispositivo cinematográfico institucional como formado por tres componentes: uno arquitectónico, que atiende a la sala oscura del cine, uno tecnológico, que comprende la cámara y los aparatos de proyección, y uno discursivo, que responde a las lecturas de la crítica ideológica de la teoría de los setenta¹⁸². Sin embargo, el hecho de que la imagen cinematográfica haya mutado y migrado a otros muchos dispositivos y espacios de exhibición, así como la distinción de Deleuze de los distintos tipos de imágenes que concita el cine—entre las que distingue la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, pero también la imagen-percepción, la imagen-acción la imagen-afecto o la imagen-cristal, entre otras—, cada una de ellas asociada a un tipo diferente de subjetividad, demanda un concepto de dispositivo distinto y más abierto. El mismo Deleuze se basa en la definición de Foucault para nombrar el dispositivo como compuesto por «líneas de diferente naturaleza» que «no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio»¹⁸³. El dispositivo de Deleuze, así, no se propone como un sistema homogéneo sino como atravesado por líneas de fuerza en contradicción que impiden que el conocimiento, el poder o la subjetividad puedan definirse con exactitud y que generen subjetividades nuevas, múltiples y nómadas. Parente y de Carvalho concuerdan con Foucault que el

¹⁸¹ Jean-Louis Baudry, *L'effet cinema* (París: Albatros, 1978).

¹⁸² André Parente y Victa de Carvalho, «Cinema as *dispositif*,» 42-43.

¹⁸³ Gilles Deleuze, «¿Qué es un dispositivo?,» en *Michel Foucault, filósofo*, ed. Georges Canguilhem (Barcelona: Gedisa, 2009), 155.

dispositivo define los modos por los que distintas formaciones históricas producen distintos sujetos, pero también suscriben la definición de Deleuze del mismo como el conjunto de resistencias y fuerzas internas que se oponen a los procesos de subjetivación, capaces de apuntar a nuevos modos de existencia, entendiendo el dispositivo como un conjunto heterogéneo y rizomático de elementos que introduce fisuras en cualquier poder que se proponga totalizante¹⁸⁴.

De igual modo, para Lyotard el dispositivo debe acometer la ruptura y el cambio de las viejas estructuras y generar otras nuevas, revelando sus indeterminaciones e inconsistencias. Al mismo tiempo, considera que un dispositivo implica siempre una serie de exclusiones, permitiendo la inscripción de determinados códigos y narrativas, y excluyendo otras. Por ejemplo, la puesta en escena excluye determinadas prácticas excesivas para amoldarse a un efecto de realidad que no atiende a la realidad en sí misma, sino a un conjunto de convenciones culturales que interpretamos como representativas de la realidad¹⁸⁵. Para Lyotard, el cine se trata de la inscripción del movimiento en la imagen, movimiento que puede ser de muchos tipos: en la toma, es el de los actores y otros objetos que se desplazan, así como el de luces, colores y encuadres; en la secuencia, a estos se suman los movimientos de los cortes y divisiones del montaje, y en el film en general, se añade el movimiento de la organización de las escenas o *découpage*¹⁸⁶. Lyotard define la puesta en escena como un sistema de exclusiones por el que se elimina un gran número de los movimientos posibles en el film para subordinarlo a un efecto de realidad que descansa sobre un concepto de la obra de arte como orgánica, unificada y coherente, y que corre en paralelo con la organización cíclica del capital. La puesta en escena consiste en la exclusión de la escena de todos aquellos movimientos que «no puedan ser asimilados por el cuerpo de la película, y por el cuerpo social»¹⁸⁷. El capitalismo, afirma Durafour siguiendo a Lyotard, como toda forma de poder imperialista, se trata de una «solidificación radical de intensidades y afectos»¹⁸⁸ en tanto que sistema fundado sobre el valor de cambio y la transformación de la materia en producción, y de la producción en mercancía. Solo tolera la singularidad y los acontecimientos si su aceptación es condición necesaria para la renovación del sistema, pero su pulsión fundamental es

¹⁸⁴ André Parente y Victa de Carvalho, «Cinema as *dispositif*,» 43-44.

¹⁸⁵ Ashley Woodward, «*Dispositif*, Matter, Affect and the Real: Four Fundamental Concepts of Lyotard's Film-Philosophy,» *Film-Philosophy* 23, n° 3 (2019): 307.

¹⁸⁶ Jean-François Lyotard, «Acinema,» en *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, eds. Graham Jones y Ashley Woodward (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017), 33.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 39.

¹⁸⁸ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, 44.

normativa y reificadora. Por el contrario, la película, es una entidad forzosamente normalizada y no menos extraña que la sociedad o el organismo, con los que comparte su condición de «supuestos objetos resultado de la imposición y esperanza de una totalidad realizada» y de «la subordinación de todas las pulsiones parciales, de todos los movimientos estériles y divergentes a la unidad de un cuerpo orgánico»¹⁸⁹. En el mismo sentido, Durafour habla de la «coagulación normativa de las intensidades por el capital», transformándolas «en enunciados, los afectos en representaciones, los acontecimientos en significados, el advenimiento puro en analogía, las energías en información»¹⁹⁰.

La contrapartida de la puesta en escena como forma de entender y acercarse a las imágenes cinematográficas es lo que el filósofo llama *acinéma*, dispositivo con el que da nombre al tipo de cine que acepta y comprende todos aquellos movimientos excesivos que van más allá de la imposición de organicidad de la puesta en escena. El *acinéma*, explica Durafour, es el cine que acepta «lo fortuito, lo sucio, lo confuso, lo inestable, lo poco claro, lo mal encuadrado [...] en una palabra, lo energético: lo tenue, lo inestable y cambiante que siempre escapa a las construcciones reductoras y deterministas de lo bien formado»¹⁹¹. Aunque en principio Lyotard se refiere exclusivamente al cine experimental al hablar de *acinéma*, después reconoce que también las películas narrativas de ficción pueden acoger momentos «acinematográficos», tal y como prueban sus análisis en textos posteriores de secuencias de *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola y *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) de Orson Welles, demostrando que su objetivo no es el de desplazar el *acinéma* a un afuera sino el de pensarlo como «aquello infiltrado en el cine figurativo»¹⁹². En su reivindicación de las formas excesivas, el concepto de *acinéma* se opone a una economía política basada en la producción y el consumo y resiste la lógica de intercambio capitalista, «reintensificando las artes sin someterlas a otra metanarrativa de salvación y verdad redentora a lo largo del tiempo»¹⁹³.

En la idea del *acinéma* está contenida la lectura de Lyotard del concepto kantiano de lo sublime como diferendo estético entre la inteligibilidad de la frase y su presentación sensible. Veíamos cómo, en los términos de una política de la ficción, lo sublime no responde al concepto de representación sino a una discordancia entre nuestra capacidad

¹⁸⁹ Jean-François Lyotard, «Acinema,» 39.

¹⁹⁰ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, 45.

¹⁹¹ Jean-Michel Durafour, «Cinema Lyotard: An Introduction,» 21.

¹⁹² Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, 65.

¹⁹³ Susana Viegas y James Williams, «Why Lyotard and Film?,» en *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, eds. Graham Jones y Ashley Woodward (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017), 13.

efectiva de pensar la libertad y la imposibilidad de presentarla, lo cual se materializa en formas estéticas contrariadas entre las que pueden incluirse los gestos excesivos y disruptores de la lógica del intercambio del *acinéma*. Del mismo modo, el concepto de *acinéma* es resultado de las ideas de Lyotard sobre lo figural, la herencia más importante de su pensamiento para los estudios sobre cine. Sí es cierto, no obstante, que aunque la ruptura del *acinéma* con las convenciones del cine representativo clásico emula la interrupción figural del discurso que el filósofo trata en *Discurso, figura*, Lyotard no se refiere a lo figural en ningún momento de sus textos sobre cine, lo cual supone una omisión difícil de explicar si se advierte que ambos conceptos forman parte de un mismo proyecto de entender la estética como pensamiento de los diferendos: lo figural atiende al diferendo entre la presentación sensible y la representación del logos, y el *acinéma* al de los movimientos y gestos excesivos comprendidos por la película como objeto sometido a una normalización organicista. Para Durafour, si la presencia sensible es aquello que no puede ser «encadenado o encerrado en una forma, tomado como un fenómeno cualquiera en una serie causal», el principal cometido de la estética será el de dar cuenta de esta presencia y saber cómo «encadenar en el discurso lo que no puede ser encadenado»¹⁹⁴.

En definitiva, después de acudir a la teoría de la literatura para cuestionar el enfrentamiento entre formalismo y culturalismo y delimitar una política de la ficción, nuestro repaso de las tesis fundacionales de los estudios sobre cine, desde las ideas realistas de Benjamin, Bazin y Kracauer hasta la postura constructivista de los primeros teóricos del montaje y los formalistas rusos, nos ayuda a comprobar que su historia ha estado limitada por la doctrina de la especificidad de los medios y la confusión entre técnica, tecnología y arte. En su lugar, reconocemos que solo en la advertencia de la condición intermedial del cine podremos entenderlo en el marco del contexto post-crítico, desproveyendo a la imagen en movimiento de cualquier tipo de función determinista con base en su tecnología y dotando a los films individuales de una agencia renovada como dispositivos singulares que intervienen el medio social y político a través de la forma y de la pluralidad de elementos perceptivos y semióticos. Por su parte, el análisis figural nos permite entender la noción de forma recuperando los aspectos sensibles, materiales y cambiantes del término que la tradición formalista ha despreciado, constituyendo un tipo de análisis que comprende los elementos formales desde relaciones de diferencia,

¹⁹⁴ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, 21.

discontinuidad, contradicción y fractura y no impone un concepto organicista sobre la obra ni la entiende como todo coherente.

Del mismo modo, lo figural es también una forma de acercarse a las imágenes que encapsula el principio de imposibilidad entre las formas estéticas y los condicionantes históricos y culturales que reconocíamos en nuestro examen de una política de la literatura. En este caso, ello se expresa en una relación de contrariedad entre lo figural sensible y el discurso racional (Lyotard), entre lo figurativo como aquello que pertenece al régimen de lo sensible y lo figurado como lo que atiende al régimen de la significación (Dubois), o entre lo figurativo como aquello que comprende los repartos y divisiones convencionales que una sociedad hace del mundo visible y lo figural como articulaciones alternativas de lo visible que no encuentran correlato en el mundo natural (Brenez). De esta manera, la discusión de la doctrina de la especificidad de los medios y el reconocimiento del carácter intermedial del cine conlleva también una apreciación del carácter figural de la imagen cinematográfica, o bien, la advertencia de aspectos extralingüísticos, sensibles y materiales que resisten su naturalización o integración en esquemas formales. Es por ello que, en este entendimiento conjunto de lo intermedial y lo figural, podemos concluir que el reconocimiento de la condición intermedial del cine no resulta en un concepto orgánico de la obra como un todo cuyas partes se interrelacionan, llevando a cabo determinadas funciones. Al contrario, la pluralidad de elementos de medios diversos se materializa en excedentes sensibles que resisten a esquemas interpretativos y sobre los que descansa en el cine una política de la ficción según los términos en los que la hemos definido para la literatura, como imposibilidad entre las formas (figurales, contradictorias) y sus condicionantes histórico-culturales.

Asimismo, uno de los principios básicos del método figural en el estudio del cine para Brenez es el de anteponer la agencia de las películas para articular sus propias economías y lógicas figurativas—y con ello, sus propios modos de organización del mundo visible y repartos de lo sensible—más allá de un modelo de análisis doctrinal. Terminamos nuestra argumentación contraponiendo dos herramientas críticas enfrentadas: la puesta en escena, concepto básico de la poética formalista de Bordwell y de lo que Martin llama una «tendencia expresiva» de la crítica de cine, y el dispositivo, término ampliamente descrito en la tradición filosófica contemporánea y afín a los puntos de partida del análisis figural. Mientras que la puesta en escena presupone que todos los elementos de una película cumplen una determinada función para producir un todo organizado y coherente al servicio de la visión creativa del director, el dispositivo es un

concepto lábil que da nombre a una distribución heterogénea de elementos que interactúan entre sí de formas desiguales y participan en procesos de subjetivación y desubjetivación, abriendo así la posibilidad del análisis de formas cinematográficas excesivas que rehúyen el concepto unitario de obra implícito en la puesta en escena. En particular, la idea de *acinéma* de Lyotard es ejemplo de un concepto de dispositivo que da testimonio de los elementos estéticos que no pueden reducirse a una totalidad estable y, por ello, no pueden ser asimilados por una lógica de intercambio y consumo.

3.3.- Narración y crítica de la temporalidad

Teniendo en cuenta este desarrollo, los objetivos de nuestro estudio exigen también un modelo narratológico flexible y consecuente con la aproximación formalista que proponemos. Como señala Martin, la narratología fílmica se desarrolla a finales de la década de los sesenta siguiendo la influencia del periodo estructuralista de Barthes, y en especial de su «Introducción al análisis estructural de los relatos» (1966), así como la de los trabajos de A.J. Greimas. Para Martin, los estudios narratológicos se produjeron a costa de la atención a los elementos de estilo del film, dado que según estos pareciera que, por un lado, la película cuenta con unos actantes, motivos narrativos y códigos hermenéuticos, y por otro, de manera totalmente independiente y no relacionada, con el trabajo de cámara, montaje, sonido, etc. Por ejemplo, en *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) Peter Wollen reduce los componentes de estilo a una mera manifestación o ejecución de la «estructura profunda» narrativa del director¹, en una postura que contradice el modelo abierto e intermedial de forma que hemos descrito y que está más cerca del logocentrismo de las ideas de los formalistas rusos sobre el «discurso interior» de tipo lingüístico que subyace al cine y que permite al espectador «leer» las imágenes de manera secuencial. Necesitamos una teoría de la narración que no solo reconozca el carácter narrativo de los elementos estilísticos del film y su impacto en la construcción del relato, sino que dé cabida a un concepto abierto de la forma narrativa desde el que elaborar otras distribuciones del tiempo. En este punto nos proponemos repasar brevemente las tesis principales de la narratología en el cine y caracterizar las maneras por las que distintas formas narrativas generan determinadas temporalidades o modos de entender y experimentar el tiempo. Se trata, así, de advertir la agencia de las películas como dispositivos que conforman políticas del tiempo alternativas.

¹ Adrian Martin, «Mise en Scene Is Dead,» 108-109.

3.3.1.- Narratología y narratividad en el cine

La narratología es el conjunto de teorías sobre narraciones, textos narrativos, imágenes, espectáculos, acontecimientos y, en general, artefactos culturales que cuentan una historia²; o la disciplina humanística dedicada al estudio de la lógica, principios y prácticas de la representación narrativa³. Su función principal es la de describir los modos por los que se construye un texto narrativo, resultando en una interpretación descriptiva del mismo que lo haga comprensible a sus receptores. Esta interpretación en ningún caso supone una lectura única y definitiva sino una propuesta entre otras para el análisis del relato en cuestión. Como remarca Mieke Bal, la narratología debe identificarse no con una teoría objetiva sobre los textos narrativos sino con un conjunto de herramientas para formular interpretaciones sujetas a discusión. Dado que la falsabilidad y crítica de las interpretaciones producidas por la narratología depende del carácter subjetivo y de los condicionantes culturales de los que es susceptible toda interpretación, el análisis narrativo es también una actividad de análisis cultural, en cuanto la subjetividad, entendida como «el cruce en la cultura de la existencia individual y social»⁴, es indisociable de los propios conceptos narratológicos.

El término francés *narratologie* fue acuñado por Tzvetan Todorov para reconocer la necesidad de un estudio de los textos narrativos que atendiera a su lógica general y propiedades estructurales⁵ y no se limitara al análisis de la superficie textual. Durante su periodo clásico desde mediados de la década de los sesenta hasta finales de los ochenta, la narratología se consolida como disciplina en los trabajos de los teóricos estructuralistas, que ante todo buscaron identificar y definir principios narrativos universales. Así, fueron pioneros los trabajos de Greimas, que propuso su «cuadro semiótico» como infraestructura de todo sistema narrativo, elaborando una tipología de seis actantes o fuerzas actuantes interrelacionadas: sujeto y objeto, oponente y ayudante y destinador y destinatario⁶. Por su parte, Barthes elaboró una teoría funcional para los hechos narrados discriminando entre «funciones cardinales o núcleos», o eventos narrativos

² Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 2017), 3.

³ Jan Christopher Meister, «Narratology,» en *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al (Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2009), 329.

⁴ Mieke Bal, *Narratology*, 10.

⁵ Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron* (La Haya: Bouton, 1969), 9-10.

⁶ A.J. Greimas, «Actants, Actors and Figures,» en *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973).

fundamentales para la coherencia del relato, y eventos descriptivos de tipo complementario o «catálisis»⁷. Mientras que la funcionalidad de los primeros es tanto cronológica como lógica, dado que permiten la evolución del relato generando consecuencias en el mismo, la de los segundos es solo cronológica y estrictamente consecutiva. Todorov, por otro lado, se basó en una analogía lingüística para dar forma a una *langue* narrativa que equipara verbos con acciones, sustantivos con personajes y adjetivos con sus atributos, relacionándolos por medio de operadores modales⁸.

Durante los ochenta, se amplían los horizontes de los estudios narratológicos más allá de los textos literarios y estos asumen conceptos y teorías procedentes de otras disciplinas, acorde con el giro del estructuralismo al postestructuralismo durante el periodo. Algunos desarrollos importantes fueron la demostración de la aplicabilidad de la narratología a las narrativas visuales por parte de Seymour Chatman⁹, el descubrimiento de la utilidad de la narratología para el estudio de fenómenos fronterizos de intertextualidad e intermedialidad con Bal, o la introducción de la deconstrucción de Derrida en la disciplina a través del cuestionamiento de Culler de la genealogía implícita entre historia o fábula y discurso, una relación de dependencia que Culler piensa a la inversa¹⁰. Desde los noventa hasta la actualidad, la tensión entre la narratología estructuralista y postestructuralista ha desembocado en una narratología post-clásica que es, sobre todo, un conjunto plural de narratologías¹¹. Sobresalen tres itinerarios: una narratología contextual que explica los fenómenos narrativos en relación con determinantes culturales, históricos, temáticos e ideológicos¹²; una narratología cognitiva centrada en el procesamiento intelectual y emocional de los relatos; y aproximaciones emplazadas en la frontera entre los géneros y los medios, que desplazan las herramientas narratológicas más allá del objeto de estudio tradicional de los textos literarios para atender a las realizaciones escénicas, la poesía, la música, el cine y los videojuegos, entre otros.

⁷ Roland Barthes, «An Introduction to the Structural Analysis of Narrative,» *New Literary History* 6, n° 2 (1975): 248.

⁸ Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*.

⁹ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978).

¹⁰ Jonathan Culler, «Story and Discourse in the Analysis of Narrative,» en *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca: Cornell University Press, 1981).

¹¹ David Herman, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (Ohio: Ohio University Press, 1999).

¹² Véanse Barbara Herrnstein Smith, «Narrative Versions, Narrative Theories,» en *On Narrative*, ed. W.J.T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 226; y Seymour Chatman, «What Can We Learn from Contextualist Narratology?,» *Poetics Today* 11, n° 2 (1990).

En el contexto de la narratología fílmica, también pueden reconocerse un conjunto de debates recientes que cuestionan algunas de las tesis de la disciplina durante su periodo clásico, tales como la dependencia de conceptualizaciones lingüísticas y literarias o la presuposición del cine como medio intrínsecamente narrativo. Por ejemplo, Gaudreault y Jost estiman que el cine es un medio con una predisposición narrativa repartida en dos planos: la mostración (*showing*), relacionada con la movilidad interna de los planos, y la narración en sí misma (*telling*), o combinación de los planos entre sí¹³. A su vez, Chatman coincide en destacar la condición narrativa del cine al afirmar que este, al contrario que la novela, es incapaz para la descripción, pues la cámara «presenta pero no describe»¹⁴ y la proyección de imágenes en movimiento sobre el eje temporal del film hace que la película no pueda dejar de contar una historia, aun en sus momentos más aparentemente alejados de toda función narrativa: «Una vez establecido ese tiempo del relato ilusorio en una película, incluso los momentos muertos, los momentos en los que nada se mueve, se sentirán como parte del todo temporal, igual que el taxímetro sigue corriendo aunque estemos sentados inquietos en un atasco»¹⁵. Recientemente, Peter Verstraten también ha definido el cine como medio esencialmente narrativo, basándose en la narratología de Bal y suscribiendo la definición básica de una historia como «representación de un desarrollo temporal perceptible»¹⁶.

Frente a estas posturas, las investigaciones en torno al cine de los primeros tiempos discuten que la narratividad sea una cualidad ineludible del medio. Desde la distinción clásica de Noël Burch de un «modo de representación primitivo» y otro «institucional»¹⁷, buena parte de la historiografía del cine ha argumentado que este se atuvo a un proceso de narrativización desde 1907 hasta aproximadamente 1913, cuando se consolida un concepto de universo diegético con una lógica secuencial que depende de la técnica del montaje, fundamentalmente gracias a los trabajos pioneros de David W. Griffith. Mientras que el cine del modo de representación primitivo se concebía como una prolongación del espectáculo teatral, fundándose aún en los códigos de la frontalidad y el plano fijo, el cine del modelo institucional o el de la «narración clásica» construye una sintaxis propia, basada en la pluralidad de perspectivas de la cámara y en la atomización

¹³ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995).

¹⁴ Seymour Chatman, «What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa),» *Critical Inquiry* 7, nº 1 (1980): 128.

¹⁵ *Ibid.*, 130.

¹⁶ Peter Verstraten, *Film Narratology* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), 13.

¹⁷ Noël Burch, *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (Madrid: Cátedra, 1987).

de la escena en imágenes particulares organizadas a lo largo del metraje. Tom Gunning llamó a las primeras películas un «cine de atracciones»: un cine exhibicionista, no interesado en construir un mundo narrativo y definido por «su habilidad para *mostrar* algo»¹⁸. El cine de atracciones convoca la atención y curiosidad visual de los espectadores, interpelándolos directamente por medio de elementos tanto ficcionales como no ficcionales. La mostración teatral se antepone al desarrollo narrativo, haciendo hincapié en la estimulación sensorial directa y los efectos del choque y la sorpresa a expensas de la creación de un universo diegético. Aunque la instauración del modo institucional narrativo desplazó al cine de atracciones del centro de la industria cinematográfica, este no desapareció sino que se transmutó en determinadas prácticas de vanguardia y pasó a ser parte de las mismas películas narrativas¹⁹. Del mismo modo, Sean Cubitt ha incidido en que las películas de los Lumière y las primeras formas de cine, como sucesión de imágenes abstraídas de un inicio o final concretos, responden más a una lógica de pura presencia y sensación desprovista de expectativas narrativas, por lo que la narración es solo «una cualidad potencial y secundaria del cine que surge de la producción del tiempo en la diferenciación dentro de los fotogramas y entre ellos»²⁰. Asumir lo contrario implica atribuir al dispositivo discreto del cine como productor de imágenes un flujo continuo ilusorio, teniendo además en cuenta que es su falta de continuidad y fragmentación en unidades independientes y manejables lo que hace que el cine funcione como medio y lo que produce la posibilidad de la narrativa como modo del discurso.

A su vez, las tesis esencialistas sobre el cine como medio narrativo tampoco pueden explicar los momentos de puesta en suspenso del relato que Lyotard, pero también Barthes, Heath y después Thompson han teorizado como «exceso». En su análisis de un conjunto de fotogramas de Eisenstein, el Barthes postestructuralista de *S/Z* (1970) habló de un «sentido obtuso» opuesto al «sentido obvio» de la significación. En particular, toma como referencia un plano de *Iván el Terrible* (*Ivan Groznyy*, 1944-1958) en el que dos cortesanos derraman un caldero con oro sobre la cabeza del zar. Barthes distingue tres regímenes de sentido en la imagen: uno informativo que pertenece al nivel de la comunicación o el mensaje y recoge toda la información que proporcionan los elementos

¹⁸ Tom Gunning, «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde,» en *Critical Visions in Film Theory*, eds. Timothy Corrigan et al (Boston-Nueva York: Bedford/St. Martin's, 2011), 71-72.

¹⁹ *Ibid.*, 71.

²⁰ Sean Cubitt, *The Cinema Effect* (Cambridge: MIT Press, 2004), 38.

de la imagen (decorado, personajes, las relaciones entre los mismos y su inserción en un contexto narrativo); uno simbólico, que atiende al nivel de la significación y a una semiótica algo más elaborada, y que en este caso interpretaría el oro como símbolo referencial de un ritual iniciático imperial y símbolo diegético que remite a la riqueza; y un tercer nivel esquivo y difícil de nombrar, que Barthes relaciona aquí con «accidentes significantes» tales como «una cierta compacidad del maquillaje de los cortesanos», «la nariz ‘bestial’» de uno de ellos, sus cejas dibujadas finamente y su blancura mortecina, o su peinado aplastado²¹. Mientras que el sentido obvio de los dos primeros niveles es representativo y comprende una relación directa entre significante y significado, el sentido obtuso del tercer nivel es un «significante sin significado» que no representa nada y es ajeno a toda comunicación. No se trata de un sentido lingüístico, tampoco pertenece al habla y escapa a la descripción verbal; se erige contra la práctica mayoritaria de la significación como «un gasto inútil, como un lujo» que «todavía no pertenece a la política de hoy pero, no obstante, ya pertenece a la política de mañana»²². La coincidencia en el tiempo de estas reflexiones de Barthes sobre el tercer sentido de la imagen fílmica y la conceptualización de Lyotard de lo figural es llamativa. En su reconocimiento de que el tercer sentido es extralingüístico, antimimético, «el antirrelato por excelencia» que «no tiene un lugar estructural» y se emplaza fuera del lenguaje articulado, «pero, sin embargo, dentro de la interlocución»²³, Barthes parece aplicar al cine las tesis de *Discurso, figura*, texto en el que Lyotard omite cualquier consideración sobre el medio fílmico. Igualmente, cuando Barthes afirma que el tercer sentido rebasa una economía comunicativa de la imagen en el cine, extraña a la «política de hoy» pero perteneciente a una política futura, anticipa la conexión no declarada entre lo figural y la caracterización del *acinéma* por Lyotard como un cine excesivo, antihegemónico y sustraído de la lógica del capital. Según Lyotard, el *acinéma* prefigura un tipo de comunicación distinto, no sujeto a las normas del intercambio interlocutivo («tú me dices esto y yo te escucho y respondo aquello») o socioeconómico («tú me das esto y yo lo recibo y te doy esto otro») ²⁴. Barthes llega incluso a declarar que es este sentido obtuso el que define lo fílmico puro e independiente del lenguaje articulado²⁵.

²¹ Roland Barthes, «El tercer sentido. Notas acerca de unos fotogramas de S.M. Eisenstein,» en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 1986), 49-50.

²² *Ibid.*, 63.

²³ *Ibid.*, 61.

²⁴ Jean-François Lyotard, «The Idea of a Sovereign Film,» en *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, eds. Graham Jones y Ashley Woodward (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017), 62.

²⁵ Roland Barthes, «El tercer sentido,» 64.

Como señala Thompson, corresponde a Stephen Heath el primer empleo del concepto de «exceso cinematográfico». Para Heath, la continuidad y homogeneidad son siempre un efecto más del film en concreto y no son cosustanciales al «sistema filmico» en sí mismo. La homogeneidad solo puede darse por medio de la represión de esos elementos materiales y «la narrativa nunca puede contener la totalidad de la película, que excede continuamente sus ficciones»²⁶. La materialidad de la imagen va así más allá de las ficciones que la intentan contener, una idea ya expresada por Barthes que, a juicio de Thompson, probablemente influiría a Heath, y que sostiene que el exceso en el cine deriva del conflicto entre la materialidad del film y las estructuras unificadoras que contiene²⁷. Para Thompson, la tarea crítica debe prestar también atención a aquellos elementos de una película que son ignorados con frecuencia porque no encajan en las estructuras que normalmente presupone el análisis textual; y dar testimonio del exceso, aunque este, como afirman Lyotard y Barthes, eluda la descripción y el metalenguaje. Si el exceso, que va en contra del relato y la coherencia, no puede reducirse a esquemas explicativos, ¿cuál es su valor crítico? Además de renovar la experiencia perceptiva del acto de ver una película—y aquí Thompson adopta el lenguaje de sus referentes del formalismo ruso—, ofrece posibilidades de análisis alternativas a las convenciones estructurales y narrativas del cine institucional: «El espectador o espectadora ya no necesita asumir que la película consiste en un sistema unitario de estructuras formales y estilísticas, ni que esta es un mero medio de comunicación entre un artista y el público»²⁸. Si, como reconoce Thompson, una de las grandes limitaciones de nuestra cultura cinematográfica ha sido la identificación unilateral del cine con la narración, reconocer que esta es solo una opción arbitraria y no una consecuencia lógica del medio puede liberar las maneras por las que los espectadores ven e interpretan las películas, no estando ya obligados a leer en busca de un sentido o tema concretos como si se tratara de «la solución a un acertijo con solo una respuesta correcta»²⁹. Además, el reconocimiento de la narrativa como un modo más del discurso aumenta la agencia de las películas, abiertas a lógicas de significación y modelos temporales contrarios a las estructuras secuenciales y causales de la narración.

En cualquier caso y según hemos indicado, los momentos excesivos no anulan por completo la narración ni existen de manera completamente separada de ella. El sentido

²⁶ Stephen Heath, «Film and System, Terms of Analysis, Pt. 1.,» *Screen* 16, Nº 1 (1975): 100.

²⁷ Kristin Thompson, «The Concept of Cinematic Excess,» en *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. Philip Rosen (Nueva York: Columbia University Press, 1986), 132.

²⁸ *Ibid.*, 140.

²⁹ *Ibid.*, 141.

obtuso, al igual que los momentos de *acinéma*, están comprendidos en el proceso de la interlocución, aunque sea desde una lógica de la diferencia y como líneas de fuga. Siguiendo la lección de Barthes en *S/Z* sobre cómo incluso el texto más clásico es una confluencia de segmentos articulados separadamente, Deborah Linderman argumentó que, aunque tendemos a asimilar la organicidad de los textos como consecuencia del discurso consecutivo de la narrativa, que asimila todos los significantes de diferencia en un conjunto igualitario y simétrico, no hay un contexto total que determine todo en el texto filmico. Al contrario, los elementos de alteridad obligan a reconocer en el film «campos de sentido no asimilables», pudiendo tomar la forma de «huellas, simulacros incompletos y ajenos de otros contextos, no delimitados y no integrables por la narración»³⁰ y constituyendo una amenaza para la estabilidad del sistema al probar que la representación narrativa ha fracasado en su intento de contener y apropiarse de toda la actividad textual de la película. De forma similar, tal y como adelantábamos, Lyotard reconoció que el *acinéma* no comprende solo el cine abstracto y manifiestamente antinarrativo, sino también los «momentos acinematográficos» infiltrados en el cine narrativo. El filósofo recurre al concepto de «lo soberano» de Georges Bataille para dar nombre a aquellas experiencias o existencias que «aparecen, suceden sin relación con ninguna ley por la que pueda pretender o exigir ser ‘lo que es’»³¹, y que en el cine se identifican con momentos estrictamente descriptivos o inconsecuentes que interrumpen la secuencia narrativa y sugieren en su lugar una red potencial de imágenes que coexisten simultáneamente. La idea de una «película soberana», no obstante, no puede realizarse efectivamente sino tan solo como idea, al modo de lo sublime kantiano:

No existe una película soberana, ya que la soberanía es incompatible con la totalidad objetiva. Una película que se dijera soberana sería, en realidad, una película autoritaria, es decir, su contrario. Pero la Idea persiste y basta para que haya soberanía en las películas, y para que se reclamen continuamente nuevas películas³².

De aquí se deduce que lo soberano en el cine existe solo en contradicción con lo narrativo y con el modelo de intercambio de la comunicación que implica. Lyotard toma como ejemplo los momentos descriptivos del neorrealismo italiano y los *pillow shots* del

³⁰ Deborah Linderman, «Uncoded Images in the Heterogeneous Text,» en *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. Philip Rosen (Nueva York: Columbia University Press, 1986), 144.

³¹ Jean-François Lyotard, «The Idea of a Sovereign Film,» 62.

³² *Ibid.*, 69-70.

cine de Yasujiro Ozu, tomas aparentemente aleatorias de algún elemento de la vida cotidiana y sostenidas durante algunos segundos. El filósofo reconoce que sus argumentos son deudores de la distinción básica de Deleuze de los dos regímenes de imágenes principales en el cine, una clasificación que marca un antes y un después en las formas de entender la narración cinematográfica. Mientras que en la forma clásica la imagen está subordinada al movimiento narrativo, de manera que está encuadrada y montada para seguir la historia que cuenta la película y preparar los acontecimientos climáticos del relato y las consecuencias de los mismos, el cine moderno inaugurado por el neorrealismo introduce movimientos «arrítmicos»³³, bloques de temporalidad en suspenso que Deleuze identifica como representaciones del tiempo mismo. Frente a la semiología del cine de Metz, para quien la narración es la gran sintagmática subyacente al discurso fílmico, Deleuze defendió que esta es siempre una consecuencia de las imágenes mismas y de sus combinaciones directas, cuya comprensión oscila entre los paradigmas de la «imagen-movimiento» y la «imagen-tiempo»³⁴.

El primero se identifica con lo que Deleuze llama la «narración clásica», determinada por la representación indirecta del tiempo a través del montaje como método de ordenación de unas imágenes que se creen siempre en tiempo presente y de cuyo ensamblado lógico dependía la construcción de la línea temporal de la película en su totalidad. Por su parte, el cine moderno se caracterizaría por una concepción distinta del montaje acorde con una redefinición de las relaciones entre la imagen y la dimensión temporal de la película: el transcurrir del tiempo se encuentra ahora condensado en la imagen misma y deja de entenderse como un todo dependiente del ensamblaje de secuencias particulares. Deleuze se ha referido también a este tipo de imágenes como «intervalos», «retardo del movimiento» y «brecha entre la acción y la reacción»³⁵. De nuevo, aunque Deleuze se refiera a la imagen-tiempo como «situaciones puramente ópticas y sonoras, fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción»³⁶, su pureza no es la de un afuera radical, completamente autónomo y ajeno a la historia de la representación visual. Como ha observado Baumbach, también la imagen-tiempo de Deleuze se entiende mejor en los términos de una relación imposible entre tipos de imágenes y modelos de tiempo. Las imágenes-tiempo son

³³ *Ibid.*, 64.

³⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987), 45.

³⁵ Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Cactus, 2009), 157-158.

³⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 13.

fundamentalmente «operaciones derivadas de una substracción o torsión de los modos dominantes [...] marcas de lo que Rancière llama una relación ‘dialéctica’ con elementos heterogéneos. Es decir, su objetivo es el disenso»³⁷. En el mismo sentido se ha expresado Karin Harrasser, para quien el concepto de imagen-tiempo está en íntima relación con las ideas de Deleuze sobre la interrupción causada por el lenguaje no instrumental y no comunicacional de la literatura menor, y en general, con el interés deleuziano por «el efecto desestabilizador de las interrupciones para debilitar a los sistemas rígidos desde su interior»³⁸.

En conclusión, asumir que el cine es narrativo por naturaleza supone pasar por alto tanto su evolución histórica como arte principalmente espectacular en sus orígenes, como su condición efectiva de medio conformado por una heterogeneidad de elementos narrativos y no narrativos unidos en relación de resistencia. Es por ello que, más que defender la elaboración de una narratología unitaria para el cine, o un glosario estable de herramientas narratológicas, encontramos más útil adoptar el concepto de narratividad como cualidad gradual, pudiendo oscilar entre su realización completa hasta su negación. Gerald Prince desglosa el concepto en los términos de *narrativehood* y *narrativeness*, que responden a los dos usos más frecuentes del mismo: por un lado, el primero hace referencia al conjunto de propiedades que caracterizan a un texto narrativo y lo distinguen de uno no narrativo; por otro, el segundo designa la narratividad como una cualidad intensional de la que depende que un texto resulte más o menos narrativo para el lector o espectador³⁹. Del lado de la noción de *narrativehood* caen las definiciones que obstaculizan la comprensión de las obras que cuestionan los parámetros clásicos de la narración. Estas pertenecen a la tradición narratológica más amplia, que se extiende desde la teoría aristotélica de la tragedia y las definiciones de «fábula» y «argumento» por Tomachevski y E.M. Forster, y que ha considerado la conexión causal como condición necesaria de todo texto narrativo⁴⁰. Por ejemplo, Wolf Schmid llama la atención sobre la noción de *eventfulness* como criterio para discriminar los textos narrativos de los no narrativos, afirmando que el carácter narrativo de cualquier texto depende de la no

³⁷ Nico Baumbach, *Cinema/Politics/Philosophy*, 88.

³⁸ Karin Harrasser, «Allí todos los que tartamudean también deben cojear,» en *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, eds. Bárbara Hang y Agustina Muñoz (Buenos Aires: Caja Negra, 2019), 111.

³⁹ Gerald Prince, «Narrativehood, Narrativity, Narratability,» en *Theorizing Narrativity*, eds. John Pier y José Ángel García (Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2008).

⁴⁰ H. Porter Abbott, «Narrativity,» *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al (Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2009), 316.

trivialidad de los eventos relatados, que deben participar de cinco variables concretas: relevancia, impredecibilidad, persistencia, irreversibilidad y no iteratividad⁴¹.

Al contrario, parece más apropiado acogerse a la acepción de *narrativeness* y valorar la idea de narratividad como cualidad intensional y determinada por los procesos textuales que llevan al lector a elaborar una historia a partir de los hechos de la ficción proporcionados en cualquier medio. En consonancia con esta definición se posiciona Robert Scholes, para quien el carácter narrativo de un texto fílmico se debe a la manera en la que el espectador o espectadora «construye un orden satisfactorio de los eventos» atendiendo a «dos categorías fundamentales, la temporalidad y la causalidad»⁴². Esto no quiere decir que la narratividad de la obra dependa de los criterios de linealidad y progresión causal, pero sí que resulta imposible no considerar tales valores en la recepción de las obras que los problematizan, «pues sin ellos los efectos de esta disrupción pasarían inadvertidos»⁴³. Del mismo modo, contemplar un concepto intensional de narratividad permite que este pueda admitir adjetivos y lo abre a ejercicios taxonómicos. De ello se ha ocupado Marie-Laure Ryan, autora de una clasificación de textos narrativos que da cuenta del entendimiento modal del término. Ryan distingue entre una «narratividad simple», articulada alrededor de un único conflicto, como en el caso de los cuentos de hadas o las anécdotas; una «narratividad compleja», para aquellos textos en los que múltiples hilos narrativos se encuentran interconectados, como es el caso de la novela realista decimonónica o ciertas series de televisión; o una «narratividad instrumental», propia de los usos ilustrativos de los sermones o los tratados, entre otros tipos⁴⁴. A la lista, y acorde con nuestros propósitos, podría añadirse el concepto de «narratividad débil», formulado por Brian McHale a partir del estudio de cierta poesía vanguardista americana. En la lectura de los poemas de Lyn Hejinian o John Ashbery, McHale reconoce que, al mismo tiempo que activan nuestra percepción de la narratividad, también la frustran a través de «la dispersión de fragmentos, la interpolación de materiales extraños y toda clase de indeterminaciones»⁴⁵. La narratividad débil, define McHale, supone contar historias de

⁴¹ Wolf Schmid, «Narrativity and Eventfulness,» en *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, eds. Tom Kindt y Hans-Harald Müller (Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2003).

⁴² Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1982), 69.

⁴³ *Ibid.*, 64.

⁴⁴ Marie-Laure Ryan, «The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors,» *Style* 26, n° 3 (1992).

⁴⁵ Brian McHale, «Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry,» *Narrative* 9, n° 2 (2001): 164.

forma que evoquen coherencia narrativa pero al mismo tiempo hagan que el lector se resista a confiar en ella plenamente⁴⁶.

3.3.2.- Narración, políticas del tiempo y el «giro temporal» de las artes

Hemos visto que la narratología clásica se ha centrado en el estudio de las maneras y estrategias formales por las que un relato se desarrolla en un transcurso temporal perceptible, llegando a establecerlo como condición necesaria para todo texto narrativo. En los últimos años, la narratología postclásica ha dado pie a una vertiente culturalista interesada en las narrativas como productoras de temporalidades o experiencias del tiempo alternativas a la lógica causal, representantes a su vez de «políticas del tiempo»⁴⁷ enfrentadas, en la expresión de Peter Osborne. Como advierte Mark Currie, una cualidad obvia de las ficciones narrativas es que, en la relación entre un texto y el acto de su lectura, este ofrece una especie de «modelo de tiempo». El visionado de una película, por ejemplo, es también «el traslado de acontecimientos que pertenecen a un mundo diegético de posibilidades futuras a la actualidad del presente del espectador o espectadora, y de ahí a su memoria»⁴⁸. Currie explica esta relación como una tensión entre la lectura de un texto literario o el visionado del film en tanto que depositarios de una experiencia del tiempo subjetiva, y el texto como materialización de una noción de tiempo libre objetiva como ajena a la subjetividad de quien lo recibe. La diferencia básica entre la experiencia temporal de quien ve la película y el modelo de tiempo que esta propone sería que, a diferencia de la ficción narrativa, «en la vida real el futuro aún no existe»⁴⁹; la irrealidad y carácter abierto del futuro contrasta con el «estar-ya-ahí»⁵⁰ del futuro de una ficción determinada.

Como ha reconocido también J.R. Lucas, «el futuro no está ya ahí, como la bobina de una película en un cine, esperando a ser proyectado»⁵¹; no sin advertir que, a pesar de que estemos emplazados en el presente como seres históricos, «somos libres de adoptar

⁴⁶ *Ibid.*, 165.

⁴⁷ Peter Osborne, *The Politics of Time* (Londres-Nueva York: Verso, 1995).

⁴⁸ Mark Currie, *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007), 16.

⁴⁹ *Ibid.*, 18.

⁵⁰ *Ibid.*, 19.

⁵¹ J.R. Lucas, *The Future: An Essay on God, Temporality and the Truth* (Oxford: Basil Blackwell, 1989), 8.

cualquier posición en el tiempo en nuestra imaginación y pensamiento»⁵². Currie toma esta observación para establecer una distinción básica entre el futuro proyectado en fenómenos de retrospectión en la vida real y el futuro propio de la ficcionalidad: mientras que el primero se mide siempre en relación con una referencia temporal, ya se trate de un futuro imaginado que anticipamos o un tiempo futuro actual en relación con un momento del pasado, el «estar-ya-ahí» del futuro de la ficción «es producto de la capacidad de nuestra mente para inventar el futuro»⁵³. En general, los estudios narratológicos, especializados sobre todo en cuestiones relacionadas con la memoria, la retrospectión y el archivo de eventos pasados, cuentan también con la responsabilidad de atender al presente y al futuro más allá de los estudios sobre prolepsis, algo con evidentes consecuencias políticas.

La caracterización de Currie de la ficción como productora de futuro no debe leerse en los términos de un impulso teleológico, sino como crítica hacia el pensamiento finalista que ha dominado buena parte de la teoría desde finales del siglo pasado. Tal y como ha resaltado Rancière, la discusión en torno al «fin de la historia», en la formulación célebre de Francis Fukuyama, y el final de los grandes relatos que da inicio a la posmodernidad, supusieron el cuestionamiento de un concepto determinista de tiempo y diferenció dos formas de temporalidad. A un concepto de tiempo fundado sobre una teleología immanente y alimentado por la promesa del futuro, sucedió un tiempo desnudo y unidimensional, vaciado de cualquier verdad interior, devuelto a su curso ordinario y sujeto a una administración burocrática⁵⁴. Para el sociólogo Hartmut Rosa, este concepto de tiempo está abocado a la aceleración social, definida por «un incremento en las tasas de pérdida de confianza en las experiencias y las expectativas, y por la contracción de los lapsos de tiempo definidos como ‘el presente’»⁵⁵. La aceleración en las sociedades tardocapitalistas sería el motor principal de un régimen temporal estricto y no articulado en términos éticos, despolitizado, subteorizado y conducente a formas de alienación social. En el tiempo ordinario de las sociedades capitalistas, afirma Rosa, el poder totalitario de la aceleración sustituye a las viejas promesas del tiempo escatológico y transforma las formas de la subjetividad humana y nuestro «estar-en-el-mundo» a través

⁵² *Ibid.*, 11.

⁵³ Mark Currie, *About Time*, 20.

⁵⁴ Jacques Rancière, *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política* (Santander: Shangrila, 2018), 11-12.

⁵⁵ Hartmut Rosa, *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía* (Buenos Aires: Katz Editores, 2016), 16.

de los motores de la competencia y la promesa de eternidad—la idea de que una *buena vida* es una *vida realizada*, o una vida basada en la realización de tantas opciones como sea posible—y el mantenimiento de un ciclo de aceleración en el que se retroalimentan el aumento de la velocidad de la tecnología, la rapidez con la que se suceden los cambios sociales y el incremento del ritmo de la vida. La aceleración tiene además como efecto una «erosión del compromiso»⁵⁶ y una profunda distorsión de las relaciones entre el sí mismo y el mundo, que afecta tanto a la experiencia del espacio y el tiempo como a la de las cosas y los otros.

Rosa, para quien la actualidad de la Teoría Crítica se identifica con una teoría crítica de la temporalidad, asume que la contrapartida de la alienación producida por los procesos de aceleración es la «resonancia», o el establecimiento de relaciones «resonantes» con el mundo. La resonancia, como aquello que hace que una vida sea *buena*, atiende a «la calidad de la relación con el mundo [...] la manera en que, como sujetos, experimentamos el mundo y tomamos posición ante él: la calidad de la *apropiación del mundo*»⁵⁷. Rosa parece sugerir que lo que hace que una relación con el mundo sea resonante es, en el fondo, algo que atañe a la coherencia narrativa y a su interrupción, pues «las relaciones resonantes con el mundo se diferencian de manera sustancial de las interacciones puramente causales o instrumentales justamente por el hecho de que no constituyen un vínculo fijo y determinista que opere según el principio de causación»⁵⁸. Pensemos, por ejemplo, en la comprensión de la Escuela de Frankfurt de la mercantilización del arte en la época de la industrialización avanzada como la entrada de la narrativa y del mismo proceso de la lectura en una lógica vertical que diferencia entre los medios de un fin claro, que se identifica con el final de una transacción o experiencia de consumo. En este sentido, Jameson se refiere a cómo el modelo narrativo de las novelas de detectives *best-seller*—que, como relatos que principalmente «lees para saber el final», devalúan el resto de la historia como simple medio para llegar a él—se expande al resto de producciones culturales del arte comercial. Para el teórico, su mercantilización esencial es evidente en su dependencia de estructuras climáticas y en las formas narrativas compensatorias por las que se «llega a constituir un fin y una satisfacción de consumo en torno a los cuales el resto de la obra se ‘degrada’ a la

⁵⁶ Hartmut Rosa, *Alienación y aceleración*, 170.

⁵⁷ Hartmut Rosa, *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo* (Buenos Aires: Katz Editores, 2019), 20.

⁵⁸ *Ibid.*, 80.

condición de mero medio»⁵⁹. En contraposición, la versión de Rosa del cuestionamiento de la razón instrumental emplazado en la base de la Teoría Crítica es un llamamiento a la «buena vida» basada en la búsqueda de relaciones «responsivas» con el mundo, o relaciones con el mundo al margen de la lógica de aprovechamiento e intercambio.

El concepto de resonancia y la crítica a la aceleración de Rosa representan el contrapunto a las tesis aceleracionistas, cuyo texto fundacional es el «Manifiesto por una política aceleracionista» (2013) de Alex Williams y Nick Srnicek. Advirtiendo que la contemporaneidad está marcada por la venida de cataclismos en un futuro cercano, Williams y Srnicek reconocen que la única salida a la «melancolía de izquierda»⁶⁰ y la parálisis de la política institucional, incapaz de afrontar problemas estructurales y profundamente arraigados en las sociedades capitalistas, es la práctica de una «política aceleracionista» que preserve las conquistas del capitalismo tardío «al tiempo que va más allá de lo que su sistema de valores, sus estructuras de control y sus patologías de masa permiten»⁶¹. O, como explica Toni Negri, el aceleracionismo se propone «perseguir el constante crecimiento económico y la evolución tecnológica (acompañados de crecientes desigualdades sociales) provocando un vuelco completo en el interior de las relaciones de clase», entendiendo la aceleración como un «proceso experimental de descubrimiento y creación, dentro del espacio de posibilidades determinadas por el capitalismo mismo»⁶². Esta postura no debe confundirse, por otro lado, con la versión reaccionaria del aceleracionismo de Nick Land, comprometido con una aceleración de los flujos del capital para llegar a transgredir las formas de gobierno y sociedades actuales en pos de una autorrealización de la tecnología. Lejos de defender un refuerzo nihilista de los procesos de aceleración neoliberal, el aceleracionismo de izquierdas se organiza en tres objetivos concretos, según distingue Negri: generar una infraestructura intelectual propicia a la construcción de un nuevo proyecto político y nuevos modelos económicos, reapropiarse de las nuevas tecnologías de comunicación, como Internet y las redes

⁵⁹ Fredric Jameson, «Reification and Utopia in Mass Culture,» *Social Text* 1 (1979): 132.

⁶⁰ Wendy Brown acuña esta expresión para referirse tanto al rechazo de la izquierda de aceptar el carácter particular del presente y a su incapacidad para entender la historia más allá de otros esquemas temporales que no sean los del progreso o un «tiempo vacío», como a cierto narcisismo que antepone vínculos políticos e identitarios del pasado a una movilización política efectiva en el presente. Véase Wendy Brown, «Resisting Left Melancholy,» *Boundary 2* 26, n° 3 (1999): 20.

⁶¹ Alex Williams y Nick Srnicek, «Manifiesto por una política aceleracionista,» en *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, eds. Armen Avanessian y Mauro Reis (Buenos Aires: Caja Negra, 2021), 39.

⁶² Antonio Negri, «Reflexiones sobre el ‘Manifiesto por una política aceleracionista’,» en *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, eds. Armen Avanessian y Mauro Reis (Buenos Aires: Caja Negra, 2021), 79.

sociales; y reactivar la capacidad de la izquierda para construir todas las formas institucionales de poder y de clase posibles⁶³. Podría considerarse que el germen del pensamiento aceleracionista se encuentra en *El Anti-Edipo*, donde Deleuze y Guattari definen el capitalismo como una tensión entre procesos de desterritorialización y reterritorialización:

Pero, ¿qué vía revolucionara, hay alguna?—¿Retirarse del mercado mundial, como aconseja Samir Amin a los países del tercer mundo, en una curiosa renovación de la ‘solución económica’ fascista? ¿O bien ir en sentido contrario? Es decir, ¿ir aún más lejos en el movimiento del mercado, de la descodificación y de la desterritorialización? Pues tal vez los flujos no están aun bastante desterritorializados, bastante descodificados [...] No retirarse del proceso, sino ir más lejos, ‘acelerar el proceso’, como decía Nietzsche: en verdad, en esta materia todavía no hemos visto nada⁶⁴.

El capitalismo desterritorializa en cuanto desarticula todos los sistemas de valores y formas de organización de los sistemas culturales, políticos y económicos previos, pero también reterritorializa al implantar sus propias estructuras, dotadas a su vez de un carácter esencial y eterno. La provocación del objetivo fundamental del aceleracionismo, afirma Mark Fisher, consistiría en la supresión de los movimientos de reterritorialización y la radicalización de los procesos desterritorializadores, lo que supondría una «política que fuese hostil al capital, pero vivificante para el deseo; una política que rechazase todas las formas del viejo mundo en favor de una ‘nueva tierra’»⁶⁵. El contraste entre las ideas de Rosa y el aceleracionismo abre preguntas de las que no nos ocuparemos aquí (¿hasta qué punto las ideas de Rosa no son un reducto individualista de la resignada melancolía de izquierda a ojos de los teóricos del aceleracionismo? Y al contrario, desde la crítica a la aceleración, ¿en qué medida las tesis aceleracionistas no reavivan el milenarismo del imaginario colapsista de las explicaciones agotadas sobre el «fin de la historia»?), pero, en cualquier caso, la distancia entre ambas no parece tan radical considerando que las dos posturas están unidas en su llamada urgente a hacerse cargo del futuro en un contexto

⁶³ *Ibid.*, 83.

⁶⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985), 247.

⁶⁵ Mark Fisher, «‘Una revolución social y psíquica de magnitud casi inconcebible’: Los interrumpidos sueños aceleracionistas de la cultura popular.» en *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, eds. Armen Avanessian y Mauro Reis (Buenos Aires: Caja Negra, 2021), 160.

marcado por su «lenta cancelación»⁶⁶, e imaginar un horizonte postcapitalista. Recuperar el futuro se propone así como una de las tareas políticas fundamentales de nuestro tiempo, y el medio teórico para ello es el de una crítica de la temporalidad. La teoría de la resonancia de Rosa y el aceleracionismo son prueba de que la resistencia contra la alienación del régimen temporal de las sociedades modernas es la de una pluralidad crítica de temporalidades que divergen, desde la lógica de la interrupción de las relaciones resonantes a la aceleración desterritorializadora. Se trata, en definitiva, de advertir con Agamben que

Cada concepción de la historia va siempre acompañada de una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente ‘cambiar el mundo’, sino también y sobre todo ‘cambiar el tiempo’⁶⁷.

Para Agamben, heredar la conceptualización griega de un tiempo cíclico y basado en una sucesión de instantes puntuales e inasibles—que reúnen y dividen pasado y futuro—, ha privado al ser humano de una forma de entender la temporalidad que haga justicia al concepto marxista de la historia, generando una fractura básica entre su experiencia del tiempo y su historicidad. El filósofo llama «historicismo vulgar» al concepto de historia construido sobre el modelo temporal de la sucesión de instantes, cuya evolución estudia desde Grecia en adelante. Al tiempo cíclico griego, que garantizaba la estabilidad y la permanencia de las cosas y en el que se formula ya la idea aristotélica del instante como punto discreto en sucesión, siguió el tiempo lineal de la teleología cristiana. La idea griega del tiempo como *continuum* infinito y cuantificado en instantes tendría ya una influencia determinante en la incapacidad contemporánea para dominar el tiempo, y en la consiguiente obsesión por «ganarlo» o «dejarlo pasar»⁶⁸. Aunque el cristianismo reemplaza el movimiento circular por otra metáfora espacial, la de la línea recta e irreversible entre los momentos referenciales de la caída y la redención final, en él

⁶⁶ Mark Fisher, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), 25.

⁶⁷ Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007), 131.

⁶⁸ *Ibid.*, 135.

pervivió también el modelo temporal del instante griego. La edad moderna supuso una laicización del tiempo lineal cristiano, sustituyendo la cronología ascendente de la salvación por la noción de progreso, que se convierte en la categoría rectora principal del saber histórico. Seguidamente, Hegel entendería el tiempo como «la necesidad y el destino del espíritu en sí no realizado»⁶⁹, actualizando el concepto de instante en la idea del *ahora*, e impidiendo de nuevo un concepto de tiempo que permita acceder al ser humano al conocimiento de su historicidad auténtica, puesto que de su idea de tiempo se deriva un entendimiento de la historia como alienación del espíritu en el tiempo y proceso que avanza gradualmente hacia su realización. El concepto marxista de la historia resulta totalmente distinto. Para Marx, el ser humano no es histórico porque simplemente *cae* en la historia, sino que esta es su dimensión original en cuanto ser capaz de producirse como individuo universal, de manera que la historia no está determinada por el transcurso de un tiempo lineal sino por la propia praxis del ser humano. La historia no se identifica con la inercia del ser-en-el-tiempo, sino que es el carácter original del ser humano en tanto que capaz de producirse a sí mismo. Asimismo, como reconoció Ernst Bloch, solo el marxismo sentó las bases de un conocimiento histórico de tipo utópico al formular «un concepto del saber que no está vinculado esencialmente a lo que ha llegado a ser, sino a la tendencia de lo que va a venir, haciendo así accesible por primera vez, teórica y prácticamente, el futuro»⁷⁰.

Sin embargo, como reconoce Agamben, Marx no elaboró una teoría del tiempo que acompañara a su concepto de historia, totalmente contrario al modelo de tiempo de los instantes en sucesión, por lo que «cualquier tentativa de pensar el tiempo de manera diferente debe separarse de ese concepto, y la condición lógica para una nueva experiencia del tiempo es una crítica del instante»⁷¹. Agamben distingue algunos hitos de esta «crítica del instante» en el pensamiento gnóstico, que comprendió el tiempo como incoherente y heterogéneo representándolo con una línea interrumpida; en el modelo de tiempo de los estoicos, que no lo entienden como *continuum* que escapa a nuestro control, sino como algo que surge de la capacidad de acción y la decisión del ser humano, en la que la espera y la postergación ocupan un lugar ejemplar; y en las referencias obligadas de Benjamin y Heidegger. Si Benjamin negó el concepto de progreso para reivindicar un tiempo-ahora desde el que hacer saltar el *continuum* de la historia, Heidegger también

⁶⁹ Cit. en *ibid.*, 143.

⁷⁰ Ernst Bloch, *El principio esperanza*, vol. I (Madrid: Trotta, 2004), 178.

⁷¹ *Ibid.*, 147.

cuestionó la concepción aristotélica del tiempo como sucesión entre un «antes» y un «después» en el mundo físico al entender la temporalidad como una estructura existencial básica del *Dasein*, que comprende el pasado, el presente y el futuro como modos interrelacionados de existencia. Agamben concluye reivindicando un concepto de historia construido sobre una temporalidad del placer como un tiempo de la interrupción, y afirmando que la historia no «es el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo [...] el tiempo pleno, discontinuo, finito y completo del placer»⁷². A esta «crítica del instante» esbozada por el filósofo podríamos añadir el concepto de historia que defiende Althusser al hablar de un «materialismo aleatorio», por el que la historia no sería más que una sucesión no teleológica de encuentros, o la «revocación permanente del hecho consumado por parte de otro hecho indescifrable a consumir, sin que se sepa, ni de antemano ni nunca, dónde ni cómo se producirá el acontecimiento de su revocación»⁷³. O, del mismo modo, podríamos incluir la idea de la revuelta como suspensión del tiempo histórico que defiende Furio Jesi, que habló de un tiempo de la incoherencia y la interrupción al dar voz a aquellos que ponen en riesgo «su propia individualidad en una acción cuyas consecuencias no conocen ni pueden prever»⁷⁴.

Así, en lo que muchos han leído como la llegada de una época post-histórica y presentista, caracterizada por la gestión de un tiempo homogéneo y los ciclos repetitivos de la supremacía del consumo, la fragmentación de un tiempo único en múltiples temporalidades—o «el despliegue del tiempo en sus *tempos*»⁷⁵, como lo ha llamado Bal en un texto reciente—define a un arte que se precie político. Rancière observa que en las formas narrativas se dirime una «justicia del tiempo» entendida como una redistribución interna del mismo en «rupturas positivas de la lógica normal de la división de temporalidades»⁷⁶. El comienzo en la novela de lo que el filósofo llama la era estética alteró una jerarquía narrativa y poética que era también una jerarquía social que diferenciaba entre dos maneras de experimentar el tiempo: mientras que la causalidad de la *Poética* aristotélica apelaba a los «hombres activos» con capacidad para la acción, la novela realista, prolija en descripciones morosas y momentos de inactividad, representaba a aquellos desprovistos de tiempo, o condenados a vivir en la inercia del presente y «el

⁷² *Ibid.*, 154.

⁷³ Louis Althusser, *Para un materialismo aleatorio* (Madrid: Arena Libros, 2002), 39.

⁷⁴ Furio Jesi, *Spartakus. Simbología de la revuelta* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014), 70.

⁷⁵ Mieke Bal, «La duración como medio y arma: La fuerza política de los *tempos*,» en *Tempos. Temporalidades críticas en las artes visuales, performativas y literarias*, eds. Miguel Olea et al (Berna: Peter Lang, 2024 [en prensa]), 23.

⁷⁶ Jacques Rancière, *Tiempos modernos*, 25-26.

tiempo restrictivo y repetitivo de la producción y reproducción de la vida»⁷⁷. Las reflexiones de Rancière y Agamben, pero también la teoría narrativa de Currie, la nueva Teoría Crítica de Rosa y el movimiento aceleracionista, son sintomáticos de lo que Christine Ross ha llamado el «giro temporal»⁷⁸ del arte contemporáneo.

Ross considera que el arte del giro temporal experimenta con la temporalidad en formas que alteran la concepción determinista del tiempo histórico: «no busca dotar de un nuevo contenido al futuro [...] sino que activa las incoherencias y vicisitudes del paso del tiempo para sacar al futuro de su papel moderno—el papel de iniciador del cambio— y dejar espacio para su reimaginación»⁷⁹. Como advirtiera Osborne, la modernidad abstraigo de una multiplicidad de tiempos un tiempo único con el que medir el presente»⁸⁰. La autora parte de la hipótesis de que el arte contemporáneo transforma por completo la convención del tiempo del arte en la modernidad clásica como mera condición discursiva y periodo histórico, y en su lugar, ensaya una estética que «hace presente» tanto el transcurrir temporal en la contemporaneidad como un nuevo régimen de historicidades que sustituye a la narrativa del progreso, de las que Ross enumera la ecología, el pensamiento de la potencia, la espectralidad o *hauntología*, la simultaneidad y la larga duración (*longue durée*). De una forma u otra, el denominador común temporal de todas ellas sería el de la suspensión, entendida como un giro (*turn*) en el sentido en que lo entiende Irit Rogoff: «un momento generativo en el que surge un nuevo horizonte en el proceso, dejando atrás la práctica que fue su punto de origen»⁸¹. En lo que concierne al análisis formalista que reivindicamos, Levine también se ha ocupado de cómo ciertas formas estéticas producen ritmos que contrarrestan o resisten los modelos temporales impuestos por las instituciones, una de sus principales herramientas de poder. Así, de forma que podamos entender las implicaciones del sometimiento a distribuciones de tiempo y proponer estrategias que lo combatan, necesitamos un tipo de análisis que dé cuenta de cómo las temporalidades se enfrentan en los textos⁸².

⁷⁷ *Ibid.*, 14.

⁷⁸ Christine Ross, *The Past Is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art* (Nueva York-Londres: Continuum, 2012).

⁷⁹ *Ibid.*, 6.

⁸⁰ Peter Osborne, *The Politics of Time*, 28.

⁸¹ Irit Rogoff, «Turning,» *e-flux Journal* 0 (2008): 1.

⁸² Caroline Levine, *Forms*, 50-51.

4.- Estudios de caso

4.1.- Los cineastas entre el cine y la televisión

Entrevistados por André Bazin, Jean Renoir y Roberto Rossellini contestaban al crítico por qué se habían visto atraídos por la televisión cuando esta carecía de «buena reputación entre los intelectuales»¹. Para Renoir, fascinado por el primer plano en las entrevistas de la televisión americana, la televisión proporcionaba una forma de presentación novedosa ante el aburrimiento que le suscitaba el cine del momento. Rossellini encontraba en ella «una inmensa libertad» al considerar muy distinto a su público, pues mientras que el del cine «tiene la psicología de las masas», en la televisión «te diriges a diez millones de espectadores que son diez millones de individuos, uno detrás de otro»².

En una entrevista para *Cahiers du cinéma* en 1979, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet también ponderaban las cualidades de la televisión como medio para democratizar el acceso a sus películas. Sorprendidos por la buena acogida de *No reconciliados* (*Nicht Versöhnt*, 1965) tras su emisión en una cadena italiana, consideraban que la televisión permitía que la gente que nunca iría a los cines de arte y ensayo viese películas extranjeras. «Las salas de cine de vanguardia son guetos que solo frecuentan, por lo menos durante las primeras dos semanas, los cinéfilos, que no son el tipo de gente para el que hacemos películas. Nosotros nunca nos propondríamos hacer una película si fuera solo para cinéfilos. Pero en televisión encuentras una audiencia diversa socialmente y no solo las personas que van a salas de cine de arte»³. Preguntado sobre si le interesaría trabajar para la televisión, de nuevo en una entrevista para *Cahiers* en 1981, Éric Rohmer llegaba a conclusiones similares acerca de la proyección televisiva de las películas más allá de los circuitos comerciales de exhibición. «Actualmente, tenemos un sistema totalmente desigual. Las salas están tan ocupadas por películas comerciales que no queda mucho espacio para las más marginales [...] creo que estas películas de autor a veces se defienden mejor en la televisión que en el cine si están bien programadas. La televisión

¹ André Bazin, «Cine y televisión: Entrevista de André Bazin con Jean Renoir y Roberto Rossellini,» en *Roberto Rossellini. El cine revelado*, ed. Alain Bergala (Barcelona: Paidós, 2000), 153.

² *Ibid.*, 155.

³ Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, «La télévision aux yeux des cinéastes,» en *Cinéma, télévision: Les chaînes de la création* (París: Goethe Institut, 1983), 44.

no juega con lo sensacional, no es, en mi opinión, enemiga del cine de autor. Podría ser, al contrario, su aliada»⁴.

Dos años más tarde, Philippe Garrel convenía en que la televisión podía ser un vehículo útil para el cine llamado «de autor», pero en ningún caso se mostraba interesado en sus propias posibilidades artísticas como medio, juzgando que se trataba «de una estructura tan enorme que está lejos de ser inocente» y que «tiene demasiado que ver con el poder para ser una forma de arte»⁵. Jean-Luc Godard, que sí realizó dos series documentales específicamente para televisión junto a Anne-Marie Miéville, *Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976) y *France/tour/détour/deux/enfants* (1979), comentaba a propósito del estreno de esta última que el trabajo para televisión lo había consumido por completo, y que los presupuestos desorbitados que se habían visto obligados a manejar superaban con creces las necesidades de inversión reales de una serie como *France/tour/détour/deux/enfants*⁶.

Valorar la historia de la legitimación estética de la televisión en Europa implica detenerse en la opinión que tenían de ella los cineastas, que, como muestran estos testimonios, a menudo la consideraron una herramienta didáctica y un medio para deshacer los condicionantes de clase que afectaban a la exhibición y recepción de sus películas, pero también un aparato ideológico controlado por organismos contrarios a la libre expresión de su arte. Ya sea desde cierto utopismo o desde la postura apocalíptica, estos comentarios son además reflejo de cierto sentimiento epocal según el cual el cine se pensaba en crisis ante el auge del vídeo y el aparato televisivo durante las décadas de los setenta y los ochenta. En el prólogo del número que la veterana publicación francesa *Problèmes politiques et sociaux* dedicó al conflicto entre cine y televisión, Mireille Amiel apunta que, tal y como sucedió primero en Estados Unidos, la compra masiva de televisores en Europa desde finales de los cuarenta mermó la venta de entradas de cine hasta la mitad, desatando una gran crisis que habría llevado hasta el cierre de más de doscientas salas en Francia hacia finales de la década de los ochenta⁷. Según reconoce Amiel, el enfrentamiento con la industria cinematográfica no se habría producido hasta que las cadenas comenzaron a emitir películas, o, en otras palabras, hasta que la televisión probó también ser un medio para el cine y no solo para «las noticias y los juegos», como

⁴ Éric Rohmer, *ibid.*, 45.

⁵ Philippe Garrel, *ibid.*, 47.

⁶ Jean-Luc Godard, *ibid.*, 43.

⁷ Mireille Amiel, «Avant-Propos,» *Problèmes politiques et sociaux – Le cinéma face à la télévision* 604 (1989): 1.

comentara una vez Jerry Lewis, no sin cierto desprecio. En este alarmismo primero se explica que las relaciones entre televisión y cine hayan tendido a pensarse desde una oposición radical—el cine como arte consagrado y digno de juicio estético, y la televisión como flujo caótico de imágenes y objeto mediocre de divertimento—, pero la historia de los usos y hallazgos estéticos que los cineastas han encontrado en el medio televisivo sugiere algo distinto.

Del mismo modo, la apreciación e interés de la crítica de cine que la televisión concitó desde sus comienzos prueba que en ningún caso fue «enemiga del cine», aun a pesar de su influencia en el cierre de salas. Al contrario, la aparición del televisor puede identificarse con una reinención de las formas de la visualidad del cine, o, al menos, como el comienzo de un nuevo capítulo en la historia de la percepción del audiovisual. Tal como afirma Serge Daney, «la televisión no surgió después del cine para reemplazarlo, sino cuando dejó de ser eterno. Cuando lo asaltó la sospecha de ser mortal, y por lo tanto moderno»⁸. El final de la modernidad del cine, dice Daney, llega cuando este se hace consciente de que no se basta a sí mismo, atravesado ahora por otro medio y otra manera de manipular las imágenes y los sonidos. Al margen de las tensiones industriales generadas por la fragmentación de la inversión de las productoras, la movilización de los espectadores o los temores provocados por el surgimiento amenazante de una nueva estética, el cine habría engendrado la visualidad e intereses de la televisión desde dentro. Después de la guerra, la idea totalizante de un cine al cargo de grandes causas e ideales se desvanece en pro de una fragmentación de gestos que en buena medida resultan televisivos, como el declive de las grandes estrellas, el gusto por el anonimato y la cotidianeidad, el interés por el directo o la obsesión por la vigilancia. Daney nombra incluso algunos de los primeros «teleastas» — como Rossellini, el primer periodista-viajero con *Alemania año cero* (*Germania, anno zero*, 1948), Tati, el primer gran periodista deportivo con *Día de fiesta* (*Jour de fête*, 1949), o Welles, el primer gran presentador o maestro de ceremonias, con *Mr. Arkadin* (1955)—, reservando una mención especial para «los sueños obstinados de algunos visionarios, como Rossellini o Godard»⁹, que trabajaron para la televisión.

La fragmentación y la forma serial, aunque distintivamente televisivas, también estaban presentes ya en el cine de posguerra, y no tardarían en convertirse en rasgos característicos de lo que se conoce como «cine de arte y ensayo». Basta con pensar en la

⁸ Serge Daney, *Cine-Diario (Edición Integral/1981-1986)* (Santander: Shangrila, 2019), 79.

⁹ *Ibid.*, 81.

filmografía de Godard, que a menudo dividió sus películas en partes bien diferenciadas, para comprobar que lo episódico no es una cualidad exclusiva de las teleseries. Las películas de Michelangelo Antonioni, en las que relatos lacunarios se dividen sorprendentemente en varios actos, las de Raúl Ruiz, que albergan multitud de «microficciones» que mutan de unas a otras, las de Chantal Akerman, en las que el único argumento es el de una serie de encuentros aleatorios, o las de Robert Altman, para quien el encuadre era un lugar para la heteroglosia, y los personajes, múltiples líneas de fuga que divergen, participan también de este germen televisivo en el sentido en que lo entiende Daney, como nueva manera de operar las imágenes entretrejida con las imágenes del cine. También Umberto Eco reconoce cómo solo después de unos años de la consolidación del relato televisivo, el cine comienza a adoptar formas narrativas afines tras la aparición de *nuevos hábitos perceptivos*. Eco cita el ejemplo del cine de Antonioni, en el que la acción principal, en caso de existir, se diluye constantemente en el desarrollo de acontecimientos insignificantes en apariencia que la rodean, que a su vez pasan a convertirse en el núcleo de nuevas acciones¹⁰.

Sin embargo, como apunta Adrian Martin, el establecimiento de jerarquías culturales por parte de la crítica, que insiste en hablar de «televisión cinematográfica» o «películas novelísticas», dificulta valorar con seriedad la relación profunda entre cine y televisión más allá del prejuicio de su viejo enfrentamiento¹¹. Martin, para quien el consabido conflicto entre televisión y cine ha ignorado una reflexión más profunda sobre las implicaciones del trabajo con «la forma larga» o la larga duración, hace notar que no solo se ha prestado poca atención a la serialidad como cualidad estética en las filmografías de autor, sino que a menudo se olvida que directores como Maurice Pialat, Ingmar Bergman o Raúl Ruiz abrazaron el formato episódico y semanal mucho antes de que ocurriera la supuesta «revolución» de la televisión contemporánea. Haciéndose eco del volumen de literatura producida en los últimos años alrededor de las series, el crítico afirma que «había vida—y experimentación—mucho antes de que *Los Soprano* comenzaran en 1999, aunque al leer muchos de los relatos miopes centrados en Estados Unidos sobre la ‘televisión innovadora’ que hay ahora en el mercado, a uno le costaría darse cuenta de ello»¹². Incluso, recuerda Martin, un ejemplo extremo del cine radical

¹⁰ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Tusquets, 2013), 309-310.

¹¹ Adrian Martin, «The Challenge of Narrative. Storytelling Mutations Between Television and Cinema,» *Cinéaste* 44, n° 3 (2019): 22.

¹² *Ibid.*, 22-23.

como *Out 1* (Jacques Rivette y Suzanne Schiffman, 1971) se pensó como una serie de televisión por capítulos en su forma original.

¿Cómo pueden explicarse estos «sueños obstinados» de los directores que exploraron el medio de la serie de televisión? En otro artículo, Martin vuelve a preguntarse si la televisión ha encontrado o encontrará alguna vez su período modernista: «La ‘televisión modernista’ es una criatura paradójica. Por un lado, podemos decir que —al igual que el cine de vanguardia— siempre ha existido, durante breves periodos de tiempo, dentro de la esfera mayoritariamente burguesa del mundo del arte como «videoarte». Pero eso es a la televisión, tal y como lo conocemos generalmente, solo su oscuro simulacro, en la mayoría de los casos estacionado lejos de un público masivo»¹³. En efecto, de confinar la vanguardia televisiva al videoarte, se corre el riesgo de suscribir viejas jerarquías culturales por las que el cine se reserva el derecho a producir autores, y la televisión, audiencias. Más aún cuando los trabajos de algunos cineastas europeos en la segunda mitad del siglo pasado son tan partícipes de la «revolución» de las series como la llamada «televisión de calidad» (*quality television*), o, recientemente, «televisión compleja» (*complex television*)¹⁴. Resulta, entonces, necesario, dejar de considerar estas series como excepciones en las filmografías, y pasar a pensarlas en conjunto, pues de ellas depende el desarrollo de una lógica de la representación que, aun explorando las posibilidades de lo televisivo, pretende ir más allá de sus condicionantes industriales. Ello no sucede desde una supuesta superioridad artística del cine, que trascendería los límites prosaicos de la televisión, sino del compromiso de este con algunos de sus atributos, como la duración extensa, la repetición, o la división episódica. Aunque paradójico, el resultado es el desarrollo de una contraestética que desafía las necesidades temporales de la parrilla y los modelos de recepción deseados por las cadenas al experimentar formalmente con las posibilidades del medio.

¹³ Adrian Martin, «Reviews: Twin Peaks: The Return,» *Adrian Martin: Film Critic*, febrero de 2018, https://filmcritic.com.au/reviews/t/twin_peaks_the_return_TV.html

¹⁴ Jason Mittell, *Complex TV*.

4.2.- La «televisión utópica» y la serialidad más allá del tiempo del *flow*. Intervención temporal y crítica de la separación entre alta y baja cultura

Parece contradictorio que en un medio narrativo tan históricamente connotado como conservador como es la serie de televisión haya espacio para la subversión crítica de las formas que la teoría del cine de los setenta estudió en los filmes de Godard o Straub-Huillet. Textos fundacionales de los estudios sobre televisión como «How to Look at Television» de T.W. Adorno o *Television: Technology and Cultural Form* de Raymond Williams contribuyeron a conceptualizar las series como herramienta ideológica e instrumento de control social. Adorno sostiene que, en tanto que narrativas populares, solo se diferencian de las novelas folletinescas de mediados del siglo XIX al sustituir el misterio y la tensión por argumentos estereotipados dirigidos a una audiencia acomodaticia que solo desea saber cómo acaban las ficciones. Por su parte, Williams las llama «una empresa dramática corporativa»¹, reconociendo que su principal razón de ser se explica en su rentabilidad y en las ventajas que ofrecen como producto a los programadores de televisión, dado que no solo permiten rellenar una franja horaria de una semana a otra, sino que también generan preferencia por una cadena en lugar de las demás. Ambos parecen convenir en que uno de los principales rasgos de las series, su continuidad fragmentada y carácter episódico, cuenta con la función principal de generar dependencia a ficciones estereotípicas en los espectadores y asegurar su alienación.

Adorno afirma que el mismo modelo industrial de la televisión hace que el estereotipo sea inevitable, pues tanto el trabajo colectivo como los breves tiempos de preparación de los guiones hacen que con frecuencia se recurra siempre a fórmulas que suscriben las ideas preconcebidas de la audiencia². Y para Williams, las series y los *spots* comerciales no guardan grandes diferencias como secuencias integrantes del *flow*, concepto que emplea para dar nombre al modelo de *broadcasting* americano basado en la eliminación del concepto de interrupción y la emisión continua e indistinta de contenido—series, deportes, informativos o publicidad—con el propósito de captar la atención y fomentar el consumo. Por su parte, Stephen Heath y Gillian Skirrow matizan que el discurso de la televisión está tan basado en el *flow* como en la regularidad, pudiendo observarse una repetición constante tanto en los programas individuales como en el

¹ Raymond Williams, *Television*, 57.

² Theodor W. Adorno, «How to Look at Television,» *The Quarterly of Film, Radio and Television* 8, n° 3 (1954): 230.

cómputo total de la programación. Como aparato ideológico, es gracias a la repetición de patrones que la televisión se erige como una institución que, ante todo, mantiene al espectador ocupado en un «área permanente de comunicabilidad»³, de manera que el mantenimiento constante de la situación comunicativa es lo que convierte a los telespectadores en sujetos en este contexto. Por otra parte, aunque el diagnóstico de Adorno y Williams es negativo, ambos reconocen el amplio espectro de posibilidades de la televisión. Williams admite la importancia cultural de la serie televisiva como forma novedosa, animando a explorar alternativas más allá de tropos narrativos esclerotizados⁴, y Adorno estima que, desde una postura vigilante ante los mecanismos psicológicos que buscan la pasividad de la audiencia, la responsabilidad de cambiar el medio recae sobre los telespectadores críticos⁵.

Desde la sospecha o la proyección de deseos, el interés de la academia por los medios, a la vez tecnologías novedosas y formas culturales a decir de Williams, siempre ha estado marcado por el asombro ante lo nuevo. Convertida en centro del campo emergente de los estudios sobre medios a raíz de su aparición, la televisión y sus ficciones se diferenciaban del cine al «pasar a formar parte de la vida del telespectador» [...] e «introducirse en su apartamento, seducirle, rodearle, cuidarle, cocerle a fuego lento» y «vivir en su casa»⁶. En tanto que aparato doméstico, la televisión solo empezó a popularizarse cuando los usuarios comenzaron a tener tiempo para ella. Es por ello que el punto de partida para pensar la televisión, apunta Paddy Scannell, debe ser el mismo televisor, cuya adquisición implica la existencia de un excedente de ingresos y de tiempo por parte de los compradores. El uso de la televisión tiene el tiempo libre como condición necesaria, «tiempo liberado de otras cosas, tiempo para ver la televisión»⁷. A juzgar por las críticas de Adorno y Williams, parecería que la función primera de las series de televisión como medio es la de reglamentar el tiempo de los televidentes, o mejor aún, agotarlo, pues el *flow* se caracteriza por ser siempre accesible⁸, y el espectador ideal de una cadena es aquel que permanece viendo de manera ininterrumpida durante toda la jornada desde el inicio hasta el final de la programación. Félix Guattari se refería también

³ Stephen Heath y Gillian Skirrow, «Television: a world in action,» *Screen* 18, nº 2 (1977): 56.

⁴ Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, 58.

⁵ Theodor W. Adorno, «How to Look at Television,» 235.

⁶ Pierre Viollet, «Télévision, portrait d'une machine. *Cahiers du cinéma* 3, juin 1951» en *Le goût de la télévision*, ed. Thierry Jousse (Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 2007), 23.

⁷ Paddy Scannell, «The Dialectic of Time and Television,» *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 625 (2009): 223.

⁸ Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, 95.

a esto mismo al hablar de una «temporalidad-clip» en la televisión, que comporta una forma de relato con «una especie de estructura holográfica, en el sentido en que puedes engancharte a él en cualquier momento»⁹. Pero la distribución de programas no es azarosa en ningún caso, y la labor fundamental de los programadores es la de articularlos temporalmente para garantizar su éxito y la permanencia de los espectadores durante toda la parrilla. Para ello, se sirven de un conjunto de técnicas que favorecen una temporalización homogénea y repetitiva, tales como el *stripping*, que consiste en programar todos los días a la misma hora la misma emisión, de lunes a viernes; el *lead in*, o la colocación de un programa popular al principio de una franja horaria con el objetivo de conservar al público para la franja horaria siguiente; y el *hammacking*, o inserción de un programa nuevo entre dos emisiones populares para asegurar así su lanzamiento¹⁰. Timothy Barker establece una analogía entre la segmentación del tiempo diario por la televisión y la división del día del modelo taylorista. En aquel, la producción de capital se contextualizaba mediante una organización de la jornada cuyo centro era el tiempo de trabajo, de manera que otras ocupaciones y actividades quedaban relegadas al resto de franjas horarias. Para Barker, la televisión sigue una misma lógica de ordenación temporal al segmentar el día en «momentos de visionado» que desposeen al espectador de una experiencia vivencial y propia del tiempo¹¹.

Como comentara Guy Debord, la inactividad y el aislamiento que se presuponen en la contemplación de los programas se convierten en los motores principales del tardocapitalismo, en el que «desde el automóvil a la televisión, todos los *bienes seleccionados* por el sistema espectacular constituyen asimismo sus armas para el refuerzo constante de las condiciones de aislamiento de las ‘muchedumbres solitarias’»¹². Correspondería a la televisión, entre otros aparatos ideológicos, la administración totalitaria de un «tiempo-objeto» o «pseudocíclico», según los términos de Debord, que no sería más que la versión «consumible»¹³ del tiempo de la producción, pues también se

⁹ Félix Guattari, «La machine à images. *Cahiers du cinéma*, n° 437, nov. 1990» en *Le goût de la télévision*, ed. Thierry Jousse (París: Éditions Cahiers du Cinéma, 2007), 82.

¹⁰ François Jost, *Comprendre la télévision* (París: Armand Colin, 2005), 55-56.

¹¹ Timothy Barker, *Against Transmission. Media Philosophy and the Engineering of Time* (Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2018), 115.

¹² Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 48.

¹³ Allen y Van der Berg argumentan que «la serialización en todas sus formas está implicada estrechamente en lo que podríamos llamar una mercantilización del ocio» (2014: 2). Esto puede advertirse ya desde la novela victoriana, cuya costosa serialización podía financiarse gracias a la aparición de nuevos lectores que también eran consumidores de los productos que se anunciaban entre sus páginas. Así, un *cliffhanger* al final de un capítulo generaba al mismo tiempo fidelidad al relato particular de una ficción y a la marca de

compone de unidades intercambiables entre sí y atiende solo a una valoración cuantitativa y, en términos de Rosa, no resonante con el mundo. En un sentido afín se ha referido Zielinski a la televisión como «nada más que la cosificación del tiempo como servicio o mercancía»¹⁴. La responsabilidad de las series de televisión en el mantenimiento de este nuevo Real es grande, pues a su carácter iterativo y periódico se debe el que quizás sea uno de sus elementos ideológicos más penetrantes, su condición como espejo de la vida diaria de los espectadores. La naturaleza repetitiva de lo serial, como han estudiado Jordi Balló y Xavier Pérez, da forma a un paisaje de la cotidianidad que se refleja tanto en la costumbre privada como en los rituales colectivos, «a partir de un reencuentro periódico que fortalece y preserva la noción de identidad»¹⁵. Las narrativas cíclicas y hogareñas de la llamada Edad de Oro de la televisión, desde *Te quiero, Lucy* (*I Love Lucy*, 1951-1957) y *Los recién casados* (*The Honeymooners*, 1955-1956) hasta *El show de Dick Van Dyke* (*The Dick Van Dyke Show*, 1961-1966) y, después, *Todo en familia* (*All in the Family*, 1971-1979), reproducen la rutina de quienes observan, con la imagen metarreferencial de la familia sentada frente al televisor convertida en mito moderno. De tal modo, el tiempo homogéneo y alienante del tiempo de pantalla o *screen time* se naturaliza e identifica con el tiempo de la cotidianidad de la ficción, a su vez compartida con los televidentes. La ficción genera así una estructura de autopercepción temporal por la que no hay nada que diferencie al tiempo de la contemplación solitaria del tiempo «natural» del día a día. Apoyándose en Williams y a este respecto, Jane Feuer se ha referido a cómo la televisión no hace distinciones entre la diégesis de la ficción, la de la publicidad, y la de la familia de televidentes, colapsando las tres en una sola¹⁶. Es tal contracción temporal lo que en definitiva permite una de las funciones principales de la televisión como aparato, representar una ideología de la presencia, con base en la emisión en directo, desde la que apelar al espectador como miembro de una unidad familiar concreta y no solo como individuo anónimo.

jabón que se anunciaba en la página siguiente. En la misma novela decimonónica puede observarse, por tanto, una prefiguración de la lógica del *flow* de Williams.

¹⁴ Zielinski apunta que, aunque el modelo industrial y discursivo de la televisión es el del *flow*, sus modos de consumo han ido virando hacia una segmentación del tiempo diario más que al seguimiento integral del *continuum* de la programación, en lo que el teórico reconoce como el reflejo de la compartimentación taylorista del tiempo introducida a comienzos del siglo pasado. Véase Siegfried Zielinski, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes of History* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999), 235.

¹⁵ Jordi Balló y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (Barcelona: Anagrama, 2005), 9.

¹⁶ Jane Feuer, «Narrative Form in American Network Television,» en *Critical Visions in Film Theory*, eds. Timothy Corrigan et al (Boston-Nueva York: Bedford/St. Martin's, 2011), 613.

Este proceso de subjetivación es diferente dependiendo de la forma narrativa de la ficción y de su manejo del tiempo del relato. Los estudios sobre serialidad televisiva suelen discriminar entre dos tipos principales: por un lado, las «series» como tal darían nombre a ficciones episódicas con capítulos autocontenidos en las que, aunque manteniendo el mismo universo narrativo, la historia concluye en cada capítulo individual; por otro, se llama «seriales» a aquellas ficciones en las que la historia nunca termina en un mismo episodio y los capítulos siempre retoman los hilos argumentales abandonados al final del episodio anterior. La distinción entre un modo y otro no es tajante, y, aunque podemos pensar con facilidad en ejemplos radicales de ambos casos— en el de las series, destacan ficciones de misterio como *Colombo* (1971-2003) o *Se ha escrito un crimen* (*Murder She Wrote*, 1984-1996) o *sitcoms* como *Los Simpson* (*The Simpsons*, 1989-); y en el de los seriales, el ejemplo evidente de las telenovelas—, en general encontramos formas híbridas y narrativas seriales que combinan características de una y de otra, por lo que estas funcionan como los dos polos opuestos de una escala gradual¹⁷.

Para Feuer, la reproducción de la serialidad episódica resulta en una reintegración continua de la unidad familiar, algo que David Grote confirma en su análisis de las comedias de situación¹⁸. La narrativa de la *sitcom* resiste al cambio hasta el punto de rechazar por completo la idea de argumento como peripecia narrativa que consiste en el cambio de un antiguo equilibrio o estado de cosas por otro nuevo. En su lugar, su modelo narrativo es circular y la historia siempre vuelve al mismo punto de partida, que encuentra su centro en la familia, de lo cual Grote deduce que la principal lección moral de la *sitcom* es que cualquier problema puede solucionarse dentro de los límites marcados por esta. A pesar de que la evolución hacia la continuidad narrativa en las series americanas en los ochenta—evidente en ficciones como *Dallas* (1978-1991) o *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, 1981-1987) pero también dentro de los confines de la *sitcom*, con *Cheers* (1982-1993) como ejemplo— pudo ser vista como una ruptura de las estructuras endógamas de las ficciones episódicas, Feuer considera que en estas la unidad interior de la familia sigue siendo el motor del relato, pero ahora sometido a elementos externos que amenazan con su disolución: «En la *sitcom*, las fuerzas amenazantes son expulsadas cada

¹⁷ Gaby Allrath y Marion Gymnich, «Introduction: Towards a Narratology of TV Series,» en *Narrative Strategies in Television Series*, eds. Gaby Allrath y Marion Gymnich (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005), 5-6.

¹⁸ David Grote, *The End of Comedy: Sit-Com and the Comedic Tradition* (Hamden: The Shoestring Press, 1983).

semana. El serial continuo, por el contrario, mantiene su ‘afuera’ dentro de la estructura familiar. Al permitir que la familia se desgarre una y otra vez, siempre existe el peligro de que ‘el exterior’ estalle en el interior»¹⁹. Del mismo modo, la evolución hacia la continuidad serial supuso un desplazamiento de la forma conservadora de la unidad familiar a otros ámbitos, como el lugar de trabajo en los casos citados de *Canción triste de Hill Street*, *Cheers* o *Taxi* (1978-1983). La ficción extrapola así un mismo modelo de domesticidad a otros ámbitos de la vida social, humanizando lo que de lo contrario podrían resultar espacios alienantes, pero también sometiéndolos al mismo régimen de control temporal y a una idea burguesa de la familia—como fin último que dota de sentido a la vida en sociedad y por el que sobreponerse a las dificultades y los retos que proceden de un afuera amenazante—que en buena medida invisibiliza las condiciones materiales de explotación y trabajo de los personajes.

Vemos cómo tanto en las series como en los seriales, la ficción actúa como estructura de racionalidad que perpetúa un tiempo ‘hogarcéntrico’ cuyo fin último o ideal es el del mantenimiento de la unidad familiar como comunidad cerrada y protegida de un afuera amenazante. En tal sentido la ficción televisiva es cómplice de lo que Helen Hester ha teorizado como «realismo doméstico», o el «fenómeno por el cual la pequeña vivienda aislada e individualizada (y la privatización concomitante del trabajo doméstico) se convierte en algo tan aceptado y habitual que resulta casi imposible imaginar que la vida se organice de otra manera»²⁰. Ello se debe a que, tradicionalmente, la televisión interpela a los espectadores como una segunda persona que siempre está en casa, reproduciendo un proceso de subjetivación que los reduce a esa posición. John Ellis observa que el espectador se confirma así en una división básica del mundo que distingue entre el «interior» del hogar y la familia y el «exterior» de las relaciones públicas, el trabajo, la política y la multitud. Mientras que el primero es el espacio de la cotidianidad, la seguridad y la confirmación de la identidad, el segundo es el del riesgo, el desafío a la identidad y lo imprevisible. Esta caracterización nace de una conceptualización del mundo que confirma la normalidad de lo doméstico y la anormalidad del mundo al que se dirige la mirada televisiva²¹.

¹⁹ Jane Feuer, «Narrative Form in American Network Television,» 618.

²⁰ Helen Hester, «Promethean Labors and Domestic Realism,» *e-Flux Architecture*, septiembre de 2017, <https://www.e-flux.com/architecture/artificial-labor/140680/promethean-labors-and-domestic-realism/>

²¹ John Ellis, *Visible Fictions. Cinema: Television: Video* (Londres y Nueva York: Routledge, 2001), 166.

La función ideológica de la televisión en este contexto está ligada inextricablemente a los rituales de repetición y administración del tiempo que, como ha puesto de manifiesto David Reiss, son centrales en la construcción de la familia. Para Reiss, el tiempo ritual de las ocasiones especiales (aniversarios y ceremonias de todo tipo) da forma y estabiliza el tiempo cotidiano de la repetición o el tiempo «regulador de pautas». Ver la televisión—y en concreto, las mismas ficciones «familiares» semanalmente en las mismas franjas horarias—, es uno de los gestos cotidianos que regulan la relación de los miembros de la unidad familiar entre sí y para con el exterior, generando una ilusión de naturalidad y universalidad:

Las pautas de interacción que regulan la vida familiar permiten que todos sus miembros perciban sus propios valores y supuestos como si fueran componentes incuestionables de la realidad externa. Esta transformación hace que el paradigma familiar sirva a todos los miembros de guía o de marco para la acción-en-el-mundo-real, acción que luego fortalece la convicción de que sus supuestos son objetivos²².

El teórico de la televisión Roger Silverstone se basa en los argumentos de Reiss para definir cómo las rutinas televisivas generan el marco dentro del que se sostiene la unidad y seguridad del hogar. La metáfora habitual de la televisión como un miembro más de la familia se explica en su importancia como centro de la actividad del hogar, que rige la pauta cotidiana de las relaciones sociales domésticas y supone el foco de cierta energía emocional y cognitiva que libera tensiones o brinda una sensación de seguridad²³. Asimismo, insistimos en que la permanencia y protección de la unidad familiar y de sus modos de organizar la vida está tan condicionada por los tiempos marcados por la programación como por la producción y consumo de imágenes de lo familiar que reproducen una misma temporalidad de la repetición. Como también apunta Silverstone, la comedia de situación no solo proporcionaba un modelo de familia y un esquema temporal, sino que también generaba estructuras especulares por las que los telespectadores se veían a sí mismos retratados como consumidores, dado que era frecuente que en la mayoría de los episodios las familias también apareciesen reunidas en torno al televisor²⁴.

²² David Reiss, *The Family's Construction of Reality* (Cambridge: Harvard University Press, 1981), 228.

²³ Roger Silverstone, *Televisión y vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 1994), 76.

²⁴ *Ibid.*, 77-78.

De esta manera, la repetición de esquemas familiares permite a la televisión generar en los espectadores una autopercepción de sí mismos como «ciudadanos normales», algo que también depende de un flujo continuado de imágenes que, a diferencia del cine, está siempre presente gracias a la emisión en directo. Como apunta Ellis, esta ideología de la normalidad priva a los espectadores de televisión de cualquier tipo de agencia. Al identificar a los espectadores como ciudadanos con la cotidianeidad de la programación, se produce una «delegación de la mirada» por la que todos los elementos «externos» a la unidad doméstica son reconocidos como problemas que exceden las responsabilidades y el rango de acción del «espacio interior» con el que se identifica el ciudadano medio. El concepto de ciudadanía producido por la televisión *broadcast*, así, hace del espectador alguien impotente para reaccionar a los acontecimientos mostrados: «La ciudadanía que [la televisión] ofrece a sus espectadores es una posición de impotencia: pueden ver ‘la vida desfilando al alcance de su mano’ pero a costa de excluirse a sí mismos mientras ven la televisión»²⁵. El sustrato teórico básico de todas estas críticas remite al concepto de *hegemonía* de Gramsci como forma de control político no basada únicamente en la coacción sino también en la persuasión como dominación de un grupo por la clase dominante por medio de una combinación de «la fuerza y el consenso [...] sin que la fuerza supere demasiado al consenso, sino que más bien aparezca apoyada por el consenso de la mayoría expresado por los llamados órganos de la opinión pública»²⁶, idea actualizada después por Althusser en los conceptos de ideología y aparato ideológico del Estado²⁷. La paradoja de la televisión en su función ideológica, tal y como distingue Bourdieu, es la de un medio que, aunque concebido y proyectado para «reflejar la realidad» acaba convirtiéndose en un instrumento que produce realidad:

Los peligros políticos inherentes a la utilización cotidiana de la televisión resultan de que la imagen posee la particularidad de producir lo que los críticos literarios llaman el efecto de realidad, puede mostrar y hacer creer lo que muestra [...] Vamos cada vez más hacia universos en que el mundo social está descrito-prescrito por la televisión. La televisión se convierte en el árbitro del acceso a la existencia social y política²⁸.

²⁵ John Ellis, *Visible Fictions*, 170.

²⁶ Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel. Tomo 1* (Puebla: Ediciones Era, 1999), 124.

²⁷ Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974).

²⁸ Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión* (Barcelona: Anagrama, 1997), 28.

Si, como da a entender el concepto de *flow* de Williams, la televisión y la radio fueron las primeras tecnologías de la comunicación desarrolladas para la ejecución de procesos de transmisión y recepción en abstracto y con independencia del tipo de contenido, la repetición de esquemas narrativos de estas ficciones antepone sobre todo lo demás el mantenimiento de una situación comunicativa que convierte a los espectadores en sujetos. La resistencia de las series de televisión a experimentar con formas de relato que vayan más allá de estas estructuras cíclicas puede explicarse, entonces, en el hecho de que la función ideológica primera del medio es la de mantener la misma situación de comunicabilidad de las imágenes, siempre accesibles. Heath y Skirrow explican así que las cadenas de televisión toleren con mucha mayor facilidad las innovaciones de contenido que la experimentación formal y todo aquello que, acercándose más al análisis, lo metarreferencial y la contradicción, rompa la unidad del proceso comunicativo²⁹. Justamente, con «experimentación formal» nos referimos al uso que Alain Badiou ha dado al término «experimental» al referirse al cine que desafía los parámetros de relato institucionales y obstaculiza el mismo proceso de la comunicación, «un cine cuyo principal objetivo no es para nada mostrar imágenes, sino que las imágenes entren en nuevas relaciones»³⁰. El cine experimental tiene el potencial de ir más allá de las relaciones estrictamente comunicativas y hacer ver que nuestro mundo no es un universo limitado a ellas, probando que las imágenes pueden ir más allá de una lógica de la representación y generar modos no sistemáticos de pensamiento a través de nuevas formas de entrar en relación. Si nos guiamos por el fatalismo de las críticas de la ideología que hemos referido— y en el ámbito de la teoría del cine, por la separación drástica entre prácticas estéticas políticas de vanguardia y prácticas estéticas ideológicas populares del modernismo político—, resulta imposible entender que estas nuevas lógicas de relación de las imágenes puedan encontrar lugar en la televisión, o asimilar siquiera la existencia de series como *Los hechos de los apóstoles* (*Atti degli apostoli*, 1969) y *L'età di Cosimo de Medici* (1973) de Rossellini, *La casa del bosque* (*La maison des bois*, 1971) de Pialat o *Escenas de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) y *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1983) de Bergman, más allá de su consideración como las excepciones que prueban la regla. Estas obras no se identifican con la radicalidad expresiva del cine experimental que considera Badiou, pero en cualquier caso tampoco reproducen las formas estéticas y narrativas, o las estructuras continuas y repetitivas, del tipo de

²⁹ Stephen Heath y Gillian Skirrow, «Television: a world in action,» 56-57.

³⁰ Alain Badiou, *El cine como acontecimiento* (Ciudad de México: Paradiso Ediciones, 2014), 46.

comedias de situación y seriales que antes discutíamos. En particular, completamos la caracterización de Badiou de la idea de lo experimental desde el terreno televisivo con la acepción que Mulvey le da al término al hablar de «televisión experimental». Mulvey se refiere en específico a lo experimental televisivo como aquello capaz de distanciarse del *flow*: «El flow tiende a favorecer una estética de transición temporal suave, casi invisible, mientras que lo experimental llama la atención sobre sí mismo y sobre el lenguaje de la televisión, captando y luego sosteniendo la ‘mirada distraída»³¹.

Aunque, a juzgar por la postura pesimista de Adorno, Williams o Heath y Skirrow, pareciera que la televisión jamás podría dar cabida a esa clase de lógicas relacionales, estos mismos autores instaban en último término a «cambiar la televisión [...] al menos, dentro de las limitaciones de la institución, hacer las cosas de forma algo distinta»³², aunque manteniendo sus reservas acerca de su verdadero potencial crítico. Después de asistir al Festival de la Televisión de Edimburgo a finales de 1977, un encuentro que reúne cada año a los principales delegados de la industria televisiva para discutir su estado, el crítico John Caughie concluía también que, aunque no cabe duda de que la televisión tiene un éxito masivo en la producción y reproducción de representaciones ideológicas, asumir que esto se trata de un proceso sencillo y automático impide un análisis verdaderamente materialista del medio. Al contrario, de forma que la televisión no sea considerada como solo un espejo de «los desarrollos ideológicos del mundo en general y respuesta a las necesidades del Estado»³³, es necesario prestar atención a sus relaciones internas y, con ello, a las estrategias formales particulares que podrían transformarlas. Si las tecnologías, como pusiera de manifiesto Williams, son formas culturales y por tanto, humanas, y la institucionalización hegemónica de la televisión no es más que una posibilidad entre otras, aunque consolidada y bien establecida, Silverstone insta a mantener la crítica y la intervención creativa en su desarrollo continuo³⁴. Ello implica una doble distinción de las tecnologías como actores ideológicos que median la intrusión cada vez más profunda en nuestra vida de las fuerzas del capital, pero también como agentes transformadores y herramientas para lo que Williams llama «la larga revolución hacia la igualdad de una democracia participativa»³⁵ real.

³¹ Laura Mulvey, «Introduction», 3.

³² Stephen Heath y Gillian Skirrow, «Television: a world in action», 59.

³³ John Caughie, «The Television Festival», *Screen* 18, n° 4 (1977): 96.

³⁴ Roger Silverstone, «Preface», en Raymond Williams, *Television*, xii.

³⁵ Raymond Williams, *Television*, 156-157.

Así, resulta claro que cualquier análisis del impacto de las narrativas seriales televisivas en la administración del tiempo en las sociedades tardocapitalistas debe ser también un estudio formal, y en particular narratológico y estético. Y a la inversa, nuestro examen de las posturas críticas sobre la televisión como dispositivo productor de tiempo atiende al convencimiento de que, como afirma Eco, cualquier investigación sobre estética en televisión debe aparejarse con una investigación psico-sociológica y técnica del medio³⁶. Parece claro que la mayoría de series de televisión no responden a los criterios de experimentación que podrían generar una contraestética propia en el sentido en que fue entendida por el modernismo político de la teoría del cine de los setenta, pero si examinamos la historia de lo que en otro lugar describíamos como una «estética posdramática de las series»³⁷, podemos advertir ciertos usos utópicos del medio que lo desterritorializan³⁸. Michael Cramer ha indagado en cierta «televisión utópica—en concreto, en los trabajos para televisión de Roberto Rossellini, Peter Watkins y Jean-Luc Godard—, propia del modelo de la televisión pública europea y a contracorriente del *broadcasting* americano, que vio en el nuevo medio una oportunidad para realizar la función pedagógica social que en principio se atribuyó al cine. Para Cramer, la televisión ofrecía a los cineastas una forma de trabajar libre de las limitaciones de la práctica cinematográfica al uso: no era necesario vender entradas, se llegaba de manera inmediata a millones de espectadores y la financiación a menudo procedía de organismos públicos³⁹. Además, la aparición de un medio nuevo, desprovisto aún de historia, invitaba a proyectar en él las posibilidades emancipatorias que el cine como arte de masas finalmente no llevó a cabo. La aparición del medio televisivo no puede deslindarse de las particularidades utópicas de su historicidad, pues, como reconoce Jameson, cada momento histórico cuenta con su propio sistema específico, que abre un determinado conjunto de posibilidades creativas [...] y además traza los límites de una praxis que son también los

³⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 315.

³⁷ Miguel Olea Romacho, «Posibilidades para una serie de televisión de vanguardia. Estética posdramática y estructuras narrativas alógicas en la ficción televisiva» en *Transmedialización & Crowdsourcing*, eds. Domingo Sánchez-Mesa y Jordi Alberich (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2022), 181-189.

³⁸ Al margen de la ficción televisiva, David Joselit ha investigado cómo ciertas prácticas de vanguardia en los sesenta se propusieron intervenir el *broadcasting* americano como punto de contacto entre la organización en red de la sociedad y la producción de mercancía, explorando los trabajos de Andy Warhol o Nam June Paik, entre otros. Véase David Joselit, *Feedback. Television Against Democracy* (Cambridge: The MIT Press, 2007). Para otros trabajos sobre los usos experimentales de la televisión, véanse Laura Mulvey y Jamie Sexton (eds.), *Experimental British Television* (Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2007) y Timothy Barker, *Against Transmission. Media Philosophy and the Engineering of Time* (Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2018).

³⁹ Michael Cramer, *Utopian Television. Rossellini, Watkins, and Godard Beyond Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 39.

del pensamiento y la proyección imaginativa»⁴⁰. Si la televisión había hecho de la información su carácter básico, pero, al mismo tiempo, se había convertido en un medio para la emisión de todo tipo de programas, esta parecía ofrecer a los cineastas la posibilidad de resolver el problema cultural de la separación del arte de otras formas de producción y recepción, entendiendo el nuevo medio como «la homogeneización potencial de funciones culturales antes separadas en una sola forma, recogidas en un único lugar»⁴¹. Como soñaran también los utopistas Vertov y Grieson—así como Benjamin en relación con los efectos democratizantes de la reproductibilidad técnica del arte—, quienes lamentaban la falta de agencia del mundo del arte e imaginaban una práctica que aunara compromiso, estética e información, Rossellini, Watkins y Godard encontraron en la televisión un medio desde el que pensar los límites del arte, su relación con la información y, en última instancia, su utilidad social.

Coincidimos con Cramer en su lectura de Ernst Bloch para analizar objetos culturales del pasado cuyo potencial utópico pudo haber pasado desapercibido en el momento en que aparecieron: «El futuro que todavía no ha llegado se hace visible en el pasado, y el pasado vindicativo y heredado, transmitido y cumplido, se hace visible en el futuro»⁴². Bloch añade que «las sociedades anteriores [...] pueden aportar, más bien, material heredado a una filosofía que ha superado los límites burgueses del conocimiento, si bien un material, como puede comprenderse, ilustrado, apropiado críticamente, transformado en su función»⁴³. En específico sobre el arte, afirma que toda gran obra

descansa no solo en su esencia manifiesta, sino también, además, en una latencia de la faceta por venir, es decir, en los contenidos de un futuro que no habían aparecido aún en su época; en último término, en los contenidos de un estadio final desconocido. Solo por esta razón tienen siempre algo que decir las grandes obras artísticas de todas las épocas, y algo nuevo, que la época anterior no había echado de ver en ellas; solo por esta razón poseen una ‘eterna juventud’»⁴⁴.

Jameson explica que el pensamiento utópico de Bloch se estructura en torno a dos sistemas terminológicos. Por un lado, está el movimiento del transcurso temporal hacia

⁴⁰ Fredric Jameson, *The Seeds of Time* (Nueva York: Columbia University Press), 130.

⁴¹ Michael Cramer, *Utopian Television*, 39.

⁴² Ernst Bloch, *El principio esperanza*, vol. I, 32.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, 130.

un tiempo futuro, y por otro, la idoneidad de los objetos con respecto al contenido que debe definirlo. En términos del mismo Jameson, se trata de «las posibilidades dinámicas del desarrollo histórico» y las «potencialidades más perceptivas o estéticas de los mismos objetos»⁴⁵. Es el segundo sistema el que comprende la potencialidad utópica de los objetos artísticos, que Bloch define también como «laboratorio, y en la misma medida, una fiesta de posibilidades desarrolladas»⁴⁶. La cuestión utópica no ha dejado de provocar interés en el pensamiento contemporáneo en este mismo sentido. Desde la teoría *queer*, José Esteban Muñoz se basa en Bloch para reivindicar un acercamiento a los objetos estéticos como depositarios de «huellas y esquemas de futuridad» y «rastros de utopía que acaso no fueron realizados y que pueden realizarse en el presente»⁴⁷. En buena medida, el proyecto de Muñoz consiste en expandir una teoría estética blochiana y describir lo que llama «la iluminación anticipatoria del arte», o las propiedades del mismo que dan muestras de lo que el teórico llama un «sentimiento utópico»⁴⁸. Ello bajo el convencimiento de que el pasado posee una naturaleza performativa y está en continua relación crítica con el presente, o siguiendo a Bloch en diálogo con Adorno, «la función esencial de la utopía es una crítica de lo que es el presente»⁴⁹. El conflicto crítico entre los rastros de futuridad de la obra de arte de un momento histórico pasado y los condicionantes históricos actuales del presente es leído por Adorno como una relación de negatividad, de modo que la utopía «está esencialmente en la negación determinada [...] de lo que simplemente es, y al concretarse como algo falso, siempre señala al mismo tiempo a lo que debe ser»⁵⁰. El objeto de la utopía es siempre múltiple, y esta cuenta con una valencia negativa, en tanto que afirmar la potencialidad y la posibilidad es también una negación del presente en favor de otro tiempo y otro lugar; pero también una valencia positiva como proyección hacia adelante⁵¹. Es desde esta doble relación que Muñoz interpreta la máxima de Jameson sobre «historizar siempre» como un mandato dialéctico

⁴⁵ Fredric Jameson, *Marxismo y forma*, 113.

⁴⁶ Ernst Bloch, *El principio esperanza*, vol. I, 260.

⁴⁷ Mariano López Seoanne, «Prólogo,» en *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (Buenos Aires: Caja Negra, 2020), 23-24.

⁴⁸ José Esteban Muñoz, *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (Buenos Aires: Caja Negra, 2020), 33.

⁴⁹ Ernst Bloch y Theodor W. Adorno, «Something's Missing: A Discussion Between Ernst Bloch and Theodor Adorno on the Contradictions of Utopian Longing,» en *The Utopian Function of Art: Selected Essays* (Cambridge: The MIT Press, 1988), 12.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ José Esteban Muñoz, *Utopía Queer*, 220.

que exige que pongamos nuestras facultades críticas al servicio de un análisis del pasado que tenga relevancia para el pasado y el futuro⁵².

La doble valencia negativa y positiva de la utopía puede entenderse también en los términos en los que Ricoeur plantea la relación entre utopía e ideología. La unión de estas dos funciones, para Ricoeur tan opuestas como complementarias, da forma a lo que llama la «imaginación social y cultural». Ambas comparten un aspecto positivo y otro negativo. La ideología comprende procesos de deformación por los cuales un individuo o un grupo expresa su situación aun sin saberlo o reconocerlo, procesos de deformación en virtud de los cuales se hace posible una entidad política autónoma y los conceptos que le dan autoridad⁵³. Por su parte, la utopía es afirmativa en su asunción de modelos de mundo y en su extraterritorialidad como «ningún lugar» desde la que responder a nuestra realidad efectiva: «Desde ese ‘ningún lugar’ puede echarse una mirada al exterior, a nuestra realidad, que súbitamente parece extraña [...] El campo de lo posible queda abierto más allá de lo actual; es pues un campo de otras maneras posibles de vivir»⁵⁴. Pero también posee un valor negativo como contrapartida de la ideología, con la que mantiene una relación de antagonismo que Antonio Méndez Rubio ha vinculado, en consonancia con nuestra discusión sobre la agencia de la ficción como laboratorio de la experiencia, con el poder transformador de la ficción: «[La utopía] le muestra al poder su punto ciego: el no-lugar esquivo del deseo. Haciendo frente a la necesidad de rechazar la realidad, pone de relieve tanto la dimensión ficticia, representativa, de todo poder como, asimismo, el poder irrenunciable de toda ficción»⁵⁵. El mismo Ricoeur plantea que la función emancipadora de las capacidades proyectivas de la utopía es también la de la imaginación y la ficción: «¿No podemos decir entonces que la imaginación misma—por obra de su función utópica—tiene un papel constitutivo en cuanto a ayudarnos a repensar la naturaleza de nuestra vida social? [...] ¿No representa la fantasía de otra sociedad posible [...] uno de los más formidables repudios de lo que es?»⁵⁶.

Méndez Rubio ahonda en el potencial proyectivo y utópico de la estética relacionando la idea de utopía de Ricoeur con el concepto de «extraposición» de Bajtín, que después Todorov tradujo como «exotopía». Bajtín define la exotopía como la exterioridad del autor con respecto a

⁵² *Ibid.*, 71.

⁵³ Paul Ricoeur, *Ideología y utopía* (Barcelona: Gedisa, 1989), 55.

⁵⁴ *Ibid.*, 58.

⁵⁵ Antonio Méndez Rubio, *Poesía y utopía* (Valencia: Ediciones Episteme, 1999), 10.

⁵⁶ Paul Ricoeur, *Ideología y utopía*, 58.

todos los momentos que constituyen al personaje; es una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético; esta colocación desde fuera permite ensamblar al personaje y a su vida, mediante aquellos momentos que le son inaccesibles de por sí; a saber: la plenitud de imagen externa, la apariencia, el fondo sobre el cual se presenta, su actitud hacia el acontecimiento de la muerte y el futuro absoluto, etc.⁵⁷

Al mismo tiempo, la vida del personaje es para el autor una vivencia muy distinta a la de su propia existencia al regirse por un contexto de valores, formas de producción de sentido y unas coordenadas espaciotemporales completamente diferentes. Según Méndez Rubio, la exotopía comparte con la utopía la práctica negativa de pensar un mundo otro, o «un nivel de (no) existencia diferente al de nuestra vida efectiva»⁵⁸: «el autor debe situarse fuera de sí [...] Consigue con eso que las coordenadas del mundo de la ficción [...] se constituyan gracias no a un escape de las coordenadas de lo cotidiano sino a un ensanchamiento de lo empírico hasta una dimensión otra»⁵⁹, que posibilita que podamos mirar la realidad bajo una óptica extrañada y resistente a los modos de significación hegemónicos. Siguiendo esta distinción, el teórico concluye afirmando que la ficción y toda actividad poética posee una raíz exotópica y utópica en su responsabilidad de contestar al presente desde lo otro.

También Mark Fisher desarrolló un modelo de crítica cultural que buscó huellas de futuridad en la cultura pop y los movimientos contraculturales del pasado para combatir lo que llamó el «realismo capitalista», o el marco ideológico en el que el modelo capitalista «ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable»⁶⁰ y resulta imposible tan solo imaginar un sistema económico-político alternativo. En sus últimos años, Fisher empezó a trabajar en el concepto de «comunismo ácido» para dar nombre a las nuevas formas de creación de lo colectivo que tuvieron lugar durante la década de los sesenta y los setenta en el seno de la cultura popular. El comunismo ácido—definido como la «convergencia de la conciencia de clase con la autoconciencia feminista y la conciencia psicodélica, la fusión de nuevos movimientos sociales con un proyecto comunista» y una «estetización

⁵⁷ Mijaíl M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1982), 21.

⁵⁸ Antonio Méndez Rubio, *Poesía y utopía*, 12.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), 30.

sin precedentes de la vida cotidiana»⁶¹ movida por una radical ética antitrabajo—es ejemplo del convencimiento de Fisher de que el pasado guarda posibilidades de emancipación latentes y no realizadas: «El pasado todavía no ha ocurrido. Constantemente hay que volver a narrar el pasado, y el objetivo político de los relatos reaccionarios es sofocar los potenciales que aún esperan en él, listos para ser despertados otra vez»⁶².

Fisher incluso hace referencia al papel que la televisión pudo jugar en la construcción de esta imaginación utópica, afirmando que con ella «la caída de la separación entre sueño y realidad que había comenzado en el cine ingresaba al espacio ‘privado’ de la casa. La televisión estaba en el centro de un paisaje mediático que en ese entonces [los años sesenta] se encontraba aún en pleno ensamblaje, y que nadie entendía, porque jamás había existido nada que se le pareciera»⁶³. Hemos señalado que la comercialización del televisor tuvo como precondition la disponibilidad de tiempo por parte de los usuarios, convirtiéndose para muchos en un aparato espectacular que pasaba a reglamentar el tiempo de la vida en el hogar y borraba los límites entre este y el tiempo de la producción. Pero, como advierte Fisher, su entrada al espacio doméstico también permitió un contacto más íntimo con la confusión de virtualidad y actualidad propia de la ficción cinematográfica. Gracias a ello, la performatividad de la ficción audiovisual para reimaginar el mundo se entrelazó por primera vez con la rutina de los espectadores, y el hecho de que el medio diera también cabida de forma indistinta a la información o al entretenimiento, hacía que esta dejase de estar relegada al espacio separado de la oscuridad de la sala de cine para fundirse con la cotidianeidad, reavivando así su función política.

En cualquier caso, el comentario de Fisher no es extensible a toda la ficción televisiva y debe entenderse aquí en el marco de la televisión británica y la programación de la BBC. Como subraya Cramer, la idea de que la televisión podía operar una transformación en las formas de pensar lo común y no simplemente producir una sociedad más atomizada y mercantilizada fue más común en Europa que en los Estados Unidos⁶⁴. Ello se debió, en parte, a su condición de monopolio estatal y asociación con el servicio público en el primer caso, y a su carácter estrictamente comercial en el segundo. Para

⁶¹ Mark Fisher, «Comunismo ácido. Introducción inconclusa,» en *K-Punk, Volumen 3* (Buenos Aires: Caja Negra, 2021), 132.

⁶² *Ibid.*, 129.

⁶³ *Ibid.*, 143.

⁶⁴ Michael Cramer, *Utopian Television*, 2.

Ellis, el contexto europeo de posguerra vio la construcción de una industria televisiva que permitió administrar la escasez de programas durante el momento, bajo la idea utópica de poner al servicio de un ideario de justicia social y un proyecto de regeneración de los Estados nación una tecnología con un poder de emisión sin precedentes. Muy al contrario, la industria televisiva americana se expandió para cubrir toda la demanda posible, fuera de toda regulación económica⁶⁵. Así, se enfrentaron dos modelos: a una televisión pública con el propósito de educar e informar a la ciudadanía a través del entretenimiento, se oponía una industria televisiva modelada a imagen y semejanza de los intereses del mercado de consumo. Esto no quiere decir en ningún caso que los monopolios estatales europeos librarán a la televisión de su condición ideológica para convertirla en medio exclusivo para la cultura y la «mejora de los ciudadanos», ya que, como apunta Eco, la estructura mediática y centralizada de lo televisivo siempre sabe que puede modelar los gustos y preferencias del público sin adecuarse a él. Si en régimen de libre competencia se adapta a la ley de la oferta y la demanda y se dirige a los telespectadores siguiendo los intereses de los empresarios, en régimen de monopolio lo hace adaptándose a los intereses del partido en el poder⁶⁶. De todos modos, coincidimos con el propio Eco en matizar que esta situación no es total y que, tomando en consideración que hay sectores en que la puesta en práctica de determinadas políticas culturales no contradicen las exigencias de quienes controlan el medio, los autores que trabajaron en el contexto europeo sí tuvieron una mayor predisposición al utopismo. Justamente, la proyección utópica de la televisión europea termina, para Cramer, con la entrada creciente del capital privado a partir de los años ochenta. En esta misma línea, y como también defendiera Martin, Fran Benavente y Glòria Salvadó han puesto en duda la originalidad de los debates sobre autoría y complejidad en la televisión americana de los últimos veinte años y el olvido de la televisión europea del siglo pasado, haciendo hincapié además en su función utópica:

Pero hay otra historia, que sucedió fundamentalmente en Europa [...] Esa historia es la de los restos de mundos televisivos pasados, bellas utopías sin descendencia aparente que señalaron un futuro posible, y quizás mejor, para la televisión. En esa historia la respuesta a la pregunta sobre el autor es: el autor televisivo es un cineasta. En esa historia la ficción televisiva es una invención del cine; o, como mínimo, una consecuencia. El cineasta como autor televisivo ve un espacio de experimentación posible y ensaya un modo de

⁶⁵ John Ellis, *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty* (Londres: IB Tauris, 2000), 49.

⁶⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 327.

adaptación de su escritura sobre la base de las potencias específicas del medio [...] Vislumbra un proyecto sólido, único, pero problemático para el medio y no siempre fácil para sus espectadores. Por ello suele ser utópico, porque se trunca o no deja descendencia ni huella en su entorno, por más que las semillas de su influencia puedan ser perdurables⁶⁷.

Pese a que compartimos el entendimiento de estas ficciones como parte de una utopía televisiva, no estamos de acuerdo en que no tuvieron continuidad, y estimamos que el alcance de sus efectos tampoco estuvo limitado al interior de la estética y narrativa televisivas. A pesar de ser también un caso excepcional, el éxito mediático de *Twin Peaks* (1990-1991; 2017) en la cadena americana ABC como «serie de arte y ensayo» (*art television*), en la expresión de Kristin Thompson⁶⁸, es sintomático de una forma de entender la ficción televisiva que encuentra antecedentes en la televisión europea del siglo pasado. El misterioso asesinato con el que se abría la serie nunca parecía encontrar una resolución y semanalmente la historia se ramificaba en subtramas que no llegaban a converger, hasta que el éxito de público de la serie y las presiones de la cadena obligaron a los creadores a revelar la identidad del asesino de Laura Palmer. Sin embargo, para David Lynch, co-creador de la serie junto a Mark Frost, la posibilidad de demorar infinitamente el final del misterio era el principal aliciente del medio televisivo: «La presión era tan grande que el misterio del asesinato ya no podía quedar en un segundo plano. El progreso hacia él, pero sin llegar nunca, fue lo que nos hizo conocer a toda la gente de *Twin Peaks*, cómo todos rodeaban a Laura y se entremezclaban [...] el misterio era el ingrediente mágico. Habría hecho que *Twin Peaks* viviera mucho más»⁶⁹.

De todas formas, cuando finalmente se descubre que el asesino de Laura fue Bob, un espíritu maligno que poseyó a su padre y que es la reencarnación de un mal atávico y metafísico que mora en los bosques de *Twin Peaks*, la serie encontró la manera de complacer las demandas de ABC y seguir siendo abiertamente digresiva por medio de una mitología en expansión continua y difícilmente abarcable. Este uso particular de la serialidad, afirma Thompson, contradice las necesidades prácticas de programación del *broadcasting* americano y la estructuración narrativa propia de las series del *prime time*, que, aunque dividida en una pluralidad de arcos argumentales, estos quedan cerrados en

⁶⁷ Fran Benavente y Glòria Salvadó, «Fuentes de la juventud. Recuerdos de un futuro pasado de la ficción televisiva,» *Comparative Cinema* 3, n° 7 (2015): 44.

⁶⁸ Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge: Harvard University Press, 2003), 108.

⁶⁹ David Lynch, «Suddenly My House Became a Tree of Sores. A Tale of *Twin Peaks*,» en *Lynch on Lynch*, ed. Chris Rodley (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2005), 180.

último término⁷⁰. Es cierto que el modelo serial de *Twin Peaks* no se ha convertido en la forma narrativa por antonomasia en televisión, pero su impacto puede seguir reconociéndose tanto en la ficción televisiva como en el fenómeno fan que generó. Henry Jenkins ha llamado la atención sobre el papel decisivo de la serie en la creación de las primeras comunidades en línea. El foro de discusión para fans alojado en el dominio [alt.tv.twinpeaks](https://alt.tv/twinpeaks)⁷¹—que llegó a reunir a 25.000 lectores aún en los comienzos del uso popular de Internet—, se convirtió en un espacio para compartir teorías sobre la identidad del asesino e interpretar los enigmas de la serie durante sus dos primeras temporadas. A medida que la historia se hacía más confusa e incoherente, la comunidad virtual crecía en actividad:

Mientras la mayoría de los críticos se quejaban de que *Twin Peaks* se complicaba tanto que rozaba lo incomprensible conforme avanzaba la temporada, la comunidad de fans comenzaba a lamentarse de que la serie se estaba volviendo demasiado predecible. La capacidad de la comunidad para poner en común sus recursos colectivos planteaba nuevas exigencias a la serie que ninguna producción televisiva del momento habría sido capaz de satisfacer. Para seguir entretenidos, prolongaban elaboradas teorías de la conspiración y explicaciones que resultaban más interesantes, pues eran más sofisticadas de las que jamás se emitirían. Al final se sentían traicionados, porque Lynch no era capaz de ir un paso por delante de ellos [...] Como protestaba un fan decepcionado: ‘Después de tanto enredo, tanto análisis, tanta espera y tantas pistas falsas, ¿cómo puede satisfacer totalmente respuesta alguna las expectativas creadas? Si el misterio de quién mató a Laura Palmer está firmemente resuelto en el episodio del 11 de octubre, todos nos llevaremos un buen chasco. Incluso los que hayan acertado lo disfrutarán y celebrarán brevemente, para sentirse luego vacíos’. La televisión tendría que hacerse más sofisticada si quisiera seguir el ritmo de sus espectadores más comprometidos⁷².

Aun teniendo en cuenta el carácter insular del ejemplo de *Twin Peaks*, no deja de ser significativo que una ficción tal pudiera generar un fenómeno fan como el que describe Jenkins, que otras obras de Lynch no provocaron, ni siquiera la película precuela *Fuego camina conmigo* (*Fire Walk With Me*, 1992) o la muy afín *Terciopelo azul* (*Blue*

⁷⁰ Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, 133.

⁷¹ En la actualidad, las entradas completas del foro han quedado archivadas en el dominio <https://alttvwinpeaks.com> [17/09/2024].

⁷² Henry Jenkins, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 2008), 43-44.

Velvet, 1986). Jenkins considera alt.tv.twinpeaks como uno de los primeros ejemplos en los que Internet articula lo que Pierre Lévy llamó una «inteligencia colectiva», esto es, una forma múltiple de creación de conocimiento en la que participan diversos individuos. En la radical oposición del foro a las decisiones narrativas dictadas por el consumo de la serie, y en su especulación paralela volcada a generar una ficción infinita, reconocemos también una inteligencia colectiva en el sentido en que la entiende McKenzie Wark como una «forma de pensar e incluso actuar dentro y a la vez en contra del mismo sistema de mercantilización que ha logrado progresivamente incorporarles»⁷³. Es también un ejemplo temprano de la agencia en red que Fisher reconoció en los blogs como espacio periférico para el intercambio crítico y nuevas redes discursivas al margen de la mercantilización de los medios de comunicación tradicionales: «A medida que el viejo sistema de medios de comunicación es absorbido por la lógica de las relaciones públicas, a medida que el comentario de los consumidores sobre un producto reemplaza al ensayo crítico, ciertas zonas del ciberespacio ofrecen un lugar de ‘comprensión crítica’»⁷⁴.

El ejemplo del fenómeno mediático de *Twin Peaks* aporta más razones por las que la posibilidad de esta «utopía televisiva» no debe interpretarse como un elitismo que amplíe la brecha entre el arte *highbrow* y *lowbrow*. Los directores de cine que acudieron a la televisión no se identifican con un grupo ilustrado de artistas que se propuso dignificar un medio popular, sino con un conjunto de experimentalistas atraídos por un medio masivo cuyas posibilidades aún estaban por descubrir, en especial antes de la entrada del capital privado. Pensamos de nuevo con Fisher que el cariz utópico de estas ficciones invalida la manida oposición entre arte de la baja y la alta cultura en cuanto que, a pesar de que estas pudieron ser ejecutadas por una especie de «guardia de vanguardia [...] no había necesidad de que quedaran limitadas a una élite. Al contrario, la pregunta que su presencia en [...] la televisión arrojaba permanentemente era: ¿por qué esta bohemia no habría de estar disponible para todos?»⁷⁵. Esta pregunta está detrás de la política de la ficción que subyace a los argumentos de Cramer, y que nosotros definimos en concreto como una búsqueda de nuevas lógicas narrativas y figurales que intervinieran radicalmente la experiencia del tiempo de los espectadores en la esfera pública. De la misma manera lo expresó Alexander Kluge, quien a finales de los ochenta mantuvo un

⁷³ McKenzie Wark, *Intelectos colectivos. Pensadores para el siglo XXI* (Madrid: La Caja Books, 2023), 11-12.

⁷⁴ Mark Fisher, *Realismo capitalista*, 114.

⁷⁵ Mark Fisher, «Comunismo ácido», 150.

espacio dedicado a documentales y entrevistas en canales de señal abierta de la televisión alemana como RTL, Sat. 1 o VOX. Según Kluge, «la televisión de autor» tiene como «líneas de combate [...] el tiempo como tema, tiempo para construir algo a lo cual darle tiempo a que se desarrolle»⁷⁶; si la televisión es «un medio en el que el tiempo actúa velocíferamente», la responsabilidad de los autores reside en producir una diversidad de los tiempos: tiempo para morir, tiempo para vivir, tiempo para nacer»⁷⁷. Kluge lo ilustra por medio de una comparación benjaminiana: mientras que Cronos es un dios temible, un tiempo causante del declive que transcurre de forma incontrolable, Kairós es una deidad muy distinta, representante de un tiempo individual de la oportunidad o un «tiempo para perder». La televisión utópica se caracteriza por una temporalidad «kairológica» y no cronológica. Frente al tiempo cíclico del realismo doméstico de Hester, esta se acerca más a temporalidades como la del «tiempo *queer*» de Jack Halberstam, un término para «esos modos específicos de temporalidad que emergen en la posmodernidad una vez se abandonan los marcos temporales burgueses de la reproducción y la familia, la longevidad, la seguridad y la herencia»⁷⁸. Para Halberstam, dado que muchos sujetos viven fuera de la lógica heteronormativa de estos marcos temporales, sus coordenadas espaciotemporales están atravesadas por el accidente y por riesgos que se disponen a asumir para construir nuevos marcos⁷⁹. En términos similares se ha referido Muñoz a un tiempo de lo *queer*: «El tiempo de lo *queer* es salir de la linealidad del tiempo hétero-lineal, que es una temporalidad autonaturalizante. [...] La temporalidad extática y horizontal de lo *queer* es un camino y un movimiento en dirección a una mayor apertura del mundo»⁸⁰.

La valoración de estas ficciones como utópicas, entonces, no supone una catalogación excluyente de un arte que, aunque emancipador, está disponible solo para unos pocos. Como también distingue Fisher⁸¹, nos parece más conveniente leer la imaginación utópica de estas ficciones no desde la alteridad radical que Adorno reconoció en el arte experimental, prácticas estéticas que son muestra de cómo cualquier idea de un mundo alternativo al del capitalismo está condenada a un afuera de la vida dañada o a un

⁷⁶ Alexander Kluge, «Es el campesino en nosotros quien nunca perecerá,» en *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 64.

⁷⁷ *Ibid.*, 65.

⁷⁸ Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* (Nueva York: New York University Press, 2005), 6.

⁷⁹ *Ibid.*, 10.

⁸⁰ José Esteban Muñoz, *Utopía Queer*, 69.

⁸¹ Mark Fisher, «Comunismo ácido,» 127.

más allá irrealizable; sino desde la idea de Herbert Marcuse del arte como «la protesta contra aquello que es» y como un «gran rechazo»⁸² que, es, en sí mismo, una realización efectiva y accesible de la utopía. Aunque, como es propio de la Escuela de Frankfurt, Marcuse reconoce que la mercantilización y racionalidad técnica de la sociedad industrial absorbió al arte como potencia negativa en la constitución de las industrias culturales, este lo define como «la trascendencia consciente de la existencia alienada»⁸³, generadora de imágenes vívidas de un futuro plenamente transformado. Como observa Fisher, para Marcuse es evidente que el arte no solo marca nuestra distancia con respecto a la utopía, según sostiene Adorno, sino que la evoca como un proyecto inmediato. La diferencia estriba en que, mientras que Marcuse estima que la potencia negativa de lo artístico—que tradicionalmente había estado separada de lo cotidiano como un privilegio—queda anulada en la sociedad tecnológica avanzada al convertirse en otra mercancía que circula⁸⁴, Fisher, como Cramer, dota a la televisión de agencia desterritorializadora como medio de intervención del *sensorium* común.

Consideramos que la reivindicación del potencial utópico de la televisión y los medios de la cultura pop es heredera de la crítica de Jameson a la división de la Escuela de Frankfurt entre alta cultura y cultura de masas. Lo realmente insatisfactorio de las posturas de Adorno o Marcuse en el análisis de la cultura contemporánea no atiende a la negatividad de su aparato crítico, sino a la valoración del arte modernista como producción estética autónoma y genuinamente crítica y subversiva, y a la cultura de masas como arte degradado. Para Jameson, la aparición en la posmodernidad de prácticas artísticas que combinaban elementos de una y de otra daban ya cuenta de una interrelación de las llamadas alta y baja culturas: desde el hiperrealismo y el fotorrealismo en el arte a o las composiciones de músicos como La Monte Young y Terry Riley, a la novelas de Thomas Pynchon⁸⁵, las ficciones que nos interesan también forman parte de este terreno intermedio.

⁸² Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 1993), 93.

⁸³ *Ibid.*, 90.

⁸⁴ «La dominación tiene su propia estética y la dominación democrática tiene su estética democrática. Es bueno que casi todo el mundo pueda tener ahora las bellas artes al alcance de la mano apretando tan solo un botón en su aparato o entrando en un supermercado. En esta difusión, sin embargo, las bellas artes se convierten en engranajes de una máquina cultural que reforma su contenido. La alienación artística sucumbe, junto con otras formas de negación, al proceso de la racionalidad técnica.» Véase Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, 95.

⁸⁵ Fredric Jameson, «Reification and Utopia in Mass Culture,» 133.

En consecuencia, la consideración de la cultura de masas como popular y por ende, más auténtica que la alta cultura, y la idea de esta como autónoma y, por ello, más valiosa que la degradada cultura de masas, se identifican más con un juicio estético absoluto que con una crítica histórica y dialéctica que atienda a la singularidad de los fenómenos artísticos para con sus condicionantes ideológicos y materiales. Jameson anima así a analizar la baja y la alta culturas como «fenómenos objetiva y dialécticamente interdependientes» y como «formas gemelas e inseparables de la fisión de la producción estética en el capitalismo tardío»⁸⁶. Ateniéndose a un paradigma psicoanalítico, explica que la interdependencia de alta y baja cultura se debe en buena medida a que, tanto el arte modernista como el masivo responden a las ansiedades sociales, preocupaciones, esperanzas y antinomias ideológicas del público, si bien lo hacen de formas distintas. Mientras que el primero tiende a generar estructuras compensatorias con las que enfrentarse a esta materia prima, el segundo la reprime por medio de la construcción narrativa de escenarios imaginarios que evocan una armonía social⁸⁷. De esta afinidad concluye que todo análisis cultural, ya se trate de alta o baja cultura, debe atender tanto a sus aspectos ideológicos como utópicos, y considerar que, en un periodo marcado por la atomización de la ideología del mercado, la crítica debe entender que las prácticas modernistas y populares comparten un mismo deseo de pensar e imaginar la colectividad. Retrocedamos, por ejemplo, a los estudios de Bajtín sobre lo carnavalesco y la tradición cómica popular en la transición de la Edad Media al Renacimiento. Su análisis de la migración de las formas del carnaval hacia la novela de Rabelais, y después a la de Cervantes y Sterne, es prueba del intenso dialogismo entre lo popular y la alta cultura:

La cultura cómica popular, que durante varios siglos se había formado y sobrevivido en las formas no-oficiales de la creación popular (espectaculares y verbales) y en la vida cotidiana extra-oficial, llegó a las cimas de la literatura y de la ideología, a las que fecundó, para después volver a descender a medida que se estabilizaba el absolutismo y se instauraba un nuevo régimen oficial⁸⁸.

La teoría de lo carnavalesco de Bajtín alimenta una definición de la cultura como espacio fronterizo en el que las categorías de lo popular y lo elevado se confunden en

⁸⁶ *Ibid.*, 133-134.

⁸⁷ *Ibid.*, 142.

⁸⁸ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (El contexto de François Rabelais)* (Madrid: Alianza, 1988), 70.

prácticas discursivas materializadas históricamente, rompiendo así con una noción de lo literario—y, en general, de lo institucionalmente sancionado como artístico—como separado de todo lo demás.: «Las fronteras de lo artístico y lo no artístico, entre la literatura y la no literatura, etc., no han sido establecidas por los dioses de una vez para siempre. Toda especificidad es histórica»⁸⁹. Como argumenta Domingo Sánchez-Mesa, Bajtín construye una teoría sobre el funcionamiento de la cultura que encuentra en lo popular carnavalesco una matriz cultural que opone al pensamiento binomial de la visión normal o racional de la cultura oficial una lógica del cambio y la transformación, así como una concepción del tiempo y el espacio que sitúa en una relación de contigüidad todos los fenómenos que aquella había separado (lo sagrado y lo profano; lo alto y espiritual y lo bajo y mundano, la vida y la muerte, etc.)⁹⁰. Así, lo carnavalesco no solo se presenta como la disolución de los límites entre lo popular y lo culto—y en consecuencia, de la división de clase que separa a la *gente sin cultura* de una élite formada y cultivada—sino también como una potencia utópica y una fuerza descentralizadora que genera una forma de comunidad en la que las jerarquías y los ejercicios de poder por los que se rige la vida diaria quedan suspendidos.

Además, la concepción de que la cultura de masas encuentra su razón de ser en la manipulación y la distracción vacía de los públicos por multinacionales que controlan la industria cultural en su totalidad, pasa por alto la agencia crítica de los estudios sobre la misma desde *Mitologías* (1957) de Barthes, que de ningún modo reproducen las mismas técnicas de producción y reproducción ideológica. Y es que, como ha señalado Méndez Rubio, los estudios culturales han contribuido a dejar atrás la separación entre la cultura como experiencia interior y la vida social material exterior, salvando la configuración dualista decimonónica por la que «cultura» significa tanto una vida artística e intelectual «separada», como el conjunto abierto de procesos semióticos determinados socialmente y determinantes, que dan forma a las relaciones de producción de las que resultan modos de vida específicos⁹¹. Adoptar una actitud metateórica que problematice el mismo término de *masa* se revela también fundamental para deshacer la jerarquía entre alta y baja cultura implícita en el concepto de industria cultural de la Escuela de Frankfurt. Históricamente, el pensamiento sobre la masa ha oscilado entre el pesimismo de las primeras formulaciones de lo masivo en la primera mitad del siglo XX—representado por

⁸⁹ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 478.

⁹⁰ Domingo Sánchez-Mesa Martínez, *Literatura y cultura de la responsabilidad*, 244.

⁹¹ Antonio Méndez Rubio, *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1997), 59.

la identificación de la masa con la pasividad y el gregarismo en *La deshumanización del arte* (1925) y *La rebelión de las masas* (1930) de José Ortega y Gasset, y por la Escuela de Frankfurt después—y el optimismo en torno a las nuevas tecnologías de la comunicación tras la explosión mediática, con la aldea global de McLuhan como enclave fundamental. Acogemos con Méndez Rubio una posición liberada de las connotaciones apocalípticas o salvíficas de lo masivo, y más cercana a un análisis materialista y un concepto participativo y flexible del grupo que dé cuenta de la cultura como encrucijada y «campo abierto de articulación y dispersión de discursos y prácticas que, materialmente, condiciona y es condicionado por cada entramado social concreto»⁹². El teórico la encuentra, por ejemplo, en la idea de «cultura común» que propone Raymond Williams, entendida no como una cultura idéntica para todos, sino como «la distribución colectiva e igualitaria de técnicas y medios de aprendizaje que permitan diferencias de valor y crecimientos personales en libertad»⁹³. La idea de una cultura común posibilita «liberarse de la ilusión de la existencia objetiva de ‘las masas’ e inclinarse a una opción más real y activa de los seres humanos y sus realizaciones»⁹⁴, no tratándose en ningún caso de negar la existencia histórica objetiva de las formaciones masivas, sino de interpretar y practicar su realidad de una manera distinta.

Aunque en su *Utopian Television* Cramer restringe su argumentación a los modos por los que Rossellini, Godard y Watkins intentaron aunar arte e información para redescubrir las funciones sociales de lo estético, añadimos que la posible función utópica de la televisión también atañe a la ficción y a las formas de lo serial, sobre todo en lo que concierne a la intervención del *continuum* temporal de la programación. Como también advirtiera Jameson en su lectura de Bloch, el reconocimiento de que toda obra de arte lleva implícitos los contenidos de un futuro aún por llegar presupone también una fenomenología de las formas temporales narrativas no meramente tipológica, sino centrada en el sentido utópico de las experiencias singulares del tiempo encarnadas por los distintos modos narrativos⁹⁵. En otras palabras, lo que Jameson reivindica es que el análisis de los textos artísticos alcance a su misma ontología para comprenderlos como modos de realización utópica en sus figuraciones del tiempo. Queda así fuera del análisis de Cramer una consideración específicamente narrativa de las temporalidades alternativas

⁹² *Ibid.*, 60.

⁹³ *Ibid.*, 96.

⁹⁴ Raymond Williams, *Cultura y sociedad. 1780-1950: De Coleridge a Orwell* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001), 273.

⁹⁵ Fredric Jameson, *Marxismo y forma*, 115.

que generan las ficciones que contradicen las estructuras de relato usuales de la televisión, capaces de alterar el discurrir homogéneo del *flow*. Desde los *non sequiturs* y la proliferación aleatoria de tramas del serial de Jacques Rivette *Out 1* (1971) hasta las repeticiones digresivas de *Berlin Alexanderplatz* (Rainer W. Fassbinder, 1980), pasando por el estatismo y la lentitud de *Amor de perdición* (*Amor de perdição*, Manoel de Oliveira, 1978), puede observarse una historia de ficciones seriales que intervienen políticamente el medio al alterar su organización temporal por vía de la experimentación formal con el tiempo del relato y la frustración del horizonte de expectativas narrativas del espectador de televisión.

Se trata, entonces, de pensar en el potencial performativo de ciertas series de televisión capaces de generar políticas del tiempo que rechacen las estructuras narrativas del consumo mediante la problematización de convenciones formales de la ficción serial televisiva. Del mismo modo, lo que entendemos como un proyecto utópico de intervención temporal es también una puesta a prueba de los límites entre cultura popular y alta cultura, desmintiendo las caracterizaciones fáciles que han querido encontrar una práctica estética elitista en el cine de autor y una acomodaticia y gregaria en la serie de televisión. ¿Cómo relacionarnos, entonces, con estas ficciones? En lugar de reconocer en ellas una intrusión esnob del «discurso elevado» del cine de autor en el terreno pedestre de lo televisivo, nos parece más útil asimilar su carácter híbrido y dialógico como objetos que formulan interrogantes acerca de la validez de la separación entre la alta y la baja cultura. Si, como afirma Williams, «mientras se la vive una cultura nunca puede reducirse a sus artefactos»⁹⁶, y lo masivo depende más del concepto del público por parte del emisor que de los medios empleados, nos parece conveniente comprobar en qué medida estas series de televisión construyen una política de la ficción que resiste las lógicas temporales alienantes del tardocapitalismo y, con ello, el ideal de domesticidad que producen. Para ello partimos de las reflexiones recientes de Hartmut Rosa sobre la actualidad de la Teoría Crítica como una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía⁹⁷, así como de la propuesta narratológica culturalista de, entre otras, Ursula K. Heise, para quien «las narrativas siempre dan forma a concepciones culturales del tiempo»⁹⁸, o Gary Saul

⁹⁶ Raymond Williams, *Cultura y sociedad*, 265.

⁹⁷ Hartmut Rosa, *Alienación y aceleración. Hacia una temporalidad crítica de la temporalidad en la modernidad tardía* (Buenos Aires: Katz Editores, 2016).

⁹⁸ Ursula K. Heise, *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 13.

Morson⁹⁹, quien señala que cada género narrativo imagina el tiempo de una manera distinta . Del mismo modo, seguimos las ideas de Rancière en torno a la ficción como «estructura de racionalidad»¹⁰⁰ o forma de producción de sentido que interviene sobre la realidad histórica y lo que acontece, proponiendo otras temporalidades y configuraciones de lo sensible., Rancière anima a no estudiar la ficción audiovisual simplemente como efecto de causas sociales y, en su lugar, «analizar las formas de la narración cinematográfica como modelos de presentación de hechos, de estructuración del tiempo y de conexión racional que pueden ayudarnos a entender modos de presentación de lo dado, de construcciones de tiempo y de racionalidad causal presentes en la política o las ciencias sociales»¹⁰¹.

⁹⁹ Gary Saul Morson, *Narrative and Freedom. The Shadows of Time* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1994), 19.

¹⁰⁰ Jacques Rancière, *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política* (Santander: Shangrila, 2017), 95.

¹⁰¹ *Ibid.*, 96.

4.3.- *Out 1* (Jacques Rivette y Suzanne Schiffman, 1971)

Concebida inicialmente como una serie de televisión, *Out 1* roza las trece horas de duración y está dividida en ocho episodios, en los que se desarrollan las historias cruzadas de trece personajes en el París post-Mayo del 68. Aunque el serial resiste una sinopsis al uso, puede estimarse que consta de cuatro núcleos narrativos básicos que giran alrededor de las compañías de teatro de Lili (Michèle Moretti) y Thomas (Michael Lonsdale), que preparan las tragedias de Esquilo *Los siete contra Tebas* y *Prometeo encadenado*, y dos personajes independientes, el joven sordomudo Colin (Jean-Pierre Léaud) y Frédérique (Juliet Berto), ambos *flâneurs* que viven de pequeñas estafas en bares y cafés. A estos se unen otros personajes, como Sarah (Bernadette Lafont) una novelista y antigua amiga de Thomas, que vive retirada en «L'Obade», una vieja mansión junto al mar; Pauline, la dueña de la boutique hippie «L'Angle du Hasard» (Bulle Ogier); la abogada Lucie (Françoise Fabian); o un profesor especialista en Balzac (Éric Rohmer). En el segundo episodio, Marie (Hermine Karagheuz), miembro del grupo de Lili, le entrega a Colin un mensaje cifrado extraído del prefacio a la trilogía *Historia de los trece* de Balzac, que él empieza a descodificar obsesivamente en su habitación usando una pizarra. Conforme la serie avanza, los personajes se relacionan bajo el pretexto de la existencia de una sociedad secreta llamada «Los Trece», que parece estar integrada por los miembros de ambos grupos de teatro e involucrar al resto de personajes. Después de su experiencia rodando *La religiosa* (*La religieuse*, 1966) y asistido por la codirectora Suzanne Schiffman, Rivette se propone hacer «una película que, en lugar de basarse en un personaje central presentado como la conciencia que refleja todo lo que sucede en la acción, fuera una película sobre un colectivo, sobre un grupo [...] Este era el deseo de hacer una película que no estuviera formada por sólo dos películas entrelazadas, sino por varias, toda una serie»¹.

Según puede comprobarse en el contrato de autor entre Rivette y la sociedad Sunchild Productions del productor Stéphane Tchaladjieff, con fecha del 10 de abril de 1970, el proyecto contemplaba inicialmente la realización de dos conjuntos de películas, uno primero integrado por «seis películas de una hora de duración aproximadamente cada una, en 16mm, destinadas a ser montadas para televisión», y uno segundo consistente en

¹ Bernard Eisenchitz et al., «Interview on *Out*» en *Rivette. Texts and Interviews*, ed. Jonathan Rosenbaum (Londres: BFI, 1977), 40.

«dos películas, de aproximadamente una hora y media cada una, ampliadas en 35mm y destinadas a convertirse en largometrajes para el circuito comercial, consistiendo cada una de las dos películas en una obra autónoma»². Asimismo, en el documento se especifica que «el realizador tendrá total libertad creativa, y que el jefe de producción solo intervendrá para asegurarse de que se respeta el presupuesto [...], no solo en cuanto a la cifra global, sino también en cuanto a las cifras de las distintas partidas»³. De la lectura del contrato, Léa Colin deduce que, más que el interés en una historia concreta, es «el deseo de una nueva experiencia formal lo que sustenta el proyecto de *Out 1*»⁴. Así lo confirma también el mismo Rivette, que dos años antes del comienzo del rodaje ya anunciaba que *Out 1* sería «una experiencia, algo que hace que el espectador se sienta transformado por la película, que ha sufrido algo a consecuencia de ella, que ya no es la misma persona después de verla»⁵. Aunque finalmente se materializó de manera distinta, el hecho de que este contrato discrimine entre dos grupos de películas—uno proyectado como serie emitida en televisión, y otro como dos largometrajes independientes, de los que no se ofrecen más detalles—, invita a pensar que Rivette concibió la larga duración dentro de los estándares televisivos y no solo como película de difícil exhibición en salas⁶. Tchalgadjeff recuerda que, después de que la ORTF rechazara comprar la versión íntegra, Rivette organizó una proyección única en El Havre para que después la versión quedara como una copia de trabajo hasta proyecciones posteriores⁷. Son también prueba de la proyección televisiva primera del serial las declaraciones de Juliet Berto en una entrevista de 1985 para la publicación *Cinéma*, en las que muestra su indignación por el destino complicado que tuvo *Out 1* después de su rechazo por la ORTF:

No entiendo por qué [...] las trece horas de *Out 1* no se emitieron por televisión en su momento. Es absurdo y aberrante, porque entonces todo el mundo la habría seguido sin

² Contrato de autor conservado por los registros públicos del cine y el audiovisual del CNC, 1970, 1-2.

³ *Ibid.*, 4.

⁴ Léa Colin, «Versions courtes et versions longues des films de Jacques Rivette» (Tesis de master, Université Sorbonne-Nouvelle, 2010), 70.

⁵ Jacques Rivette, «Le temps déborde,» *Cahiers du cinéma* 204 (1968): 19.

⁶ *Out 1* se proyectó por primera vez en la Casa de la Cultura del Havre a lo largo de dos días en septiembre de 1971. Desde entonces, el serial conoció solo exhibiciones puntuales, como las del Festival de Rotterdam y los Reencuentros cinematográficos de Saint-Denis en 1989, la de la Cinemathèque Française en el marco del Festival de otoño en 1990, o la del Forum de Cine Joven de Berlín en 1991. Este mismo año se emite en televisión por primera vez, en la cadena Paris Première. Desde entonces, y aunque la película ha podido conocerse a través de sus ediciones en DVD y Blu-Ray, su exhibición ha seguido estando limitada a ciertas retrospectivas, como las de 2006 en el National Film Theatre (Londres), el Vancouver International Film Centre (Vancouver) y el Museum of the Moving Image (Nueva York), la de 2015 en la Brooklyn Academy of Music (Nueva York) o la de 2023 en la Filmoteca Nacional Española (Madrid).

⁷ Cit. en Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris* (París: Cahiers du cinéma, 2001), 147.

ningún problema, además hay carteles que ayudan a entenderla; sigue siendo mejor que *Dallas*. Más que una pena, fue un gran error, porque la película pretendía ser un culebrón, igual que hoy leemos las ficciones en un ‘continuará...’: empiezas a leer un tebeo y al mes siguiente tienes la continuación. Es genial. *Out 1* no fue escrita para ser una película de cuatro horas, y tampoco está interpretada con ese espíritu⁸.

El lugar privilegiado de *Out 1* en la discusión crítica de la filmografía de Rivette no se debe solo a su duración y a su estatuto legendario durante largo tiempo como obra de difícil acceso, sino también a la radicalidad de su procedimiento compositivo. Rivette se inspira en la música de vanguardia y el serialismo integral⁹ de Pierre Boulez para diseñar un conjunto de estrategias que introducen en el cine el método de «azar controlado» del compositor francés, con el objetivo de conciliar lo aleatorio y la composición en «una especie de laberinto con un determinado número de caminos»¹⁰. En esta inspiración primera puede reconocerse ya una recuperación de un sentido distinto de lo serial que, como señalan Saute-Requin, ha quedado absorbido por la hegemonía de lo narrativo¹¹, y que fue definido por el artista estadounidense Mel Bochner como principio compositivo por el que las divisiones internas de una obra dependen de un proceso numérico o predeterminado sistemáticamente de otro modo¹². Del mismo modo, podría considerarse que el dispositivo de Rivette recibe la influencia de los experimentos coetáneos de la creación vanguardista y la literatura potencial del grupo Oulipo, que subvirtieron las maneras tradicionales de contar historias al comprender el texto como un laberinto explorable. Rivette hace suya explícitamente la óptica serialista al comentar que su intención había sido la de encontrar «un *principio generador* que, como si fuera por sí mismo, se desarrolle de manera autónoma y engendre un producto fílmico a partir del cual, después, se pueda montar, o más bien producir, una película destinada a ser mostrada a un público»¹³. En un sentido afín, Jonathan Rosenbaum traza un paralelismo entre *Out 1* y el álbum de Ornette Coleman *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961), obra fundacional de la que el movimiento homónimo toma su nombre y basada en dos

⁸ Jean-Claude Moireau, «Entretien: Juliet Berto,» *Cinéma 311* (1984): 20.

⁹ El serialismo es un método de composición en el que una serie de elementos es tomada como referente. Surge como evolución de la música dodecafónica, si bien además de aplicarse a la altura de las notas comprende también otros parámetros como el ritmo, la dinámica o el timbre, sujetos a variaciones. De este modo, cada una de las doce notas cuenta con una duración, una intensidad y un tipo de sonido diferentes.

¹⁰ Jacques Rivette cit. en Mary Wiles, *Jacques Rivette* (Urbana: University of Illinois Press, 2012), 54.

¹¹ Saute-Requin, «Seriality at the periphery of television fiction, or intermediality as a critique of the ‘all narrative’ serial,» *TV/Series* 15 (2019).

¹² Mel Bochner, «The Serial Attitude,» *Artforum* 6, n° 4 (1967): 28.

¹³ Cit. en Bernard Eisenchitz et al. «Interview on *Out*», 43.

improvisaciones del saxofonista junto a otros siete músicos¹⁴. Para Rosenbaum, tanto las piezas de Coleman como los temas y núcleos argumentales de *Out 1* solo poseen relevancia en cuanto permiten dar entrada a las interpretaciones y contribuciones individuales de cada uno de los participantes involucrados, de manera que ambos casos no pueden entenderse como composiciones orgánicas, teniendo en cuenta que la función principal de Rivette y Coleman consiste en reunir a las partes integrantes y establecer un punto de partida para su improvisación, y no en ejercer como autores de una obra unitaria y coherente en su totalidad.

Así, Rivette dio libertad a los actores para construir su personaje y decidir de qué contexto procedía cada uno, al mismo tiempo que desconocían las elecciones de sus compañeros de reparto. Los encuentros entre estos fueron planificados por el director de forma aleatoria, de modo que siempre llevaban a resultados inesperados y contribuían al elemento de sorpresa de una ficción cuya escritura se producía de manera simultánea a los cruces arbitrarios entre personajes, en los que la conversación espontánea determina acontecimientos posteriores en el relato¹⁵. En una entrevista con Hélène Frappat, Bulle Ogier recuerda que, aunque ya habían experimentado con la improvisación en *L'Amour fou* (1969), Rivette la llevó al extremo en *Out 1*: «Ningún actor sabía lo que había interpretado el resto el día anterior: era un poco como esas telenovelas que se rodaban todos los días,   en cierto modo hicimos una *sitcom* antes que nadie! Cuando actu  bamos, todo parecía completamente abstracto: no sabíamos qué hacer, ni qué decir, ni por qué»¹⁶. Si se observa el plan de trabajo original, un extenso horario de hojas de papel en el que el eje vertical lo ocupan los personajes, y el horizontal, los días de la semana, puede comprobarse que el guion se limita a una disposición de encuentros y situaciones bajo pretextos tan difusos como «cita con Thomas», «encuentro con Béatrice», «Inquietud Lili», o «Colin: Indiferencia»¹⁷. Como cuenta Suzzane Schiffman, el rodaje consistió en seguir este esquema: «Así organizamos la filmación y así se lo dijimos a los actores: ‘tal día os vais a encontrar con fulanito’ [...] A medida que rod  bamos y la película iba tomando forma, los actores tenían ideas y conocían algo mejor lo que había pasado antes,

¹⁴Jonathan Rosenbaum, «*Out 1 and Its Double*,» *Jonathan Rosenbaum*, abril de 2024, <https://jonathanrosenbaum.net/2024/04/out-1-and-its-double/>

¹⁵ Además, las secuencias cobran nuevos sentidos en una segunda película de menor duración y con un montaje alternativo, *Out 1: Spectre* (1974). Lejos de ser solo una versión de *Out 1*, *Spectre* es una obra independiente que lleva aún más lejos la lógica combinatoria de aquella.

¹⁶ Cit. en Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris* (París: Cahiers du Cinéma, 2001), 140.

¹⁷ Plan de trabajo de *Out 1* conservado en los archivos de la Cinémathèque Française, 1970, 1-4.

aunque no hubiera un guion escrito»¹⁸. La planificación de escenas del serial suele seguir una estructura común: un personaje entra en el campo de visión de otro, que lo advierte y se agrupa en torno a él, poniendo en marcha la ficción hasta el próximo encuentro, donde esta toma nuevas direcciones. El empleo de lo que Deleuze llama un *montaje-cut*, que une las secuencias mediante cortes sencillos y abruptos, «procediendo de una manera directa que sacrifica todos los efectos sintéticos»¹⁹, es consecuente con la narratividad débil de este dispositivo ficcional.

Puede citarse como ejemplo del mismo una escena en la que se reúnen dos personajes a orillas del Sena en el séptimo episodio. En el *making of Les Mystères de Paris: "Out 1" de Jacques Rivette revisité* (2016), Jacques Doniol-Valcroze asegura que desconocía por completo lo que iba a suceder una vez comenzaran a rodar, pues Rivette se negaba a proporcionar ninguna información que tuviera que ver con el desarrollo de la trama y, en consecuencia, ningún actor «tenía idea de las historias que contaban los demás». Cuando Françoise Fabian sacó de manera inesperada unas cartas de su bolsillo, Doniol-Valcroze inventó que alguien debía haberlas robado, y en consecuencia, Rivette filmó más tarde la escena en la que Frédérique roba esta carta a otro miembro de Los Trece. De este modo, la improvisación del actor quedaba justificada en la historia. La sucesión de encuentros azarosos se hace posible gracias a la clausura del principio de acción dramática, que permite «crear acontecimientos que ofrezcan al espectador una esfera de elección y decisión propias respecto a cuáles de los acontecimientos quiere seguir»²⁰. Lo serial se entiende, así, como motor de lo que Gary S. Morson ha llamado *sideshadowing*, en contraposición al relato estructurado por la prefiguración o el *foreshadowing* determinista de la forma dramática. El presagio o *foreshadowing* «indica causalidad hacia atrás»; se trata de una «metáfora espacial de un fenómeno temporal, es una sombra proyectada con antelación sobre un objeto; su análogo temporal es un acontecimiento que indica otro acontecimiento por venir»²¹. La prefiguración siempre produce una temporalidad del destino o de los hechos prefijados e inalterables, con el hado trágico de Edipo como paradigma. Al contrario, Morson define la «sombra lateral» del *sideshadowing* como una manera de entender y representar una pluralidad de opciones: «En lugar de proyectar una sombra desde el futuro, proyecta una sombra «desde el lado», es decir, desde las otras

¹⁸ Cit. en Hélène Frappat, *Jacques Rivette*, 143.

¹⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 27.

²⁰ Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Murcia: CENDEAC, 2017), 153.

²¹ Gary Saul Morson, *Narrative and Freedom*, 48.

posibilidades»²². Dos o más presentes alternativos se hacen visibles de forma simultánea, lo virtual y lo actual, generando un concepto del tiempo como «campo de posibilidades»²³. O, como describe Julia Vassilieva a propósito de *Misterios de Lisboa* (*Mistérios de Lisboa*, Raúl Ruiz, 2010), una serie reminiscente de la lógica narrativa rivettiana, con el *sideshadowing* el tiempo está mediado por una «nube narrativa», una «reserva de posibilidades situadas precariamente cerca de realidades actuales que [...] solo han adquirido este estatus por casualidad»²⁴.

Tal dinámica narrativa dista mucho de satisfacer las expectativas de relato que tradicionalmente presuponen los textos seriales según los han entendido los estudios narratológicos sobre series de televisión. Rompe con la dialéctica entre lo familiar y lo novedoso que actúa en el centro de la mayoría de series, pues el carácter improvisado de *Out 1* hace que el relato sea impredecible y resulte radicalmente nuevo; no complace al espectador en su capacidad de predecir qué va a suceder, pues el centro del misterio permanece oculto, y los esfuerzos de los dos personajes que intentan desenmascarar a la misteriosa organización de Los Trece siempre fracasan; y la repetición tiene una función descriptiva o, siguiendo a Barthes, catalítica, pues es puesta al servicio de una estética de lo performativo por la que las secuencias no contribuyen al avance de una acción sino a su disolución en líneas argumentales que nunca convergen.

Es necesario señalar que Rivette no es el primero en emplear lo serial como dispositivo para la coexistencia de una multiplicidad de posibilidades narrativas, algo que ya está presente en algunos de los ejemplos más célebres de la serialidad popular temprana. En la estructura descentralizada que propone *Out 1* resuena la de los primeros seriales cinematográficos de misterio de Louis Feuillade, y en concreto, *Los vampiros* (*Les vampires*, 1915), una ficción dividida en diez capítulos centrada en las andanzas de un periodista para capturar a una red de criminales parisinos. Además de la similitud de su premisa argumental, tanto *Out 1* como la obra de Feuillade son ejemplo de un uso de la estructura serial que desborda las necesidades de progresión narrativa de una ficción lineal. *Los vampiros* es famosa por su relato deshilvanado, compuesto por diez partes apenas conectadas entre sí y carentes de un final emocionante, y basado en un argumento complicado e inconsistente. Si la estabilidad narrativa del relato resulta caprichosa, es en

²² *Ibid.*, 118.

²³ *Ibid.*, 119.

²⁴ Julia Vassilieva, «Beyond Poetics: Raúl Ruiz's Rethinking of Narrative,» *Critical Arts* 31, n° 5 (2017): 194.

parte gracias a soluciones escenográficas que recuerdan a los trucos ópticos y los juegos de magia del modo de representación primitivo: puertas falsas y pasadizos, rutas de escape ocultas tras la chimenea, trampillas que conducen a refugios secretos y grandes arsenales escondidos en las paredes, entre ellas. La aparición y desaparición de personajes y objetos por medio de este juego de niveles acompaña las sorpresas inverosímiles que vertebran el relato, también fundado sobre una serie de apariencias engañosas e identidades cambiantes.

La radicalización de las estrategias narrativas de Feuillade—que ya utilizaba el método de escritura automática, pues a menudo ideaba las líneas argumentales durante el mismo rodaje²⁵—permite a Rivette redescubrir la génesis de las ficciones seriales al margen de su instrumentalización como relatos productores de un tiempo-objeto. Al desprenderse de las obligaciones narrativas que comportaría una intriga al uso, *Out 1* abraza el tiempo muerto e intercambia la densidad del relato por «la densidad del tiempo presente, la del movimiento de los cuerpos, una densidad tanto más hipnótica en el contexto de los ejercicios teatrales cuanto que no tienen límite temporal previsible [...] El tiempo se suspende, los puntos de referencia habituales desaparecen, y la atención, lejos de decaer, se redobla»²⁶. Este tiempo ralentizado resulta evidente en las largas secuencias en las que las compañías ensayan y realizan ejercicios de improvisación, pero también es perceptible en escenas en las que el dispositivo narrativo del serial engendra acontecimientos ambiguos que pueden tener o no continuación en la historia. Es el caso del final del primer capítulo, en el que Frédérique, personaje que el espectador casi desconoce aún, extrae una pistola de su bolso, ensimismada, y la deja sobre la cama sin dejar de acariciarla. Como si se tratara de una alusión irónica a la regla chejoviana, pero también a la célebre cita de Griffith atribuida a Godard, el final de esta primera parte suscita en la audiencia interrogantes que solo se resolverán más adelante, aunque de manera tangencial. La pistola no se usará hasta el último capítulo, cuando Frédérique, enmascarada, muere por accidente al recibir un disparo de Renaud (Michel Berto), que creía miembro de una sociedad secreta más peligrosa aún que Los Trece.

Hacia el final del segundo y el tercer episodio, Frédérique volverá a protagonizar escenas de difícil interpretación en el contexto general del relato. En la primera, aparece caminando en círculos en su habitación mientras cuenta hacia atrás. En la segunda,

²⁵ Jonathan Rosenbaum, «Tin-Minh, Out 1: On the Nonreception of Two French Serials» en *Movies as Politics* (Berkeley: University of California Press, 1997), 307.

²⁶ François Thomas, «Les jeux du solitaire. Out 1,» *Positif* 367 (1991): 12.

sentada en el suelo de la estancia, canta una rima infantil y manipula cuatro puñales, en un ritual que prefigura los juegos mágicos de Juliet Berto y Dominique Labourier en *Céline y Julia van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, Jacques Rivette, 1974). Las escenas en solitario de Colin en su apartamento comparten este carácter lúdico, y están centradas en sus intentos por saber más acerca de Los Trece a través de extrañas tácticas adivinatorias, como la decodificación de pasajes de Balzac y Lewis Carroll en una pizarra, el estudio del mapa de París, o el uso de cartas y un llavero de la Torre Eiffel como péndulo. Estos gestos configuran una forma abierta de suspense que contraviene el recurso del *cliffhanger* al que el telespectador está habituado, esto es, la creación de expectativas en torno al desenlace de un acontecimiento narrativo conocido. Pero aquí, dado que la naturaleza del misterio es siempre difusa, las expectativas se generan solo alrededor de una red de suposiciones y preguntas abiertas: ¿A qué propósito sirven los rituales de Colin y Frédérique? ¿Por qué tiene ella una pistola? ¿De qué huye? ¿Existen realmente Los Trece?

El final de cada parte nunca presupone o anticipa una intriga estable. En su lugar, la serialidad se emplea como medio para alcanzar lo que podríamos llamar una *temporalidad del encuentro*. Como apunta Adrian Martin, la historia del audiovisual no es en absoluto ajena a cierta «mitología del encuentro», que incluso «recorrería todos los clichés de la cultura pop: el amor a primera vista, el ‘cruce de miradas’ o las almas gemelas ‘hechas la una para la otra’»²⁷. Martin se refiere a esta idea del encuentro a colación de la lectura del término que hace Deleuze durante su curso sobre Spinoza. El encuentro deleuziano, afirma, es «una tabula rasa», la colisión «con la otredad absoluta; antes de él no existe nada: todo se crea en ese instante»²⁸. En *Out 1*, el encuentro se manifiesta desde un nivel compositivo, reiniciando el tiempo del relato cada vez que dos personajes se cruzan por casualidad y añaden una trama más a la historia. Cada episodio, lejos de engarzarse de manera predecible con el que lo precede y el siguiente, actúa como multiplicador de encuentros. El plan de trabajo del serial entraña una contradicción temporal importante para nosotros en este sentido. La programación de interacciones entre los personajes a lo largo de los días de la semana actúa como el único principio estructurante por el que se rige el devenir de la ficción; sin embargo, esta misma programación, en tanto que matriz organizadora del tiempo narrativo, está sujeta a su

²⁷ Adrian Martin, *Último día cada día y otro escrito sobre cine y filosofía* (Nueva York: Punctum Books, 2013), 37.

²⁸ *Ibid.*, 40.

negación por la variabilidad constante del transcurso del relato que comporta el método improvisatorio. El método serialista de Rivette—según lo define Bochner—queda sujeto así a una fractura original: los patrones o series de la sucesión serial no pueden evitar afectarse por mutaciones imprevistas por su principio estructurante. En este doble movimiento del encuentro programado y su negación puede reconocerse la idea de Emmanuel Siety del encuentro y «la prohibición del encuentro» como elementos fundacionales y, a la vez, contradictorios de *Out 1*. «En la lógica de rodaje de *Out 1*, en la que el guion es prácticamente inexistente», escribe, «el encuentro se vuelve decisivo como acontecimiento irreductible, partícula elemental de la ficción a partir de la cual se puede escribir la historia»; pero al mismo tiempo, «la anulación de la realización del encuentro por su prohibición puede constituir una ficción, o incluso varias»²⁹. El teórico se refiere al encuentro como «un *big bang* en el interior de la ficción»³⁰, o una liberación de energía creadora que es, al mismo tiempo, destructora..

La metáfora empleada por Siety expresa de manera elocuente nuestro convencimiento de que el relato en *Out 1* es una forma *plástica*, en el sentido en que ha entendido el adjetivo Catherine Malabou. La plasticidad designa «el carácter de lo que es plástico, es decir, de aquello que es susceptible tanto de recibir como de dar forma»³¹. Los usos del término trascienden lo estético y pueden también relacionarse con un sentido formativo o educacional—por ejemplo, cuando se habla de la plasticidad del niño o del cerebro—, en referencia a fenómenos de adaptación y, en biología, de la capacidad que poseen los tejidos para regenerarse después de haber sido dañados. Al mismo tiempo, Malabou recoge la acepción del término en su sentido destructivo refiriéndose al «explosivo plástico», «de donde provienen ‘hacer explotar’ y ‘explotar’; una sustancia a base de nitroglicerina y celulosa capaz de suscitar violentas detonaciones»³². En su polisemia, la plasticidad guarda la importancia de encarnar un concepto de identidad que incluye el poder transformador de la explosión o el *big bang*, y con ello, la alteridad radical de «un cambio sin redención, sin teleología, sin otra significación que la extrañeza»³³. Al abordar el concepto de plasticidad en un contexto estético y, en concreto, literario, Malabou señala:

²⁹ Emmanuel Siety, «‘Quelques Bêtes dans la jungle’: la rencontre dans les films de Jacques Rivette,» en *La Rencontre*, ed. Jacques Aumont (Rennes-París: PUR-La Cinémathèque Française, 2007), 14-17.

³⁰ *Ibid.*, 15.

³¹ Catherine Malabou, *La plasticidad en espera* (Santiago de Chile: Palinodia, 2010), 88.

³² *Ibid.*

³³ Catherine Malabou, *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva* (Santiago de Chile: Pólvora Editorial, 2018), 26.

La plasticidad tiene que inventarse a sí misma y nunca depende de principios preestablecidos o predefinidos. Tiene que convertirse en las formas que crea, ya que se crea a sí misma a través de estas formas. Aquí es donde interviene para mí la literatura. Los ejemplos literarios que utilizo tratan de la aparición de formas [...] Siempre me refiero al momento de la aparición de una forma como un acontecimiento. Creo que la plasticidad y la literatura comparten este destino común: inventan la forma que son³⁴.

La filósofa define la aparición de una forma como un acontecimiento de alteridad radical, tan «explosivo» como creador, o tan «crítico» como «clínico», según los términos de Deleuze. Esta formulación tiene la virtud de unir dos de las posiciones teóricas centrales en nuestra revisión del concepto de forma. Por un lado, en su énfasis en los aspectos material y sensible y la afirmación de su condición transformadora, reconocemos la idea de forma que resulta del intercambio con la tradición lyotardiana del pensamiento sobre la figura y lo figural, como «forma de alteridad donde falla toda trascendencia»³⁵ al desafiar los límites del discurso. Por otro, que Malabou hable de la aparición de las formas como de acontecimientos, nos hace volver a la actualización del concepto formalista de extrañamiento de Attridge mediante su idea de la alteridad como condición básica de la invención estética, una otredad entendida como acontecimiento de sentido que desafía la idiocultura de los espectadores. La política de la ficción que definíamos reúne los dos sentidos de alteridad que el concepto de plasticidad implica: uno concierne a la singularidad de esos elementos significantes irreductibles o a esa creación de sintaxis de una «lengua extranjera dentro de la lengua» de la que habla Deleuze; el otro, al reconocimiento de dichos elementos como incompatibles para con los condicionantes idioculturales en el momento del visionado, teniendo en cuenta que ambos son complementarios en la medida en que la idiocultura es también estética y está formalmente construida desde la mutua afectación de formas políticas y estéticas defendida por Levine.

De este modo, el concepto de forma que se deduce de la idea de plasticidad está mediado por el encuentro de multiplicidades internas y externas, que, en el caso de *Out 1*, atañen a un dispositivo fílmico productor de un tiempo «lateral», según lo entiende Morson, en el cual coexisten infinitas posibilidades narrativas, desafiando así las

³⁴ Catherine Malabou, «The Example of Plasticity,» en *Plasticity. The Promise of Explosion*, ed. Tyler M. Williams (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2022), 315.

³⁵ Catherine Malabou, *Ontología del accidente*, 17.

convenciones temporales del medio televisivo. No es arriesgado pensar que, si la ORTF rechazó la propuesta de Rivette de emitir el serial, se debió a la dificultad de dar cabida a una ficción tal en los límites temporales impuestos por la programación. En conjunto, cada una de las partes de *Out 1* solo componen la totalidad del relato en la medida en que abren líneas de fuga que difuminan los límites del mismo, reivindicando para lo televisivo una temporalidad radicalmente accidental y digresiva. El serial de Rivette opone al flujo televisivo de Williams una «poética de los flujos» muy distinta, según la ha definido Didier Coureau siguiendo a Deleuze: «El cine de Rivette ofrece una geografía hecha de intentos inestables y precarios de asentarse en territorios—reales o imaginados—con fronteras cambiantes, y de desterritorializaciones constantes [...] Aunque los flujos construyen la continuidad fílmica, también pueden traer destrucción, desorden o desestabilización»³⁶. En la definición de Deleuze de «flujo» vuelve a resonar la plasticidad de Malabou: «Un flujo es algo intensivo, instantáneo y mutante, entre una creación y una destrucción. Solo cuando un flujo está desterritorializado logra hacer su conjunción con otros flujos, que a su vez lo desterritorializan, y a la inversa»³⁷.

Según hemos advertido, el impacto narrativo de estos flujos es el de generar el *sideshadowing* de un tiempo de lo virtual que admite, además de lo actual y lo imposible, un reino intermedio de posibilidades reales que podrían haber sucedido. Pero los encuentros de *Out 1* no suceden de forma abstracta, sino que dependen de la fisicidad y el contacto entre los cuerpos, protagonistas también de encuentros distintivamente figurales en los que emerge una comprensión teatral de lo fílmico. Más allá de su aparición frecuente como marco narrativo—en películas como *París nos pertenece* (*Paris nous appartient*, 1961), *L'Amour fou* (1969), *El amor por tierra* (*L'amour par terre*, 1984), *La banda de los cuatro* (*La Bande des Quatre*, 1989) y *Vete a saber* (*Va savoir*, 2001)— el teatro³⁸ se manifiesta en las películas de Rivette a un nivel formal y como relación intermedial, tratándose de «un cine que opone su teatralidad a la del teatro»³⁹, como comentara Deleuze a propósito de *La banda de los cuatro*. Esta teatralidad específicamente cinematográfica es la de un cine del cuerpo y la sensación, una tradición cinematográfica «excesiva» que Deleuze recogió también en su recuperación del

³⁶ Didier Coureau, «Jacques Rivette, Poétique des flux,» *Études cinématographiques* 63 (1998): 52-57.

³⁷ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos* (Valencia: Pre-Textos, 1980), 59.

³⁸ La relación intermedial entre el cine de Rivette y el teatro es estrecha y ha sido bien comentada. En especial, véanse Alain Ménil, «Mesure pour mesure: Théâtre et cinéma chez Jacques Rivette,» *Études cinématographiques* 63 (1998): 67-96; y Mary Wiles, *Jacques Rivette* (Urbana: University of Illinois Press, 2012).

³⁹ Gilles Deleuze, «Les trois cercles de Jacques Rivette,» *Cahiers du cinéma* 416 (1989): 19.

concepto brechtiano de *gestus*. Apoyándose en el cine de John Cassavetes, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Jean Eustache, Chantal Akerman o el propio Rivette, el filósofo destaca cómo el gran logro de estos directores fue el de disolver la intriga en el *gestus*⁴⁰, el entramado de actitudes corporales de los personajes no dependiente de una historia predefinida. En particular, en las escenas de los ensayos de *Andrómaca* de Racine en *L'Amour fou*—que anteceden a los ejercicios teatrales de *Out 1*—Deleuze advierte que la distancia existente entre la gestualidad generada en los ensayos y la representación final que la pieza exige da lugar a actitudes corporales parateatrales ajenas a cualquier justificación textual, «tanto más puras e independientes cuanto que están libres de toda intriga preexistente, ya que ésta no existe más que en la obra»⁴¹. En un sentido análogo lo ha expresado también Alain Ménil, para quien la relación de Rivette con el teatro «se nutre de una atención extrema a lo que va más allá de la representación de la obra elegida, ya sea centrándose en lo que hay debajo—el famoso ‘anterior a la representación— o prestando atención a lo que hay más allá, que tiene que ver tanto con la actuación del actor como con su presencia física»⁴². En otras palabras, observamos aquí un tipo de acción que surge de los propios personajes, pero no desde el paradigma logocéntrico de la «encarnación», que toma el cuerpo del intérprete como vehículo de expresión de los significados textuales del guion; el propio Rivette afirmaba en una entrevista que prefería ver a los actores interpretar con el cuerpo antes que con el rostro, evitando así una elaboración psicológica excesiva del personaje⁴³. El modelo actoral de *Out 1* se orienta, en su lugar, hacia el concepto de corporeización o *embodiment*, tal como lo define Erika Fischer-Lichte en relación con la *performance* y las realizaciones escénicas, refiriéndose a aquellos actos performativos que el cuerpo del actor genera y que traen a presencia su corporalidad particular⁴⁴. En un sentido afín, Nicole Brenez ha problematizado la categoría psicologista del personaje como vehículo de expresión de una subjetividad definida:

⁴⁰ Para Brecht, el *gestus* es la representación corporal consciente de las condiciones materiales y socioeconómicas del personaje. Deleuze amplía el concepto para precisar que, además de ser «necesariamente social y político, el *gestus* est también biovital, metafísico, estético». El filósofo apunta que así lo sugiere el título del texto en el que Brecht introduce el concepto, *Musique et gestus*, en el que el *gestus* es considerado como elemento principal de la teatralización en interrelación con todos los demás componentes estéticos, como los musicales. Véase Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 258.

⁴¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 257.

⁴² Alain Ménil, «Mesure pour mesure,» 86.

⁴³ John Hughes, «The Director as Psychoanalyst, An Interview with Jacques Rivette,» *Rouge*, publicado en 2004, www.rouge.com.au/4/hughes.html

⁴⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 176.

Un personaje no es una biografía, una individualidad, un cuerpo o una iconografía, sino una circulación simbólica compuesta de elementos plásticos, esquemas narrativos y articulaciones semánticas. A menudo (y esto podría ser una característica de un uso clásico del cine), la circulación tiene por objeto cristalizar y producir efectos de síntesis en el sentido de una personificación típica o de la personificación de una individualidad singular. Pero pueden imaginarse otros modelos de circulación: por ejemplo, la diseminación, la fragmentación y la eliminación o sustracción⁴⁵.

Esta definición es coherente con el entendimiento de Brenez de la ficción cinematográfica como un régimen de circulación simbólica que desnaturaliza lo visible «arrancándolo de su estado natural»⁴⁶ y cuestiona las asociaciones asumidas entre categorías sensibles y ontológicas. En el caso de *Out 1*, es evidente que el vínculo sintético entre las categorías de subjetividad, cuerpo y personaje es puesto a prueba por una lógica de diseminación, donde el personaje deja de ser una estructura literaria que utiliza el cuerpo del actor para expresar una individualidad predefinida. Al contrario, dado que el *dramatis personae* emana de las actitudes corporales y la interacción espontánea entre actores en el espacio, el cuerpo deja de estar limitado a una función expresiva bajo un presupuesto sustancialista y adquiere un estatus performativo, generando al personaje y produciendo realidad. Brenez elabora una breve clasificación que nombra a este tipo de personaje como «el salvaje»⁴⁷, que trabaja sobre «el aquí y el ahora de la presencia, de la que el personaje solo representa una posibilidad, mientras que el actor afirma su coexistencia; [su trabajo] hace estallar los límites del papel, que ya no puede asignarse inequívocamente a un valor o concepto»⁴⁸. Del mismo modo, la importancia del encuentro como motor compositivo de la ficción plantea dudas sobre la consideración del personaje como figura individual en *Out 1*. En lugar de ello, este se identifica más con una figura colectiva resultado de una lógica relacional que, bajo el pretexto difuso del complot de Los Trece, unifica a los personajes aun manteniendo su singularidad, en una misma red de suposiciones, accidentes y correspondencias que al mismo tiempo produce

⁴⁵ Nicole Brenez, *On the Figure in General*, 75.

⁴⁶ *Ibid.*, 76.

⁴⁷ La teórica toma el término de la definición de Merleau-Ponty de la «mente salvaje», característica de «una criatura que determina su propia legitimidad» y «define su propia relación con la apariencia», pues «su intensa especificidad desarraiga los hábitos figurativos». Cit. en Nicole Brenez, *On the Figure in General*, 78-79.

⁴⁸ *Ibid.*, 78.

efectos diversos sobre ellos. Aquí cobra sentido la intención primera de Rivette de contar la historia de un grupo y no la de un personaje único:

Un grupo de hombres y mujeres jóvenes [...] bajo la noción teórica—quizás demasiado teórica—de que lo importante son las variaciones dentro del grupo, de forma que, hacia el final de la película, los personajes no sean los mismos que al principio, todos los miembros del grupo habiendo cambiado y sus relaciones habiéndose convertido en algo completamente distinto⁴⁹.

En la disociación de la noción de personaje e individualidad—en cuanto que las interacciones improvisadas dan lugar en *Out 1* a un personaje colectivo— y la de personaje y cuerpo—en la medida en que la relación queda invertida y es el segundo el que produce al primero—el dispositivo del serial de Rivette se revela como un laboratorio figural gracias a su teatralidad y a lo que hemos llamado una temporalidad del encuentro. Pero aún resta una problematización básica de la triada de categorías, la que une al cuerpo con la individualidad. En este punto, las largas secuencias de ensayos durante los dos primeros episodios adquieren una relevancia especial como generadoras de un cuerpo colectivo o grupal. De nuevo, la aproximación posdramática a los textos clásicos de Esquilo evidencian una tensión figural entre la categoría literaria de personaje y la producción de corporalidad que acontece en estas escenas. En una de ellas, cercana a la hora de duración, los actores del grupo de Thomas realizan por parejas ejercicios de espejo, para después improvisar alrededor de un maniquí que intentan vestir en un caos general de balbuceos infantiles y forcejeos en los que se cubren con pintura. La cámara adopta un encuadre físico, atraída por el movimiento de los cuerpos, y recorre libremente el taller documentando la *performance* de modo que el dispositivo cinematográfico parece imbricado en la misma, como sucediera también durante los ensayos de *L'Amour fou*. La distancia mínima entre el objetivo y los cuerpos, así como las angulaciones extrañas y el movimiento constante del plano acorde con los desplazamientos de los actores, son prueba de una comprensión distinta de la corporalidad en el cine, así como de un desafío a la identificación del medio como principalmente visual [1, 2 y 3]. Corresponde a Laura Marks, entre otras, haber planteado este cambio de paradigma como un hermanamiento de las categorías de lo óptico y lo háptico: así como la primera «depende de una separación entre el sujeto observador y el objeto», la visualidad háptica

⁴⁹ Cit. en Bernard Eisenchitz et al., «Interview on *Out*», 40.

«tiende a centrarse en las superficies de su objeto», de forma que la intención de percibir texturas se antepone a lo figurativo. De tal modo, si lo óptico se relaciona con la delimitación de los cuerpos y la extracción de figuras, la distinción de los límites deja de ser relevante para lo táctil, y los ensayos de *Prometeo encadenado* en *Out 1* resultan en una corporalidad común y desenfrenada cuya imagen primordial, como reconociera Susan Sontag en *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1962)— una película valedora del mismo espíritu contracultural que anima los ejercicios teatrales de Lili y Thomas—es la de «la confusión de la carne»⁵⁰.



Ilustración 1.



Ilustraciones 2 y 3. Ensayos de *Prometeo encadenado* en el primer episodio.

Estas escenas también dan muestras de que el concepto de teatralidad cinematográfica de Rivette en *Out 1* es marcadamente figurativo. Las acciones de estos ensayos, como distingue Deleuze sobre *L'Amour fou*, inventan un *gestus* que «no es real ni imaginario, que no es cotidiano ni ceremonial, sino que está en la frontera de los dos y que remitirá

⁵⁰ Susan Sontag, «*Flaming Creatures*, de Jack Smith,» en *Contra la interpretación y otros ensayos* (Barcelona: Debolsillo, 2014), 296.

por su cuenta al ejercicio de un sentido verdaderamente visionario o alucinatorio»⁵¹. El espacio intermedio entre los gestos que presupone la interpretación de la obra teatral y los de la vida cotidiana se manifiesta en el entramado corporal generado en estas escenas, produciendo un nuevo sentido. Deleuze lo llama visionario o alucinatorio, pero Barthes lo nombró simplemente como un «tercer sentido» de la imagen cinematográfica: un régimen sígnico que no es denotativo ni simbólico, un «sentido obtuso» o excesivo, imposible de describir verbalmente y fuera del lenguaje articulado, pero, al mismo tiempo, comprendido por la interlocución. No deja de resultar interesante que Rivette pareciera hacerse eco de esta distinción figural en su apreciación de la «monumentalidad de la imagen», citando además a Barthes: «Hay películas que se imponen visualmente a través de su monumentalidad. Uso la palabra monumental simplemente porque ahora mismo no se me ocurre otra. Lo que quiero decir es que hay un peso en lo que está en pantalla [...] Y este peso es quizás lo que Barthes llamaría ‘el peso del significante’»⁵².

El valor de estas escenas reside, además, en su condición de síntoma formal del resto del serial, casi a la manera de un *mise en abyme* que condensa la imprevisibilidad y el carácter procesual que operan en *Out 1*. Del mismo modo, es difícil no advertir en ellas un reflejo epocal de las prácticas teatrales posdramáticas que emergieron durante el giro performativo de las artes durante la década de los sesenta. Tanto es así que Adrian Martin ha reconocido *Out 1* como un inventario de los movimientos teatrales del periodo, tales como los trabajos de Peter Brook, el Living Theater de Julian Beck y Judith Malina, las piezas inspiradas por Artaud de Carmelo Bene en Italia, el teatro pobre de Jerzy Grotowski o el Performance Group de Richard Schechner⁵³. La centralidad de estos movimientos para la ficción, así como su presentación de personajes artistas e intelectuales conectados con el movimiento hippie, y a su vez, con un complot que nunca se esclarece, plantea preguntas sobre el lugar que ocupa *Out 1* en el momento político convulso de su contexto.

Encontrar respuestas al respecto es difícil si se atiende únicamente a la postura del mismo Rivette, quien, en comparación con algunos de sus compañeros de generación, mantuvo siempre una relación esquivada con la discusión de «lo político» en su cine. En 1975, preguntado en específico por el crítico americano John Hughes sobre el significado político del complot y la paranoia de Colin en *Out 1*, Rivette afirma que «el mundo de lo

⁵¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 257.

⁵² Cit. en Bernard Eisenchitz et al., «Interview on *Out*», 49.

⁵³ Adrian Martin, «Jacques Rivette, The Great Manipulator,» *Cinéaste* 41, n° 4 (2016): 7.

‘político’ es una idea demasiado amplia para mí. Pero en algunas secuencias de *Out* pensamos en ciertas implicaciones políticas. El personaje de Berto está politizado en el sentido de que habla de forma diferente [...] Tiene un discurso popular, aunque no necesariamente proletario»⁵⁴. El director se acoge aquí a una concepción limitada de lo político, contemplándolo solo en relación con una política de representación de la clase. Por otra parte, como ha señalado Martin, el consenso crítico sobre el serial es el de su interpretación como respuesta desencantada al fracaso de las aspiraciones revolucionarias sesentayochistas: «Para muchos observadores del fenómeno *Out 1* [...] este es alegórico: un testamento de la desilusión posterior a 1968, de la retirada del activismo político a un solipsismo mudo, un documento de melancolía creciente y depresiva»⁵⁵. También es desencantada la interpretación de Laura Marks, para quien *Out 1* da cuenta de «la relación agónica entre la vida y el sentido»⁵⁶ y anticipa en su discurrir narrativo la lógica algorítmica paralizante de las sociedades neoliberales. Sin embargo, estamos de acuerdo con Martin en que la política del serial de Rivette dista mucho de ser derrotista, reconociendo *Out 1* como una obra utópica que, en la relación contradictoria que existe entre el clima de desilusión política del momento y su inventiva artística y formal, imagina «la otra década de los setenta» y la posibilidad de «la renovación creativa en múltiples frentes, sociales y personales a la vez, de formas de vida»⁵⁷. En una misma línea, consideramos que las resonancias políticas del serial en el contexto posterior a Mayo del 68 atienden a su invención de una temporalidad de lo accidental y el encuentro. Un modelo de tiempo que, además, guarda una relación estrecha con una reimaginación, también política, del motivo literario del complot y los relatos de misterio.

En su estudio del surgimiento de la novela policiaca y de espías en las sociedades contemporáneas, Luc Boltanski reconoce que la función política básica de las narrativas construidas alrededor de un enigma es la de diferenciar entre lo real y la *realidad*. Lo real es la singularidad del acontecimiento enigmático, que pone a prueba a la realidad en tanto que «red de conexiones causales que hacen sostener unos a otros los acontecimientos a

⁵⁴ John Hughes, «The Director as Psychoanalyst.»

⁵⁵ Adrian Martin, «Jacques Rivette, The Great Manipulator,» 7.

⁵⁶ Laura U. Marks, «Workshopping for Ideas: Jacques Rivette’s *Out 1: Noli Me Tangere*,» *The Cine-Files* 10 (2016): 3.

⁵⁷ Martin va más allá y establece una relación de afinidad entre *Out 1* y el proyecto político vitalista que puede extraerse de la obra de Deleuze en tanto que contestación a las visiones pesimistas de pensadores como Lacan y Derrida sobre el sentido como la experiencia de una brecha o falta insalvable. Por su parte, tanto Deleuze como Rivette entienden que «el sentido es un proceso, o un juego que se carga constantemente de significantes materiales y ‘pesados’, y se vacía de significados ‘finales’ y ‘últimos’». Véase Adrian Martin, «Jacques Rivette, The Great Manipulator,» 9.

los cuales se enfrenta la experiencia»⁵⁸. La referencia a estas relaciones permite interpretar los acontecimientos que ocurren, definiendo qué entidades son responsables de ellos. A diferencia de los sucesos ordinarios comprendidos por la realidad, el acontecimiento enigmático no puede reducirse en primera instancia a ninguna entidad comprendida por su red de relaciones causales, y no cobrará sentido hasta que el investigador lo remita a una de ellas. Boltanski encuentra que, para que los enigmas destaquen en los relatos de misterio, debe existir un concepto estable sobre qué es lo que constituye la realidad. Para el sociólogo, lo que diferencia a la narrativa de misterio del relato fantástico y la novela picaresca es que, a diferencia de estas, el relato de misterio sí establece un conjunto de regularidades que construyen la realidad. En el relato fantástico, todos los acontecimientos son singulares y los personajes están continuamente enfrentados a lo real, desenvolviéndose en una sucesión de realidades diferentes, a menudo contradictorias entre sí. En el picaresco, por su parte, las peripecias se yuxtaponen al margen de ningún tipo de principio organizador, en un mundo solo movido por el azar, la fragmentación y la contingencia. Boltanski afirma que no hay lugar para el enigma en ninguno de ellos, pues este «no existe en tanto que tal sino por referencia a la posibilidad de su solución, a saber, de su negación en tanto que enigma»⁵⁹, algo imposible en los mundos ontológicamente inestables del fantástico y la picaresca. Esta relación entre identidad, misterio y certeza ontológica queda condensada en lo que Boltanski llama la «forma conspiratoria», en la que el complot actúa como punto de encuentro entre una realidad ficticia e ilusoria y la realidad verdadera que subyace a ella.

Siguiendo los términos de Boltanski, la contradicción genérica de *Out 1* es la de una forma conspiratoria que, en su digresividad y discurrir accidental, sigue una lógica narrativa picaresca—quizás no es casual que los personajes de Colin y Frédérique se identifiquen bien con la condición errante de los personajes de la picaresca, con Jean-Pierre Léaud recordando de forma inevitable a una de las más célebres actualizaciones cinematográficas del género en el Antoine Donel de Truffaut—, tratándose así de una narrativa de misterio que niega la posibilidad de su solución y, con ello, la de determinar cuál es el consenso social y político sobre aquello que constituye la realidad. De igual modo, el serial tampoco elude los momentos fantásticos, ya sea en los juegos de adivinación de Colin y Frédérique, o en los momentos fantasmagóricos protagonizados

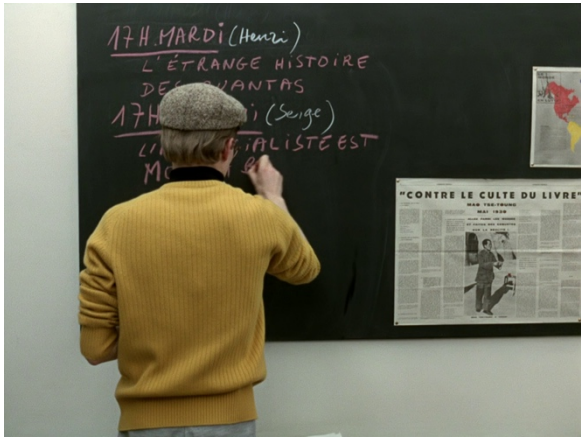
⁵⁸ Luc Boltanski, *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 25.

⁵⁹ *Ibid.*, 32.

por Pauline en L'Obade en el último episodio. Boltanski señala que el suspense de la novela policiaca y de espionaje es el de una incertidumbre metafísica que demuestra que la realidad escapa a los esfuerzos del Estado por conocerla y estabilizarla. Si la narrativa tradicional de estos géneros hace de ellos formas inicialmente reaccionarias, dado que al final el misterio se resuelve y se comprueba cómo «el Estado legítimo siempre triunfa»⁶⁰, *Out 1* ocupa un polo totalmente opuesto. En cuanto la naturaleza del misterio de Los Trece permanece difusa, el serial se desarrolla alrededor de un centro significativo vacío que actúa como disparador de sentidos múltiples que bloquean la interpelación ideológica del consenso sobre la realidad, en un ejemplo de agencia política de la ficción para reinventarla. En último término, esta reinterpretación contradictoria del complot⁶¹ sitúa a *Out 1* en el contexto del cine político de su tiempo, actuando como una renovación del concepto godardiano de las «películas de pizarra» o *films tableaux noir*. La pizarra en la que los jóvenes maoístas de *La chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967) escriben consignas y proclamas revolucionarias evidencia el objetivo del cine del modernismo político de implicar a su público en problemáticas teóricas relacionadas con la función potencial del cine en la lucha política. Por otro lado, la pizarra en la que Colin descifra los fragmentos de Balzac y Carroll se libera de la función didáctica para reafirmarse como espacio textual del juego y la liberación del sentido, que, en lugar de clausurar las ambiciones políticas de su tiempo, las amplía realizando sus ideales regeneradores por medio de un dispositivo ficcional que genera una realidad impredecible y siempre abierta a nuevas transformaciones [4 y 5].

⁶⁰ *Ibid.*, 43.

⁶¹ No deja de parecernos significativo que, en una entrevista de 1974, Rivette entendiera que el complot de *Out 1* «no tiene en realidad nada de siniestro; es más bien un argumento de tipo utópico». Véase Carlos Clarens y Edgardo Cozarinsky, «Interview: Jacques Rivette,» *Sight and Sound* 43, n° 4 (1974): 196.



Ilustraciones 4 y 5. La pizarra en *La chinoise* (1967) y *Out 1* (1971), episodio 6.

En definitiva, la política de *Out 1* es la de una ficción con una forma de relato plástica, que atañe tanto a su producción de una temporalidad del encuentro como a su deconstrucción figural de la categoría narrativa del personaje como ejemplo de lo que Deleuze llamó «un cine del cuerpo». Es este dispositivo de lo accidental lo que otorga agencia al serial de Rivette, permitiéndole explorar las posibilidades no realizadas y rechazar un concepto fijo de la realidad como consenso institucionalizado, expandiendo así la imaginación utópica de su tiempo. Por otra parte, la resistencia que opone el relato de *Out 1* a las ficciones seriales que materializan estructuras temporales como las de la tensión consumista del *cliffhanger* o la resignación cíclica de la vida cotidiana, se entiende mejor si se advierte que el serial de Rivette suscribe formulaciones del tiempo histórico completamente opuestas al tiempo de pantalla o *screen time*. Ya hemos advertido que *Out 1* es una buena demostración de plasticidad en la ficción tal y como entiende el concepto Malabou, como «la posibilidad que tiene un sistema cerrado para acoger, transformándose, los fenómenos nuevos»⁶². Para Malabou, el futuro solo es pensable a través de la relación que la subjetividad mantiene con estos «fenómenos nuevos» o «accidentes», que, aunque destructivos, tienen la capacidad de crear realidad. Asimismo, el accidente es el concepto clave del «materialismo del encuentro» sobre el que reflexiona Louis Althusser⁶³ en sus últimos trabajos, una forma de entender la Historia contraria a todo relato teleológico; y también Furio Jesi encontró en la cualidad accidental de la revuelta, contraria al determinismo de la revolución, una suspensión del tiempo histórico

⁶² Catherine Malabou, *Ontología del accidente*, 6.

⁶³ Louis Althusser, *Para un materialismo aleatorio* (Madrid: Arena Libros, 2002).

que interrumpe la cotidianeidad solitaria del «tiempo normal» del trabajo y las pausas dirigidas, que Jesi llama «una manipulación burguesa del tiempo»⁶⁴.

No es difícil suponer que una narrativa construida sobre la contingencia y el encuentro como *Out 1* pudiese resultar disruptiva en la parrilla de cualquier cadena. Es cierto que después de que la ORTF declinara la propuesta de Rivette, este se mostró escéptico sobre las ventajas del medio:

Está filmada en 16mm, pero se hizo pensando en la pantalla grande. Tiene un significado en la gran pantalla que no tendría en la pequeña. Incluso visualmente, está compuesta de elementos que implican una imagen grande [...] Esto me llamó la atención en cada una de las proyecciones que hicimos para televisión con cinco o seis personas presentes. Aunque a la gente le gustara, me parecía que la relación con la película era errónea⁶⁵.

Rivette incide en la necesidad de una «monumentalidad» de la imagen que la televisión no podría proporcionar, pero en una entrevista para *Cahiers* en 1981 volverá a valorar las posibilidades de la televisión como medio para ficciones seriales como *Out 1*, esta vez atendiendo a condicionantes industriales. A comienzos de la década de los ochenta, afirma, las posibilidades de distribución de obras como *France/tour/détour/deux/enfants* de Godard, *Hitler, una película sobre Alemania (Hitler – ein Film aus Deutschland, 1977)* de Syberberg, o su propia *Out 1*, seguían siendo nulas. Pero para el director el problema no reside tanto en el uso del medio como en la resistencia de la televisión francesa a acoger proyectos como estos, a diferencia, por ejemplo, de la televisión alemana. En comparación con esta, «el rol de la televisión francesa ha sido insignificante. Lo que la televisión francesa parece querer es el equivalente [...] del cine de barrio de hace veinte años. Esa es su ambición, solo tienes que ver los proyectos que asumen: todo el cine de adaptación de los clásicos—o no clásicos—, el stock de las editoriales francesas, que antes era la dieta básica del cine francés y ahora se ha convertido en la dieta básica de la televisión francesa»⁶⁶. Aunque aquí se muestra especialmente crítico con el modelo televisivo francés, en ningún momento niega la idoneidad del medio para estos seriales. De hecho, reconoce que la obra de Jean Rouch, una influencia

⁶⁴ Furio Jesi, *Spartakus. Simbología de la revuelta* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014), 80.

⁶⁵ Cit. en Bernard Eisenchitz et al., «Interview on *Out*», 48.

⁶⁶ Jacques Rivette, «La télévision aux yeux des cinéastes,» 47.

importante en su trabajo con la larga duración, habría encontrado su distribución ideal a través de la televisión, algo que nunca ocurrió.

4.4.- *Amor de perdición* (Manoel de Oliveira, 1978)

Amor de perdición (*Amor de perdição*, 1978), adaptación de la célebre novela homónima de Camilo Castelo Branco, fue emitida como una miniserie de seis episodios de cincuenta minutos por la cadena estatal portuguesa RTP entre el 12 de noviembre y el 17 de diciembre de 1978. La serie relata una historia de amor prohibido a la manera de *Romeo y Julieta*, protagonizada por los jóvenes herederos de dos familias rivales de Viseo, Simón Botelho (António Sequeira Lopes) y Teresa de Albuquerque (Cristina Hauser). El padre de Teresa (Henrique Viana), sin embargo, le ha reservado un destino muy diferente al concertar su matrimonio con su primo, Baltasar Coutinho (Ricardo Pais). Para evitar el casamiento, Teresa se interna en un convento, desde donde mantendrá correspondencia con Simón. Por su parte, este asesina a Baltasar y es enviado a prisión y condenado a muerte, aunque finalmente su pena se conmuta por el exilio. La ficción termina con la muerte de ambos amantes: Teresa enferma de tisis en el cautiverio del convento, y Simón a causa de una fiebre de camino a su destierro en la India.

Según lo recogió el semanario *Expresso* de Lisboa la semana del estreno, la recepción crítica de la serie fue profundamente negativa, hasta el punto de que el periódico sugería a los espectadores que el único valor de la producción era aprender cómo *no* debía adaptarse una novela a la pantalla¹. También mencionaron la mala acogida Nathalie Heinich, quien tras ver la obra de Oliveira en el Festival Internacional de Rotterdam, se sorprendió de que no hubiera tenido ningún éxito en su emisión original²; y Serge Daney, que en su crítica para *Cahiers du cinéma* asoció el fracaso al incumplimiento de las expectativas generadas por el serial como adaptación de una novela de gran relevancia para el imaginario portugués. Al mismo tiempo, Daney refiere que el propio Oliveira atribuyó la mala recepción a la popularidad de «las telenovelas brasileñas que inundan la televisión portuguesa, algunas de ellas de cientos de episodios»³. Además del ritmo lento, la ausencia de primeros planos, el blanco y negro, las interpretaciones declamatorias y antirrealistas y el uso sistemático del *tableau vivant*—recursos suficientemente disuasorios para el espectador de televisión habituado a una estética naturalista y a una narración directa y acumulativa—la hostilidad hacia la serie se debió también a sus costes elevados de rodaje, los mayores hasta la fecha para una producción

¹ Randal Johnson, *Manoel de Oliveira* (Urbana: University of Illinois Press, 2007), 35.

² Nathalie Heinich, «Rotterdam,» *Cahiers du cinéma* 299 (1979): 58.

³ Serge Daney, «Manoel de Oliveira et *Amour de perdición*,» *Cahiers du cinéma* 301 (1979): 71.

portuguesa, que dieron pie a un debate de alcance nacional sobre el gasto de fondos públicos en un tiempo de crisis económica severa.

Lo cierto es que un año después de su estreno en televisión, la recepción internacional de la versión para cines de *Amor de perdición*, como prueban también las críticas de Heinich y Daney, fue mucho más entusiasta. Es relevante apuntar que ambas versiones no eran tan diferentes: a excepción de que la película sí se mostró en color, solo las separaban veinticinco minutos de metraje adicionales en la versión televisiva, que añadía introducciones y adelantos al principio y al final de cada capítulo por medio de la narración de uno de los personajes, finalmente suprimida para el estreno en cines⁴. Tras este, *Le Monde* le dio atención de primera plana y el crítico Louis Marcorelles halagó la película afirmando que Oliveira había recreado una época y una sensibilidad de la manera más sorprendente posible⁵. Con motivo del estreno de la película en Estados Unidos, Elliott Stein publicó en la revista *Film Comment* una crítica muy positiva, donde afirmaba que la obra de Oliveira era la adaptación más fiel jamás filmada, precisando que, más que una versión de la novela de Castelo Branco, el film de Oliveira *era* la novela, pues a lo largo de sus cuatro horas y media de duración recogía prácticamente la integridad del libro, página a página⁶.

Pueden extraerse dos primeras hipótesis de la acogida dispar del serial de Oliveira en la televisión y en cine. Por un lado, la resistencia generada en los telespectadores parece deberse a la radicalidad de *Amor de perdición* como «gran rechazo»—tal como define utópicamente el arte Marcuse—de las convenciones estéticas y narrativas de la televisión de la época, con su temporalidad de lentitud extrema como rasgo preeminente. En este sentido, no resulta extraño que fuese mucho mejor recibida en los festivales de cine europeos y, después, tras su estreno internacional en salas de arte y ensayo, ante un público minoritario habituado a la experimentación formal en la ficción audiovisual. Por otro lado, la decepción también parece explicarse por el desafío a las expectativas del público sobre lo que debe ser una adaptación cinematográfica, especialmente tratándose de una obra importante para el patrimonio cultural del país. Comprobaremos que ambas cuestiones están interrelacionadas, pues las formas particulares en que *Amor de perdición*

⁴ Dado que no nos ha resultado posible acceder a la versión televisiva de *Amor de perdición*, centramos nuestro análisis en la versión para cines, habiendo reconocido sus rasgos diferenciales.

⁵ Cit. en Randal Johnson, *Manoel de Oliveira*, 35.

⁶ Elliott Stein, «Manoel de Oliveira and *Doomed Love*,» *Film Comment* 17, n° 3 (1981): 64.

materializa la práctica de la adaptación dan lugar a una confluencia de códigos y una tensión figural que resultan en una narratividad y temporalidad disidentes.

Si el crítico del *Expresso* llegaba a calificar la serie de una «contraadaptación» o una adaptación frustrada, quizá se debió a la idea muy extendida y naturalizada de que la adaptación debe ser una labor de síntesis, capaz de discriminar los elementos de interés de una ficción en una traducción intersemiótica en la que el tratamiento del tiempo narrativo es muy distinto en el medio de llegada. Generalmente, las adaptaciones de novela optan por un tipo de «transposición medial»⁷ que permita contar la fábula de manera eficaz a través de los recursos expresivos del cine, concediendo una importancia menor a la forma literaria y al lenguaje escrito, u obviándolo por completo. Además, podría estimarse que algo así se radicaliza en una adaptación para un relato serial en televisión, un medio aún más condicionado históricamente que el cine para los valores de tensión dramática y centralidad de la fábula. Sin embargo, la aproximación de Oliveira es muy diferente. El director reconoce que «la narración literaria, la manera de contar la historia, el estilo, la sonoridad de la frase y la composición son cosas tan hermosas y de interés como los acontecimientos relatados»⁸. El uso del lenguaje en sí mismo resulta tan relevante como aquellos, y Oliveira se propone «filmar el texto» a través de dos voces en *off* que leen pasajes literales de la novela y aportan explicaciones o ideas que no necesariamente aparecen en el diálogo entre personajes. La voz en *off* masculina es la del Narrador, que Oliveira identifica con el mismo Castelo Branco, y la femenina, «la de la Providencia»⁹. Hay veces en que describen lo que vemos en la imagen, otras en que en apariencia no guarda relación con ella, ocasiones en las que son los propios pensamientos de los personajes los que son narrados en *off*, y otras en que los personajes declaman la voz del narrador en tercera persona de la novela. En general, la voz en *off* reproduce pasajes literales del texto y sirve como punto de referencia fundamental de la película, de modo que las escenas parecen glosar el fragmento leído en ese momento y depender de él de una forma u otra. Incluso, es frecuente que los actores esperen a que el narrador

⁷ En el sentido en que la define Irina Rajewsky como el desplazamiento o la transformación de una obra perteneciente a un medio determinado en su relación con otro medio, según un concepto genético de lo intermedial que distingue un medio original o «fuente». Véase Irina Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality,» *Intermedialité – Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6 (2005): 51.

⁸ Antoine de Baecque y Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira* (París: Cahiers du Cinéma, 1996), 47.

⁹ *Ibid.*, 79.

termine de leer el texto para empezar a actuar la escena, y que constantemente aparezcan en pantalla las cartas y escritos que forman la correspondencia entre los dos enamorados.

Es este interés por lo textual lo que lleva a Stein en su crítica a definir *Amor de perdición* como la versión más fiel de una novela que jamás se haya hecho, y en los mismos términos Randal Johnson la considera como una adaptación «literal»¹⁰. La idea de fidelidad es una de las herramientas más denostadas en los estudios sobre adaptación, dado que su uso ha implicado a menudo una mirada textocéntrica que supedita la adaptación a la obra original. A este respecto, compartimos la postura crítica de Robert Stam, quien rechaza la idea de la adaptación como copia para entenderla como una «energía transformadora»¹¹ que actúa sobre la obra fuente; Marie-Claire Ropars, quien establece que la adaptación no tiene como objeto «transponer o remodelar el relato, sino redoblar el texto haciéndole sombra, inscribiendo así la huella del escrito en la escritura originaria»¹²; o Linda Hutcheon, quien advierte que «los adaptadores son primero intérpretes y después, creadores»¹³, en la medida en que toda adaptación implica la apropiación del material adaptado. Sin embargo, *Amor de perdición* hace pensar en un nuevo sentido no textocéntrico del concepto de fidelidad, comprendido ahora como ejercicio de adaptación que expone la propia condición formal de la obra literaria como desdoblada entre las imágenes que esta contiene y las que la adaptación produce. Aunque el serial sigue al pie de la letra la novela de Castelo Branco, solo con excepción de algunas elipsis, ello no supone una relación jerárquica entre el texto y el film, y el proceso transformador de la adaptación se hace si cabe más evidente al llamar la atención sobre la condición figural del texto adaptado, es decir, aquellos componentes visuales y sensibles que contiene, y al mismo tiempo, lo exceden. Al recorrer el texto de manera minuciosa y servirse de la voz en *off* para pautar el relato por medio de fragmentos literales de la novela, se pone de manifiesto la relación figural entre texto e imagen, que, confrontada esta última con la literalidad estricta de la novela, pasa de ejercer una función ilustrativa para entablar una relación con ella que, más que representativa, resulta contradictoria en lo que respecta a su temporalidad. Es por ello que, en último término,

¹⁰ Randal Johnson, *Manoel de Oliveira*, 38.

¹¹ Robert Stam, «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation,» en *Literature and Film, A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*, eds. Robert Stam y Alessandra Raengo (Londres: Blackwell, 2005), 13.

¹² Marie-Claire Ropars, «L'oeuvre au double: Sur les paradoxes de l'adaptation,» en *La transécriture. Colloque de Cerisy*, eds. André Gaudreault y Thierry Groensteen (Quebec y Angulema: Nota Bene/Centre National de la Bande Dessinée et de L'Image, 1998), 148-149.

¹³ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (Nueva York: Routledge, 2006), 18.

veremos que el conjunto de relaciones paradójicas que la adaptación establece con el texto original la hace tan literal como iconoclasta.

Pensemos, por ejemplo, en el pasaje de la novela en el que conocemos por primera vez el amor de Simón por Teresa. El narrador cuenta que este, tras ser expulsado de la Universidad de Coimbra por su comportamiento rebelde y a causa de sus ideales revolucionarios, vuelve transformado a la casa familiar en Viseo después de un altercado. La voz en *off* reproduce prácticamente en su integridad el fragmento:

El jacobino, desarmado y metido entre la escolta de los esbirros, fue conducido a las prisiones de la Universidad, de donde salió seis meses después, merced a grandes empeños de los amigos de su padre y de los parientes de doña Rita. Perdido aquel curso, Simón se volvió a Viseo. El corregidor le mandó quitarse de su presencia, amenazándole con expulsarle de casa. La madre, más bien guiada por el deber que por el corazón, intercedió por su hijo, consiguiendo sentarle a la mesa paterna. En el espacio de tres meses se operó una transformación maravillosa en las costumbres de Simón. Despreció la compañía de gente baja. Raras veces salía de casa, y esto, o solo, o en compañía de su hermana más joven, la predilecta. El campo, los árboles y los sitios más sombríos eran su recreo. Las dulces noches de estío solía pasarlas fuera de casa hasta que despuntaba el alba [...] En su casa se encerraba en su cuarto, de donde solo salía cuando le llamaban para sentarse a la mesa [...] Simón Botelho amaba [...] Amaba a una vecina suya, niña de quince años, rica heredera, de no escasa hermosura y buen nacimiento. Desde la ventana de su cuarto fue de donde la vio por primera vez para amarla por siempre¹⁴.

El texto da cuenta del cambio radical del personaje después del encuentro amoroso, relatando su evolución de alborotador a persona reclusa y ensimismada en el hogar paterno en una contracción temporal de varios meses. En este tiempo se entrelazan las reacciones de la familia con la nueva rutina del transformado Simón en Viseo, y conocemos que las razones de su cambio de carácter se deben al enamoramiento de Teresa de Albuquerque. La voz en *off* reproduce el texto y conserva el tiempo diegético de la historia, pero la visualidad le confiere además una temporalidad distinta y en íntima relación con el espacio filmico. Desde el comienzo del fragmento, la cámara muestra en un plano picado cómo unos guardias llevan arrestado a Simón a un calabozo—«El jacobino, desarmado y metido entre la escolta de los esbirros, fue conducido a las

¹⁴ Camilo Castelo Branco, *Amor de perdición* (Barcelona: Bruguera, 1984), 26-27.

prisiones de la Universidad, de donde salió seis meses después...»—; seguidamente, un plano general desde fuera de una ventana enrejada nos ofrece una vista completa de la celda, que Simón recorre en dirección a la cámara para mirar hacia fuera en un momento en el que la narración en *off* se detiene durante unos instantes [6]. Una elipsis nos lleva tras ello a la residencia de los Botelho, con la familia sentada a la mesa y preparada para almorzar. En este punto, se rompe el estatismo del plano con un travelling hacia atrás que muestra a la hermana menor recorriendo el pasillo de la casa para llamar a Simón, retirado en sus aposentos. Pasados unos segundos, en los que el plano lo ocupa el pasillo vacío, Simón sale de la habitación [7]

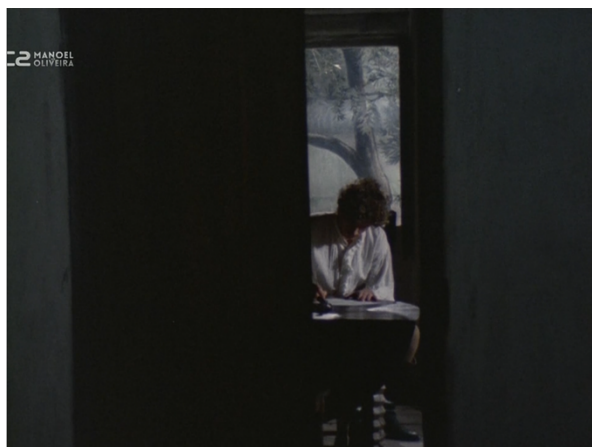


Ilustraciones 6 y 7. Espacialidad y tiempo del encierro en *Amor de perdición*.

El movimiento de cámara supone en esta escena un momento desestabilizador de la lógica figurativa de la película, compuesta mayormente por cuadros estáticos o *tableaux vivants*, y actúa como unión de la elipsis temporal en la fábula a un particular tiempo espacial que no es ya elíptico, sino contiguo, pues muestra cómo Simón ha permanecido cautivo desde que fuera apresado en Coimbra hasta que recibe la llamada de su hermana para sentarse a la mesa. Brenez se ha referido en este sentido a dos tipos de tiempo en el cine narrativo: el tiempo de la diégesis o de la cronología de acontecimientos del relato, y un «tiempo óptico» o espacial, que atiende a la «organización de la llegada, salida y retorno de figuras [...], una temporalidad de acontecimientos figurativos en contradicción con el tiempo diegético»¹⁵. La teórica considera que, si la pintura y la fotografía poseen un tiempo único, el cine cuenta con al menos tres tipos: el tiempo del plano, el del motivo u objeto, y el de la relación que se

¹⁵ Nicole Brenez, *On the Figure in General*, 90.

establece entre ambos. La cadencia morosa de los cuadros se identifica aquí con el primer tipo; el tiempo del motivo, por su parte, es el de la historia y el destino trágico de Simón y Teresa; y el de la relación entre ambos se concreta, en este caso, en una solución figural que tiene que ver con la espacialidad del encierro. Esta es central en el film, dado que la relación entre los enamorados se producirá a distancia y en el cautiverio de ambos, y está asociada a una experiencia muy diferente del paso del tiempo a la de la peripecia de la novela, que no se detiene debido a los continuos encuentros y desencuentros entre los personajes. Al contrario, el tiempo óptico de la película de Oliveira es el de la pausa y la observación detenida, como reconoce Daney al considerarla como «una de esas raras películas cuya duración es su propia materia»¹⁶. De tal modo, al fervor romántico y al tiempo de un relato abocado al final trágico se contraponen un tiempo lento que resulta de la espacialización particular de la película del texto, un tiempo solitario del encierro anticipado ya por la primera imagen del serial—un plano contrapicado de la puerta de una celda cerrándose lánguidamente— y por el recurso visual de ajustar el encuadre al contorno de puertas, marcos y ventanas, con frecuencia enrejadas [8 y 9]. Es quizás esta contradicción la que hace afirmar a Daney que se trata de una película «muy lenta e increíblemente rápida», en la que «la cobertura del texto va de la mano de una reinención constante del espacio»¹⁷.



Ilustraciones 8 y 9. Vistas enmarcadas.

Examinemos otro momento en el que el tiempo de la narración en *off* se contraponen al tiempo óptico. Al comienzo de la ficción, se presenta una escena en la que se prepara el salón de la familia Albuquerque para la celebración de la fiesta de

¹⁶ Serge Daney, «Manoel de Oliveira et *Amour de perdition*,» 71.

¹⁷ *Ibid.*

cumpleaños de Teresa. Mientras el servicio enciende las velas de las lámparas, distribuye las sillas y enrolla la alfombra de la estancia, y los músicos de cámara ocupan sus puestos y afinan sus instrumentos [10], la voz en *off* nos informa de que el primo Baltasar, con quien el padre de Teresa quiere obligarla a casarse, ha aconsejado a este que no deje que su hija entre en un convento, a pesar de su negativa a contraer matrimonio con él. Teresa sospecha de sus intenciones y teme una acción violenta por parte de su primo, de modo que escribe a Simón, que se dispone a ir a Viseo con la intención de enfrentarse a Baltasar. Finalmente, aunque Simón logra calmar sus nervios, decide viajar a Viseo para poder estar cerca de Teresa. Después de este relato de los acontecimientos, la voz pone al espectador en contexto sobre la fiesta que está a punto de celebrarse en casa de los Albuquerque.



Ilustración 10. El servicio dispone la sala para el cumpleaños de Teresa.

De nuevo, el contraste entre el tiempo diegético de la ficción literaria, representado aquí por un pasaje especialmente novelesco en su interrelación de personajes, se enfrenta al tiempo lento de una escena que podríamos considerar como estrictamente descriptiva, en la que el servicio dispone el espacio para la siguiente secuencia a lo largo de cinco minutos de metraje. Esta contradicción resulta aún más llamativa si se atiende a las palabras del mismo Oliveira cuando afirma que no le gusta «la literatura descriptiva»: «El realismo a veces es necesario, pero me aburre. Mostrar alfombras, objetos... La pintura lo hace al instante, mientras que se necesitan páginas y páginas para describirlo»¹⁸. Lo que el dispositivo de *Amor de perdición* descubre, sin

¹⁸ Antoine de Baecque y Jacques Parsi, *Conversations*, 63.

embargo, es que, en la medida en que el lenguaje involucra siempre una manifestación espacial sensible que escapa a la significación, hasta la intriga romántica más apasionada entraña una irreductible condición descriptiva. Lyotard llama a este componente espacial del lenguaje «espacio denotativo»¹⁹. El filósofo determina que, si bien es posible afirmar que todo es decible, la significación del discurso no recoge todo el sentido de lo que puede decirse: el color, la luz, o la experiencia del espacio y el tiempo. Existe, por tanto, una espacialidad interna al discurso de la novela opuesta al espacio lingüístico y a la que el serial de Oliveira da forma. «Al esfuerzo de significar», apunta Lyotard, «siempre corresponde un equivalente simétrico del designar»²⁰, una exterioridad que no puede reconocerse como significación y que, desde el lugar preeminente que otorga al texto, la película revela. Como expresa Malabou siguiendo a Lyotard: «El lenguaje comienza haciendo desaparecer las cosas, dado que hablar es revelar la posibilidad de nombrarlas en su ausencia, a la vez que nombras la ausencia. Hablar significa perder. Pero en este sentido, ser capaz de perder es ser también capaz de ver, de ver lo que uno pierde, y ser capaz de decir que lo ves»²¹. En su recuperación de las pérdidas sensibles del texto de Castelo Branco, Oliveira da un nuevo significado a la idea de textocentrismo: la novela ocupa una posición central, pero no como discurso privilegiado ante el cual el cine debe rendir cuentas, sino como un centro fracturado en cuyo interior se descubre una espacialidad que excede la significación lingüística, y con ella, un tiempo lento, descriptivo, pictórico. Este nuevo sentido del término «textocentrismo» explica las intuiciones de Denis Lévy al definir *Amor de perdición* como marcada por la distancia entre «el personaje y el actor, entre el actor y el modelo, entre el encuadre y la escena, entre la escena y el mundo, entre la imagen y el texto [...] y el romanticismo de sus héroes»²². O, como ha puesto también de manifiesto Hajnal Király, el exceso emocional y narrativo del género melodramático, así como su dialéctica entre impulso y pasividad, se transforman en el serial en movimientos pausados y en una preferencia por el *tableau vivant*²³.

Pueden observarse, así, dos contradicciones fundamentales entre la novela de Castelo Branco y la adaptación de Oliveira en términos temporales. Por un lado, al tiempo

¹⁹ Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*, 64-65.

²⁰ *Ibid.*, 65.

²¹ Catherine Malabou, «An Eye on the Edge of Discourse,» 16-17.

²² Denis Lévy, «Amor de perdição,» *L'art du cinéma* 21/22/23 (1998): 52-53.

²³ Hajnal Király, «Frames, Windows, and Mirrors. Sensing Still Bodies in Films by Manoel de Oliveira,» *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 8 (2014): 8.

diegético del texto se opone un «tiempo óptico» propio del cine y enfrentado a la sucesión de eventos narrativos de la historia. Siguiendo a Brenez, se trata de un tiempo indisociable de categorías espaciales y ligado a fenómenos de aparición y desaparición de figuras, que aquí se concreta en una temporalidad del encierro. Asimismo, el ejercicio de literalidad de Oliveira enfatiza la distancia entre la historia narrada y el «espacio denotativo» que el texto comprende y que no puede agotar en la significación, resultando de nuevo en una relación de contradicción entre el tiempo de la acción narrativa y el tiempo descriptivo de este excedente figural sensible que la película descubre.

Esta contradicción figural en el seno de la imagen filmica es lo que lleva también a Rancière a hablar de la fábula del cine como una «fábula contrariada», en cuanto en ella se dan cita las historias de la literatura y el teatro, pero también lo que Deleuze llama las «situaciones ópticas y sonoras puras»²⁴ consustanciales a la tecnología fotográfica del cine²⁵. Para Rancière, sin embargo, esta atención al fenómeno sensible abstraído de cualquier esquema narrativo es ya característica de lo que llama la «era estética» y la novela realista, en la que el énfasis en largos pasajes descriptivos en detrimento de la acción inaugura una democracia estética que suprime la separación de dos tipos de humanidad según un particular reparto de lo sensible. Mientras que la acción narrativa pertenece a los «hombres activos», aquellos con el tiempo suficiente para concebir grandes propósitos, la descripción corresponde a los sujetos pasivos, limitados al tiempo repetitivo del trabajo y los acontecimientos mundanos del día a día. Más arriba comentábamos la crítica de Rancière al utopismo de la idea de Benjamin sobre el cine como un medio llamado a disolver las fronteras entre el arte y la vida al ocuparse de lo cotidiano y lo incosecuente, en una identificación de arte, técnica y tecnología que criticábamos como ejemplo de lo que Carroll llama una «doctrina de la especificidad de los medios». A las ideas de Benjamin, Rancière contraponía el ejemplo de la novela realista, reconociendo ya en ella esa *opsis* no narrativa que luego el cine realizaría en todo su potencial. Si seguimos a Rancière, la radicalidad política de la lentitud en una ficción como *Amor de perdición* reside también en su intervención del reparto de lo sensible que implica su fábula, una historia de amor trágico entre dos jóvenes de familia burguesa. Oliveira detiene la peripecia melodramática con la descripción del estatismo y el tiempo lento, invirtiendo así el régimen de la novela y haciendo que los «hombres activos» de la obra de Castelo Branco se desenvuelvan en el tiempo lento de la descripción de los

²⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 21.

²⁵ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018), 20.

individuos pasivos en la contradicción de «una épica sin acciones épicas»²⁶, por utilizar una expresión de Stein. El tiempo de la descripción al que Rancière se refiere en su análisis de la novela realista—por ejemplo, en su glosa a partir de Barthes del fragmento de «Un corazón sencillo» de Flaubert en el que se describe el detalle de «un viejo piano que soportaba, bajo un barómetro, una pila piramidal de cajas y cartones»²⁷—, no obstante, sigue tratándose de un tiempo narrativo o diegético no homologable al tiempo resultante del descubrimiento figural que una adaptación como *Amor de perdición* lleva a cabo. Pareciera que Oliveira va más allá de Rancière al hacernos ver que incluso una intriga romántica como la de Castelo Branco guarda un tiempo no narrativo asociado a la condición figural del lenguaje escrito, o en los términos del propio Rancière, el tiempo de un mundo sensible en el que la sucesión y la repetición «se oponen a la grandeza de la acción y de sus fines»²⁸.

Por otra parte, la lentitud y la ausencia de movimiento en el plano han concitado un reciente interés crítico, concretado en los estudios sobre el llamado *slow cinema* de directores como Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Nuri Bilge Ceylan, Lisandro Alonso, Kelly Reichardt, Pedro Costa o Carlos Reygadas, entre otros²⁹. Sin embargo, el análisis de la lentitud y la interrupción del movimiento no es nuevo, habiendo sido abordado en la teoría del cine desde los paradigmas realistas de Bazin y Kracauer, hasta el cuestionamiento de la narratividad como condición esencial del medio en las investigaciones sobre el cine de los primeros tiempos. Tal como ha señalado Tom Gunning, la proyección de imágenes estáticas fue común en los primeros tiempos del cinematógrafo³⁰. Transcurrido un tiempo, el proyector se ponía en marcha para animar la imagen fija y causar así la sorpresa del público. Sin embargo, si los primeros espectadores de cine asumían el estatismo de la imagen solo para ser sorprendidos por la irrupción de movimiento, la historia y desarrollo del medio invirtió esta relación, pues los espectadores han pasado a presuponer el movimiento en la imagen y encontrar anómalos los momentos de su ralentización o suspensión.

²⁶ Elliott Stein, «Manoel de Oliveira and *Doomed Love*,» 64.

²⁷ Cit. en Jacques Rancière, *El hilo perdido*, 15.

²⁸ *Ibid.*, 24.

²⁹ Véanse Ira Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* (Nueva York: Wallflower Press, 2014); Justin Remes, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis* (Nueva York: Columbia University Press, 2015); Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge (eds.), *Slow Cinema* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015); Horacio Muñoz Fernández, *Posnarrativo. El cine más allá de la narración* (Santander: Shangrila, 2017).

³⁰ Tom Gunning, «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator,» en *Film Theory and Criticism*, eds. Leo Braudy y Marshall Cohen (Nueva York: Oxford University Press, 2004), 866.

En cualquier caso, esto no quiere decir que el cine no se preste a la experiencia de la duración en menoscabo de la narrativa. La evolución de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo teorizada por Deleuze a partir de la filosofía de la duración de Bergson supone un hallazgo teórico difícil de eludir en la discusión de la lentitud en el cine, señalando además una periodización histórica que separa al cine clásico de un cine moderno. Es bien sabido que para el filósofo la ruptura entre ambos ocurre después de la guerra, cuando el neorrealismo rompe los esquemas sensorio-motores de la imagen-movimiento inaugurando un nuevo tipo de personaje que «ya no puede reaccionar ante unas situaciones que les sobrepasan», así como una nueva forma de temporalizar la imagen cinematográfica, que ahora presenta «tiempo puro [...] y no ya movimiento»³¹, una temporalidad anticipada por directores como Welles o Ozu y que Deleuze entiende como la de una «imagen-intervalo»³² entre acciones. Sin embargo, esto no supone una anulación absoluta del movimiento en la imagen-tiempo, sino la exposición de lo que llama un «movimiento aberrante» anterior a «todo movimiento normal definido por la motricidad»³³. En su lectura de Deleuze, Raymond Bellour lo define como un movimiento autónomo e independiente de la lengua y el discurso³⁴, un movimiento paradójico de los objetos estáticos que resumió bien el propio Bergson:

Aunque el objeto permanezca el mismo y yo lo mire del mismo lado, bajo el mismo ángulo, en el mismo día, la visión que tengo de él difiere de la que acabo de tener, pues se dará el caso de haber envejecido un instante. Mi memoria está ahí, introduciendo algo de este pasado en este presente. Mi estado del alma, al avanzar en la ruta del tiempo, se infla continuamente con la duración que lo engrosa y hace, por decirlo así, una bola de nieve consigo mismo³⁵.

Según Bergson, el objeto permanece fijo en el espacio pero móvil *en* el tiempo, en la «ruta» o el espacio del tiempo donde ocurre lo que Deleuze llama un movimiento aberrante, distinto de la motricidad propia de la imagen-movimiento del cine clásico. Es significativo que Bellour asocie este movimiento del tiempo con el tercer sentido barthesiano de la imagen, evidenciando que también se opone al movimiento del relato

³¹ Gilles Deleuze, «Sobre *La imagen-tiempo*,» en *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 2014), 99.

³² Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 157.

³³ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 59.

³⁴ Raymond Bellour, *Entre-imágenes: Foto-Cine-Video* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009), 116.

³⁵ Henri Bergson, *La evolución creadora*, en *Obras escogidas* (Madrid: Aguilar, 1963), 439-440.

cinematográfico pero que, sin embargo, de igual modo posee un tipo de movimiento propio: «Parece que solo se puede acceder a él mediante la imagen detenida [...] Sin embargo, el tercer sentido constituiría también lo que Barthes llama ‘lo filmico’: una suerte de virtualidad utópica captada en el movimiento mismo del film [...] En esto, ni la fotografía ni la pintura pueden hacerlo surgir, porque les falta el horizonte diegético»³⁶. El tercer sentido, en cuanto interrupción del proceso de significación del sentido obvio, detiene el avance del relato, pero al mismo tiempo posee un movimiento propio que diferencia al cine de otras artes visuales, independiente del discurso cinematográfico pero comprendido por este.

La afinidad entre ese excedente sensible de la imagen cinematográfica que Barthes caracteriza como sentido obtuso, y el movimiento aberrante de la imagen-tiempo deleuziana, entendida como un tiempo contrario a la lógica causal sensorio-motriz de la imagen-movimiento, pero a su vez comprendido por esta, resulta reveladora para la concepción de una particular condición figural del tiempo en el cine. Aunque Barthes consagra su reflexión al análisis del fotograma único, su caracterización del tercer sentido como una cualidad distintiva de lo filmico lleva a Bellour a pensar que este—que nosotros hemos reconocido como la condición figural de la imagen cinematográfica—posee un tipo de movimiento que no es el del estatismo puro de la pintura, sino un movimiento propio e independiente de la economía narrativa general del film. Este movimiento, asociado a una temporalidad de la interrupción, es el que para Barthes define lo filmico y separa a la imagen cinematográfica de la pintura o la fotografía.

La quietud de los *tableaux vivants* de *Amor de perdición* da buena cuenta de este movimiento y temporalidad particulares de lo inmóvil en el cine. Es necesario precisar que utilizamos el término de *tableau vivant* no para referirnos a la recreación de pinturas concretas en el serial de Oliveira, como en los casos célebres de *La marquesa de O* (*La Marquise d’O*, Éric Rohmer, 1976), *Pasión* (*Godard’s Passion*, Jean-luc Godard, 1982) o *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986), sino en referencia a un conjunto de soluciones plásticas, escenográficas y actorales que resultan en una composición pictórica del encuadre. En una entrevista con Ruy Gardiner, Oliveira declara que, aunque la pintura es una influencia clara en su cine, no toma el modelo de referentes o estilos concretos y en su lugar él mismo «hace pinturas con sus encuadres»³⁷. En *Amor de perdición* ello resulta evidente en el privilegio de la pose estática de los actores, la búsqueda de simetría en la

³⁶ Raymond Bellour, *Entre-imágenes*, 117.

³⁷ Cit. en Randal Johnson, *Manoel de Oliveira*, 158.

composición del plano, las vistas enmarcadas en el interior del encuadre, la atención al detalle y el ornamento escenográfico, o el modelado del espacio atendiendo a puntos de luz que lo descubren de forma selectiva³⁸. La identificación de la praxis cinematográfica con el arte pictórico es tal que incluso el mismo Oliveira hace un breve cameo como retratista de la familia Botelho [11]. Pero según hemos expuesto, las implicaciones del *tableau vivant* en el cine no son solo plásticas y relativas a la composición del encuadre, sino también narrativas y temporales. A este respecto, Pascal Bonitzer se ha referido al «discurso a dos voces» del *tableau vivant*, oscilante entre el movimiento del plano y la inmovilidad del cuadro. Sin embargo, y a pesar de hacer mención a esta condición «dialógica», el crítico caracteriza el uso cinematográfico del *tableau vivant* en los términos de una contradicción irresoluble entre este como elemento completamente a-narrativo y la narratividad del film: «Como constituye una pausa en el movimiento del film, parece no poder integrarse al conjunto, al ritmo narrativo. Así, el plano-cuadro es profundamente a-narrativo, y por esa razón pudo ser utilizado por aquellos cineastas que privilegian la puesta en escena y la plástica en detrimento del guion y la línea narrativa»³⁹. El problema de la argumentación de Bonitzer es que no reconoce la temporalidad y movimiento propias del *tableau vivant* en el cine, de tal manera que parece identificarlo completamente con el estatismo de una imagen fija. Ello es consecuencia de una separación de plástica y línea narrativa como elementos yuxtapuestos, que nosotros discutimos apelando a esa complementariedad entre el movimiento aberrante de la imagen-tiempo y el movimiento del excedente sensible del sentido obtuso barthesiano. Así, el *tableau vivant* detiene el tiempo de la fábula y obstaculiza su narración, pero este es poseedor de un tiempo y narratividad elusivas y autónomas, que antienden a su propia lógica figurativa y no a los requerimientos diegéticos.

³⁸ Los mismos caracteres podrían responder a una definición del tipo de teatralidad que caracteriza la obra de Oliveira. Véase René Prédal, «Théâtre et théâtralité dans l'oeuvre de Oliveira,» *Études cinématographiques* 70 (2006): 65-116.

³⁹ Pascal Bonitzer, *Desencuadres: Cine y pintura* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007), 31.



Ilustración 11. Oliveira como pintor de los Botelho.

Para iluminar este punto—y entender la condición política de *Amor de perdición* como parte de la utopía televisiva que nos interesa—resulta útil acudir de nuevo al concepto lyotardiano de *acinéma*. Para Lyotard, el cine ha contribuido a la reificación de intensidades en la que consiste el capitalismo, o a «la transformación de la energía en intensidad normada», o «energía canalizada»⁴⁰. Antes señalábamos que de acuerdo con el filósofo, según lo recoge Durafour, el capitalismo se libra en una radical solidificación de afectos como sistema consistente en la transformación (de las materias en productos) y el valor de cambio (en el paso del producto a la mercancía). Esta lógica de transformación e intercambio atañe también al régimen de lo estético, de manera que el sistema neutraliza todas aquellas singularidades, acontecimientos y minorías que no puede reintegrar: «los desacuerdos son integrados para mantener el consenso sobre las reglas que los convierten en desacuerdos»⁴¹. El *acinéma* se propone así como rechazo de todos aquellos caracteres de lo filmico asimilables por el capital, nombrando en su lugar los momentos excesivos que resisten formar parte de su economía. Es por ello que, tal como apuntábamos, se opone también al principio organizador de la puesta en escena, en tanto que actividad que «unifica todos los movimientos, a ambos lados de la pantalla, imponiendo [...] la misma ordenación de todos los impulsos, excluyéndolos, borrándolos tanto fuera de la escena como dentro»⁴². Advertíamos que, aunque Lyotard formula esta idea atendiendo fundamentalmente al cine abstracto y experimental, reconoce que el

⁴⁰ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (París: UGE, 1973), 311; 316.

⁴¹ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinema*, 44.

⁴² Jean-François Lyotard, «Acinema,» 38.

acinéma existe también como dispositivo infiltrado en el cine narrativo y figurativo, comprendiendo «todo movimiento pulsional, real o irreal, que no se preste a la reduplicación, todo movimiento que escaparía a la identificación, al reconocimiento y a la fijación amnésica»⁴³. El filósofo lo descompone en dos tipos, que aluden a su vez a dos movimientos básicos: «extrema movilidad y extrema inmovilidad»⁴⁴. El primero se identifica con la disolución de lo figurativo del cine de Michael Snow, Hollis Frampton, Stan Brakhage, Paul Sharits o Peter Kubelka. Por su parte, el segundo, que Lyotard llama un cine del *tableau vivant*, se atiene a una lógica representativa pero se propone como una fisura en el interior de lo figurativo. Ello lo hace, como ha sabido ver Durafour, introduciendo el tipo de movimiento que nos interesa, que él mismo nombra también como «aberrante»: el *acinéma* no se encarga de reproducir los movimientos que «ya conocemos por la percepción ordinaria, sino de producir movimientos aberrantes capaces de generar, tanto desde el punto de vista estético como económico, una experiencia intensa de movimiento, por exceso o por defecto, desvinculada de cualquier motivo»⁴⁵. Sobre el cine del *tableau vivant*, como reconocieran también Deleuze, Barthes y Bellour, Durafour sigue a Lyotard y advierte que la inmovilidad no es lo contrario del movimiento, sino una forma paroxística del mismo, o un movimiento que no somos capaces de reconocer ya sea porque excede nuestras capacidades fisiológicas o nuestras necesidades sociales.

Por lo tanto, el estatismo del *tableau vivant* no es una negación del movimiento, sino la introducción de un movimiento excesivo, independiente de cualquier criterio de motricidad o avance argumental. Es por ello que, frente a la postura de Bonitzer, para quien el *tableau vivant* supone un triunfo del estatismo de lo figurativo pictórico sobre el movimiento propio del cine, preferimos entender los *tableaux vivants* de *Amor de perdición* como un dispositivo que revierte la lógica representativa al introducir en el tiempo narrativo del film un movimiento y temporalidad otros, que dan muestras de esa nueva búsqueda de relaciones entre las imágenes que Badiou identificó con lo experimental en cine, y que está en la base de nuestra comprensión de lo político. Puede parecer contradictorio que una obra como la de Oliveira, en la que el cuidado del encuadre y la planificación de los planos son tan centrales, pueda liberarse de la noción de puesta en escena. No obstante, encontramos que el dispositivo del *tableau vivant* del *acinéma*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, 39.

⁴⁵ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinema*, 37.

responde mejor a su condición de adaptación que, en su literalidad, termina afirmando su radical otredad y condición excesiva con respecto al texto original en cuanto descubre la distancia figural que existe entre este y las imágenes cinematográficas, una distancia que interviene temporalmente la novela de Castelo Branco.

Para concluir, examinemos un *tableau vivant* del serial que revela tanto su condición iconoclasta del texto adaptado como su producción de un particular tiempo figural. La voz en *off* del Narrador relata los celos de Domingo Botelho (Ruy Furtado) hacia su esposa, Doña Rita (Rita Caldeirão), quien cree cortejada por sus primos, adaptando textualmente el siguiente fragmento de la novela:

Se veía sinceramente feo, y a su mujer cada vez más seductora y más desdeñosa en el trato íntimo. No hallaba en la historia antigua ningún ejemplo de amor sin tropiezo entre un esposo deforme y una mujer bonita. Solo uno le venía a la memoria, y ese, aun cuando perteneciese a la fábula, le era, en verdad, contrario: el casamiento de Venus con Vulcano [...] Decía para sí que si algún día él levantaba el velo de tal perfidia, ni iría a quejarse a Júpiter, ni se entretendía en armar ratoneras a los primos⁴⁶.

El espacio es el interior de la casa de los Botelho. Por medio de un lento paneo hacia la izquierda desde una ventana, la cámara vira hacia un espejo oscuro que, en lugar de devolver el reflejo, contiene una imagen del matrimonio Botelho, que aparece en un fundido dispuesto en un *tableau vivant* que reproduce el motivo clásico de la pintura mitológica de la fragua de Vulcano, con Domingo ocupando el rol del dios, y Doña Rita, el de Venus [12, 13 y 14]. De nuevo, la recurrencia de vistas enmarcadas evoca la lentitud del tiempo óptico del espacio interior que caracteriza a todo el serial, y en la traslación fílmica del fragmento se evidencia también esa temporalidad propia del espacio denotativo que contiene el texto, y que la ficción de Oliveira se encarga de recuperar como excedente sensible de la significación del lenguaje escrito. El detenimiento sobre el cuadro hace pensar también en el movimiento aberrante del *tableau vivant* lyotardiano, un movimiento excesivo por su inmovilidad que interrumpe la reproducción mimética aun desde la figuración. Pero quizás lo más interesante de la secuencia es el trasfondo simbólico de su planificación. Precediendo a la aparición del *tableau vivant*, la cámara recorre dos elementos que evocan comparaciones frecuentes con el cine, y a los que aquí se les niega la visualidad: la ventana permanece cerrada y no ofrece más vistas que la de

⁴⁶ Camilo Castelo Branco, *Amor de perdición*, 18.

sus cortinas y puertas, y el espejo se descubre antinatural al estar completamente oscuro. Así, esta breve secuencia cuestiona tanto una comprensión realista del medio como «ventana al mundo», como su función mimética a través de la imagen oximorónica de un espejo sin reflejo. En lugar de ello, la aparición del *tableau vivant* en el interior del espejo revela una comprensión figural del cine como capaz de generar su propia visualidad y maneras de organizar lo visible, creando imágenes más allá de la lógica representativa. Oliveira, quien afirmó que todas sus películas son «películas de resistencia»⁴⁷, suscribe así a Lyotard en su idea de que el reconocimiento de la función crítica del cine pasa por descubrir «la pantalla como pantalla, y no como ventana»⁴⁸.

La pertenencia de *Amor de perdición* a la utopía televisiva que nos ocupa puede comprobarse, así, en su confrontación de la temporalidad excesiva del *tableau vivant* con con dos temporalidades muy diferentes a esta: el tiempo narrativo de la novela de Castelo Branco, bien conocida por los telespectadores originales, y el tiempo estructurado y secuencial de la programación televisiva. Frente a estos, el serial genera una temporalidad independiente de los criterios de tensión dramática que rigen la historia de amor trágico del texto, criterios en los que reside su atractivo como ficción serializable para la televisión. El ejercicio de resistencia de la obra de Oliveira es el de frustrar las expectativas de este suspense, interviniendo el texto al descubrir en él un tiempo descriptivo o figural del que solo la ficción audiovisual puede dar cuenta. Pero es también el del descubrimiento de la agencia de la ficción audiovisual para crear sus propias formas de organizar lo sensible y desprenderse de la función mimética. De nuevo, la televisión se ve confrontada con una comprensión de la ficción que desafía su instrumentalización como espejo de un tiempo reproductivo y rutinario, esta vez por vía de la lentitud descriptiva y el movimiento aberrante de los *tableaux vivants*.

⁴⁷ Antoine de Baecque y Jacques Parsi, *Conversations*, 141.

⁴⁸ Jean-François Lyotard, *A partir de Marx y Freud*, 237.



Ilustración 12.



Ilustración 13.



Ilustración 14. *Tableau vivant* del motivo de la Fragua de Vulcano.

4.5.- *Berlin Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, 1980)

Berlin Alexanderplatz, adaptación de la novela de Alfred Döblin a la televisión por Rainer Werner Fassbinder, se emitió en trece episodios y un epílogo desde el 12 de octubre al 29 de diciembre de 1980 en la cadena pública Westdeutscher Rundfunk (WDR). Fue la producción televisiva más costosa de Alemania Occidental hasta el momento, así como una de las más vistas, con alrededor de 20 millones de espectadores. A diferencia de Rivette y Oliveira, Fassbinder contó con una trayectoria prolífica en la televisión, llegando a realizar también la serie *Ocho horas no hacen un día* (*Acht Stunden sind kein Tag*, 1972-1973), la miniserie de ciencia ficción *El mundo conectado* (*Welt am Draht*, 1973) y los telefilms *El viaje a Niklashauser* (*Die Niklashauser Fahrt*, 1970), *El café* (*Das Kaffeehaus*, 1970), *Rio das Mortes* (1971), *Pioneros en Ingolstadt* (*Pioniere in Ingolstadt*, 1971), *Bremer Freiheit* (1972), *Wildwechsel* (1973), *Nora Helmer* (1974), *Martha* (1974), *Miedo al miedo* (*Angst vor der Angst*, 1975), *Like a Bird on a Wire* (*Wie ein Vogel auf dem Draht*, 1975), *Solo quiero que me ames* (*Ich will doch nur, daß ihr mich liebt*, 1976), *Frauen in New York* (1977) y *La mujer del ferroviario* (*Bolwieser*, 1977).

Como ha analizado en profundidad Jane Shattuc, esta extensa obra fue consecuencia de una situación industrial que incentivó la participación de los autores en la creación y desarrollo de producciones originales para la televisión. La construcción de una televisión pública durante los primeros años de la ocupación por las potencias aliadas tras la guerra, con la BBC como principal referente, sirvió a los propósitos de informar a la población de los objetivos de la ocupación, reconstituir los medios de comunicación del país, y crear un medio cultural alemán democrático y «desnazificado»¹. Con el tiempo, esto se tradujo en una política de promoción de los cineastas a través de adaptaciones literarias de novelas y obras de teatro bien conocidas por el público, siguiendo una ética de didactismo humanista de la que también dieron cuenta otros países europeos, como prueban los casos de las obras pedagógicas de Rossellini sobre personajes históricos y la misma *Amor de perdición* de Oliveira. A las ventajas que esto ofreció a los directores emergentes, tales como la financiación estatal y la posibilidad de alcanzar un público masivo, se sumó una particular utilidad política en el caso de Fassbinder, cuyo trabajo en

¹ Jane Shattuc, *Television, Tabloids, and Tears: Fassbinder and Popular Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 21.

televisión le permitió experimentar con formas y géneros populares para atraer audiencia y generar conciencia crítica en ella al mismo tiempo. Esto mismo quedó también patente en sus producciones independientes, marcadas por su investigación del melodrama de Douglas Sirk y la adopción de las convenciones genéricas de las llamadas *woman's films* estadounidenses de los años cincuenta y sesenta. Según observa Eric Rentschler, Fassbinder aprendió de películas de Sirk como *Solo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955) y *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) cómo una forma popular podía adoptarse para apelar y al mismo tiempo, subvertir, las expectativas del público, poniendo en tela de juicio las reacciones producidas por el cine y las estructuras sociales que las narrativas tradicionales habían afirmado². Shattuc presta atención a cómo los trabajos paralelos para televisión y cine de Fassbinder dividieron la opinión pública sobre el director: por un lado, era considerado un autor de adaptaciones literarias para la televisión, por otro, un artista independiente y profundamente crítico con las instituciones tradicionales de la familia, la clase media, el capitalismo y el Estado. Pero lo cierto es que la distancia entre ambas esferas se acortó cada vez más, y el recibimiento de *Berlin Alexanderplatz* y la polémica que causó en su estreno son prueba de ello.

La serie se ambienta en el periodo de Weimar y cuenta la historia de Franz Biberkopf (Günter Lamprecht), que acaba de cumplir condena en la prisión de Tegel por el asesinato de su pareja Ida (Barbara Valentin), a quien prostituía. Franz trata de ganarse la vida de forma honesta en una serie de trabajos esporádicos, pero la situación se trunca cuando conoce a Reinhold (Gottfried John) y comienza entre ellos una relación turbulenta de atracción, deseo y celos. Este lo convence para seducir a las mujeres que él mismo rechaza cuando se aburre de ellas y, posteriormente, lo engaña para involucrarse en un robo que su banda está preparando. Cuando Biberkopf se da cuenta y amenaza con delatarlos, Reinhold lo arroja de un coche en marcha y acaba perdiendo el brazo. Tras el accidente conoce a Mieke (Barbara Sukowa), joven de la que se enamora y que comenzará a prostituirse por él tras haber quedado inválido. Incapaz de soportar que Franz sea feliz, Reinhold seduce y asesina a Mieke, y Biberkopf enloquece. Después de un periodo de internamiento en un sanatorio, Franz encuentra un empleo respetable como vigilante de

² Eric Rentschler, *New German Film in the Course of Time* (Bedford Hills y Nueva York: Redgrave, 1984), 84. Sobre la recepción de Fassbinder del melodrama de Sirk y el redescubrimiento de sus elementos críticos hay una extensa bibliografía, véanse Thomas E. Erffmeyer, «I Only Want You to Love Me: Fassbinder, Melodrama, and Brechtian Form,» *Journal of the University of Film and Video Association* 35, n° 1 (1983): 37-43; Gerd Gemünden, «Re-Fusing Brecht: The Cultural Politics of Fassbinder German Hollywood,» *New German Critique* 21 (1994): 55-75; Miguel Olea Romacho, «Teatralidad y modos de representación en el melodrama de Rainer W. Fassbinder: De Sirk a Artaud,» *Signa* 31 (2022): 633-650.

una fábrica y, finalmente, rechaza testificar en contra de Reinhold en el juicio por el asesinato de Mieke.

Los bajos índices y mala respuesta de la audiencia y, en especial, una campaña concienzuda de boicot por parte de la Iglesia Católica, que denunció la serie como blasfema ya incluso antes de su primera emisión, hicieron que la WDR la eliminara del *prime time*, reprogramándola a una franja a altas horas de la noche poco después del estreno. Kristina Zerges llevó a cabo un estudio del fracaso de público de la ficción, cuyos índices de audiencia disminuyeron de forma progresiva con el avance de la emisión a lo largo de los meses. El análisis comprueba que la recepción fue peor en los sectores de la población más deprimidos socialmente, en contraste sustancial con la respuesta entusiasta de la crítica³, así como el papel determinante que la campaña detractora de la Iglesia tuvo sobre el destino de la serie. Zerges basó su análisis en dos encuestas que publicó en los periódicos de Núremberg y Berlín, *Nürnberger Nachrichten* y *Berliner Morgenpost*. En ellas comprobó que, en su mayoría (612 encuestados), el público decidió ver la serie dada su condición de adaptación de la novela de Döblin, y solo un octavo del total de los encuestados de Núremberg se vio atraído por la popularidad de Fassbinder como cineasta⁴. De los motivos que los espectadores alegaron como causa de su abandono de la serie en la encuesta de Zerges, los principales fueron los siguientes: aburrimiento (616), pobre iluminación (509), escenas explícitas de sexo (477) y violencia (203), motivos especiales (189) y el trabajo de dirección y de cámara (121)⁵. Aparte de la iluminación atmosférica, no apreciada como elemento artístico, el aburrimiento fue la causa principal de la respuesta negativa, y la mayoría de espectadores encuestados encontraron que había «muy poco movimiento hacia delante» y demasiada introspección⁶. En última instancia, la conclusión principal que extrae Zerges es que el fracaso de la serie se debió a su cambio de horario como consecuencia de la presión religiosa, aunque también contempla el rol que pudo jugar que la mayoría del público no estuviera familiarizada con el lenguaje abstracto de la ficción⁷. Shattuc añade a ello que la figura del mismo Fassbinder y el

³ En concreto, Susan Sontag dedicó a la serie una crítica elogiosa algunos años después de su estreno, donde reconoce su particular mezcla de la teatralidad melodramática y la narrativa modernista de las novelas de ciudad de principios de siglo, así como el hecho de que solo la televisión pudo permitir a Fassbinder adaptar la integridad de la novela de Döblin. Véase Susan Sontag, «Novel into Film: Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz*,» en *Where the Stress Falls* (Londres: Vintage, 2001), 123-131.

⁴ Kristina Zerges, «Die TV-Series *Berlin Alexanderplatz* von Rainer Fassbinder, Dokumentation und Analyse eines Rezeptionsprozesses,» *Spiel* 1 (1983): 151-152.

⁵ *Ibid.*, 156.

⁶ *Ibid.*, 158.

⁷ *Ibid.*, 174.

declarado tono autobiográfico de su adaptación—poco antes del estreno del primer episodio, Fassbinder afirmó en los medios que el protagonista Franz Biberkopf era él mismo⁸—pudo causar rechazo entre una clase media que lo desaprobaba como figura pública.

Las circunstancias que propiciaron el fracaso de público de la serie en su emisión original son, por tanto, complejas y demuestran una interrelación de factores que atañen a los condicionantes impuestos por el movimiento de censura encabezado por la Iglesia, la mala promoción por la WDR tras la polémica, la reacción negativa a la abstracción de la serie, su acogida polarizada por distintos sectores demográficos, la frustración de las expectativas de los espectadores en relación con la obra de Döblin, y a un posible rechazo de la audiencia de la figura de Fassbinder como personaje público, entre otros motivos. El contexto de recepción de *Berlin Alexanderplatz* es, así, el del espacio contradictorio que ocupa la utopía televisiva que nos interesa, marcada de nuevo por el fracaso industrial y los problemas de acogida entre el público. Que el aburrimiento supusiera uno de los motivos principales del abandono de la ficción entre los encuestados por Zerges, por otro lado, posee implicaciones valiosas para nuestra comprensión de esta proyección utópica como una intervención temporal y narrativa del medio. La confusión del relato de *Berlin Alexanderplatz*, así como sus constantes digresiones y profusión de personajes secundarios, son también ejemplo de la agencia de las formas narrativas para contravenir los estándares temporales de la serialidad televisiva, algo que Fassbinder había comenzado a hacer años antes en su trayectoria con el estreno de *Ocho horas no hacen un día*.

Aunque su relato es mucho más directo que el de *Berlin Alexanderplatz*, *Ocho horas no hacen un día* demuestra cómo Fassbinder se apropia de las formas y géneros populares para encontrar en ellos elementos críticos. La ficción relata las vidas de una familia trabajadora de Colonia, integrada por Jochen (Gottfried John), operario en una fábrica de herramientas, y su novia Marion (Hannah Schygulla), oficinista; la abuela de Jochen (Luise Ulrich) y su marido, Gregor (Werner Finck), quienes han ocupado una vieja librería para poner en marcha una guardería de barrio; y la hermana de Jochen, Monika (Renate Roland) y su marido, el autoritario Harald (Kurt Raaab). A ellos se suman los compañeros de trabajo de Jochen, como Franz (Wolfgang Schenck), Rolf (Rudolf Waldemar Brem) y el nuevo capataz, Ernst (Peter Gauhe). Cuando Jochen idea

⁸ Jane Shattuc, *Television, Tabloids, and Tears*, 18.

un mecanismo con el cual el trabajo se puede realizar más rápido de lo esperado, la dirección de la planta queda satisfecha, pero reduce el bono que los trabajadores habían estado esperando. El supervisor justifica la decisión alegando que ya no necesitarán trabajar tanto para terminar la tarea. A partir de este momento, Jochen y sus compañeros comienzan a organizarse para defender sus derechos y sabotear la producción hasta que la patronal atiende a sus demandas.

La contradicción principal de la ficción es la de ser una «serie familiar» o *soap opera* proletaria, que, a diferencia de lo que observa Jane Feuer sobre las narrativas familiares en televisión, sí representa las condiciones de explotación y el tiempo del trabajo de los personajes, en lugar de limitarse a trasladar la temporalidad cíclica de las narrativas familiares a su ámbito laboral. En este sentido, no deben pasar desapercibidas las connotaciones críticas del título de la serie en lo que respecta a la relación entre el trabajo y la experiencia del tiempo: la jornada no se limita al tiempo del trabajo, aunque este atraviesa y condiciona todas las relaciones, vínculos afectivos y espacios de los personajes. A su vez, la disociación del tiempo serial de la ficción de un tiempo repetitivo de la producción puede comprobarse en cómo el relato se desprende de las estructuras cíclicas de las series familiares televisivas criticadas por Feuer. En una entrevista reciente, Juliane Lorenz, montadora habitual de Fassbinder, afirma que la serie fue muy popular, llegando a contar con al menos 25 millones de espectadores, tratándose de la primera serie familiar de clase obrera desde que la WDR empezara a emitir series estadounidenses como *Bonanza* (1959-1973) o *Flipper* (1964-1967) a partir de mediados de los sesenta⁹. A diferencia de estas, en la serie de Fassbinder los personajes crean redes de solidaridad que aseguran su evolución continua y la de la situación narrativa, en último término inconclusa debido a su cancelación inesperada por la WDR.

Aunque ya se habían abonado los costes de tres episodios adicionales, la cadena terminó su contrato con Fassbinder al conocer que en el resto de la serie la actividad sindical y la involucración de partidos políticos cobraría mayor importancia¹⁰. Preocupado por la recepción del público, el director fue cauteloso en el tratamiento de su contenido político, y la serie fue criticada por algunos sectores por su omisión de la representación del asociacionismo político más allá de la red de apoyo que construyen los

⁹ David Jenkins, «A Conversation with Juliane Lorenz,» en *Eight Hours Don't Make a Day – A Family Series* (Hertfordshire: Arrow Films, 2019), 51.

¹⁰ Christian Braad Thomsen, «Fassbinder: The Life and Work of a Provocative Genius (An Extract),» en *ibid.*, 47.

trabajadores de la fábrica. En cualquier caso, contando además con que Fassbinder había previsto su inclusión en los episodios faltantes, la proyección crítica de la ficción sigue quedando patente en el cuidado del encuadre y los mecanismos formales distanciadores del trabajo de cámara. La escena siempre queda fragmentada por líneas de fuga, como objetos intermedios desenfocados frente a los personajes, o mediante seguimientos, panorámicas, paneos y *zooms* repentinos, que impiden cualquier ilusión de realismo y subrayan la ficcionalidad del relato, en la línea del «melodrama brechtiano» de Fassbinder. Esta autorreflexividad también se manifiesta en la relación calculada de los personajes con el espacio, como señala Manuel Alvarado, que observa cómo las mujeres a menudo aparecen encuadradas por flores, creando así una imagen romántica estereotípica, o cómo las tomas de seguimiento de los operarios en la fábrica siempre se hacen desde el lado opuesto de la maquinaria, lo que los presenta alienados y dominados por esta¹¹. En general, el contraste acusado entre los encuadres cuidados y el diseño de producción sirkiano de la serie, y su temática obrera, descubre la condición de la ficción en tanto tal. En contraposición a las estrategias distanciadoras del cine político de Godard, que deconstruyen desde su base las convenciones de representación burguesas, las de Fassbinder consisten en una reapropiación distanciada de las mismas. Sobre *Ocho horas no hacen un día*, afirmaba que

Se puede utilizar cualquier género para transmitir un mensaje, tanto si se quiere introducir una nueva sensibilidad como un contenido político. Las series familiares son las que le gusta ver a los alemanes. Así creas una audiencia potencial desde la primera hora. Después, si la gente no se ha desconectado, ya has pasado lo peor. Entonces tal o cual familia entra regularmente en sus casas y pueden hacer lo mismo que los personajes¹².

Si redundamos de nuevo en la idea de democracia estética de Rancière, la política de la serie de Fassbinder es la de dotar de agencia a quienes han sido privados de ella y excluidos del orden narrativo. El mismo criterio une dos ficciones tan aparentemente dispares en términos estilísticos como *Ocho horas no hacen un día* y *Berlin Alexanderplatz*, aunque el tipo de igualdad sensible que propone la segunda es el de una problematización de la fábula, ya presente en la novela de Döblin. La igualdad de estados

¹¹ Manuel Alvarado, «Eight Hours Are Not a Day,» en *ibid.*, 23.

¹² Cit. en Richard Collins y Vincent Porter, *WDR and the Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer and Others* (Londres: BFI, 1981), 52.

sensibles se hace evidente en ella en la subversión de la narración causal a través del realismo radical del monólogo interior y la polifonía del texto, influido por la técnica del montaje cinematográfico y compuesto por noticias periodísticas, canciones populares, localismos berlineses, versículos de la Biblia, fórmulas científicas y datos estadísticos. Así, el texto de Döblin es producto de lo que Mario Slugan ha llamado una «experiencia perceptual de la disrupción»¹³ propia de la vida en las emergentes ciudades modernas a comienzos del siglo XX, una confusión derivada del desarrollo tecnológico y la proliferación de estímulos que dio forma tanto a la novela moderna como a las «sinfonías de ciudad» de *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927)* o *El hombre de la cámara (Chelovek kinoapparatom, Dziga Vertov, 1929)*. Como veíamos con Rancière, lo que Joyce, Woolf o Döblin tienen en común con la película de Vertov es su demostración de que el montaje no es solo una manera de superponer imágenes, sino de «acercar tiempos, de situar una multiplicidad de temporalidades en un único flujo temporal [...] inventando un tiempo de coexistencia igualitaria hecho de una multiplicidad de eventos sensoriales, todos igualmente significativos o insignificantes, que conectan la vida de cualquier individuo con la gran vida anónima que no conoce jerarquía alguna»¹⁴. La novela de Döblin responde a la revolución estética teorizada por Rancière, pero la digresividad de la serie de Fassbinder no se debe exclusivamente a la construcción de un relato fragmentario gracias al montaje, sino que está relacionada con su particular figuralidad y corporalidad. Del mismo modo, ignorar la relación de la ficción con el proyecto de apropiación política de formas populares por parte de Fassbinder supondría separar *Berlin Alexanderplatz* del contexto más amplio de su producción, más aún teniendo en cuenta que, como advirtió Yann Lardeau, esta no funciona tanto como culminación lógica de su obra—pues el epílogo, además de inconcluyente para el relato, introduce rupturas formales con respecto a otras películas de Fassbinder—, sino como una «matriz temática [...] que la contiene entera, en potencia»¹⁵, a la manera de un laboratorio de gestos y figuras reconocibles en el resto de su filmografía. Es por ello que nosotros atenderemos al relato de *Berlin Alexanderplatz* prestando atención a dos cuestiones principales: la interrelación de las soluciones plásticas de la imagen y la digresión en la historia, y su gestualidad y corporalidad en

¹³ Mario Slugan, *Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder* (Rochester: Candel House, 2017), 26.

¹⁴ Jacques Rancière, *Tiempos modernos*, 98.

¹⁵ Yann Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder* (París: Cahiers du cinéma, 1990), 58.

relación con la apropiación que hace Fassbinder de las convenciones del melodrama. El examen de ambas puede arrojar luz sobre las formas por las que la serie de Fassbinder configura una particular temporalidad de lo digresivo que, aunque ya presente en el texto adaptado, depende de lógicas figurativas distintas en el medio televisivo.

En primer lugar, resulta necesario revisar qué entendemos por digresión y comprobar su utilidad crítica para el estudio de *Berlin Alexanderplatz*. Como ha puesto de manifiesto Samuel Frederick, pueden diferenciarse dos corrientes teóricas desde las que pensar lo digresivo¹⁶. Por un lado, la digresión ha sido entendida con frecuencia como un complemento del argumento, acorde con una identificación del mismo con la narración y un funcionalismo narrativo que, aunque ya estaba presente en la retórica de Quintiliano, sería codificado más tarde por los estructuralistas y la narratología clásica. Esta es por ejemplo la postura de Chatman, para quien «una narrativa sin argumento es una imposibilidad lógica»¹⁷. Asimismo, Peter Brooks ha argumentado que la digresión no tiene una función suplementaria, dado que de esta dependen los retrasos y desvíos necesarios para que un relato pueda avanzar necesariamente hacia su conclusión, afirmando de nuevo que el argumento es «la lógica que usamos para dar forma y entender las historias»¹⁸. Por su parte, Frank Kermode realizó un análisis antropológico de la conclusividad narrativa, afirmando que la preferencia por esta se debe a una necesidad humana de «hallar sentido al mundo» y «experimentar esa concordancia entre principio, medio y final que es la esencia de nuestras ficciones explicativas, en particular cuando pertenecen a tradiciones culturales que tratan el tiempo histórico como primordialmente rectilíneo y no cíclico»¹⁹. Este tipo de teorías presupone la unidad y progresión del relato, y comprende lo digresivo como interrupción, suspensión o elemento aberrante que frustra su avance, lo que implica seguir sosteniendo un concepto teleológico de lo narrativo. Cabe preguntarse entonces, con Pierre Bayard, «si una digresión útil es verdaderamente una digresión»²⁰ y si esta solo puede darse en una completa suspensión de la funcionalidad argumental. Es por ello que Frederick explora teorías de la digresión que consigan elaborar una narratividad separada del argumento, entendiendo lo digresivo no

¹⁶ Samuel Frederick, «Re-Reading Digression: Towards a Theory of Plotless Narrativity,» en *Textual Wanderings: The Theory and Practice of Narrative Digression*, ed. Rhian Atkin (Nueva York: Routledge, 2011), cap. 1, ePub.

¹⁷ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, 47.

¹⁸ Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 7.

¹⁹ Frank Kermode, *El sentido de un final* (Barcelona: Gedisa, 2000), 43.

²⁰ Pierre Bayard, *Le hors-sujet: Proust et la digression* (París: Les Éditions minuit, 1996), 25.

como un obstáculo del mismo, sino como un tipo diferente de movimiento narrativo, no determinado por el imperativo teleológico y el deseo de final que, para Brooks, es consustancial a todo relato²¹. Por ejemplo, de la lectura de la prosa de Robert Walser, Frederick extrae un concepto de digresión movido por un deseo de contar y no un deseo de final, definido simultáneamente como «un modo productivo de narración y negación que no se opone a la narración como tal ni la inhibe, pero que tampoco contribuye a [...] las tensiones y resoluciones que impulsan la trama hacia un todo totalizador (o frustantemente incompleto)»²². En cualquier caso, advierte, el impulso digresivo no debe negar el argumento completamente, sino su centralidad, pues de lo contrario se expone a dar pie a otro concepto centrípeto de narratividad.

En el caso de la serie de Fassbinder, sería absurdo negar la relevancia de su argumento y los acontecimientos nucleares que vertebran el tiempo diegético: la salida de prisión de Franz al comienzo, el accidente en el que pierde el brazo por culpa de Reinhold, el momento en que conoce a Mieze, su asesinato a manos de Reinhold, y el de Ida por Franz, evento que sobrevuela toda la historia. Desatender a la historia también supondría ignorar cómo se repiten en ella los temas que atraviesan la obra del director, tales como la disolución de la frontera que separa la criminalidad del orden social, el sexo como una transacción más, el destino trágico de los humildes, un concepto sacrificial del amor como metáfora política y relación de poder, o una idea artaudiana de la violencia como forma de trascendencia social. Pero, al mismo tiempo, la ficción se constituye por medio de un tipo visual de digresividad que genera una narratividad distinta a la de la progresión argumental, sin negar el argumento pero sí desplazándolo de una posición central por medio de imágenes excesivas, o, siguiendo el término acuñado por Sudeep Dasgupta, «opacas»²³. Dasgupta responde a las ideas de Jason Mittell sobre la complejidad de las series televisivas, basada en la involucración activa de la audiencia en la construcción de significado narrativo a partir de la elaboración continua de hipótesis y la anticipación de los acontecimientos de la trama a partir del texto «perforable» (*drillable*) de la ficción. Dicha actitud indagatoria se restringe a la búsqueda de antecedentes y consecuencias dentro de una lógica causal que, como asegura Mittell, siempre garantiza la comprensibilidad de los hechos narrados. Por su parte, Dasgupta

²¹ Samuel Frederick, *ibid.*

²² *Ibid.*

²³ ²³ Sudeep Dasgupta, «Sensing the Opaque: Seriality and the Aesthetics of Televisual Form,» en *Media of Serial Narrative*, ed. Frank Kelleter (Columbus: The Ohio State University Press, 2017).

enfrenta a las imágenes «perforables» de Mittell una «opacidad de la imagen», comprendida como «momentos de ruptura en el texto serial que absorben a los espectadores en el poder sensorial de la presencia de las imágenes, al tiempo que los sacan de la dinámica investigadora de la narración»²⁴. Para el teórico, la experiencia de la recepción de las series de televisión consiste en una dialéctica entre esos momentos perforables que aportan información sobre la historia, y los opacos, que no se someten a una lógica comunicativa ni atienden a la producción de sentido narrativo o a un criterio de conclusividad del relato, pues «la imagen sobrepasa la narración al contribuir y al mismo tiempo exceder al sentido con su mera presencia»²⁵. La contribución de Dasgupta, una actualización inadvertida del sentido obtuso barthesiano para los estudios sobre serialidad televisiva actuales, permite entender que la radicalidad de *Berlin Alexanderplatz* como ficción digresiva reside en su presentación abundante de opacidades, de las que podemos diferenciar tres tipos: el artificio del plano, la disolución de la imagen y la intrusión de texto.

Brenez señala que Fassbinder desarrolló tres tipos de efectos de artificio a lo largo de su trayectoria: la estilización plástica de sus películas influenciadas por Godard y Straub-Huillet, como *El amor es más frío que la muerte* (*Liebe ist kälter als der Tod*, 1969) y *Effi Briest* (1974); la narratividad pedagógica de sus obras maestras sociológicas, como *Ocho horas no hacen un día*, *Todos nos llamamos Ali* (*Angst essen Seele auf*, 1974) y *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975); y un énfasis en la escenografía que deconstruye los personajes y satura las relaciones entre los cuerpos, como sucede en *Atención a esa prostituta tan querida* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1971), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die Bitteren tränen der Petra von Kant*, 1972) y *Querelle* (1982)²⁶. Como ficción heredera de la estética melodramática de sus películas sociológicas, *Berlin Alexanderplatz* refleja bien el segundo tipo, según la caracterización de Elsaesser del melodrama como concepción dramática de los elementos escenográficos y «uso dinámico de categorías espaciales y musicales en detrimento de las literarias»²⁷, pero atendiendo también a su manera de adoptar el artificio melodramático para señalar las diferencias entre «los elementos de la ficción que podían haber sido extraídos de la

²⁴ *Ibid.*, 184.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Nicole Brenez, *On the Figure in General*, 59.

²⁷ Thomas Elsaesser, «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama,» en *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, ed. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 75.

realidad y los que el espectador podía reconocer de otras películas»²⁸. Así, en la serie puede observarse un conjunto de soluciones estéticas que cobra una función crítica desde una óptica antinaturalista: el predominio de interiores frente a exteriores, el uso de espejos, fuentes de luz artificial, la falta de profundidad en el plano [15], el encuadre obsesivo de los personajes en la imagen, cuyas figuras son a menudo enmarcadas por el contorno de puertas y ventanas [16], y la adopción de puntos de vista imposibles, en los que se interponen ventanas, cristales y demás objetos que dificultan cualquier ilusión de inmediatez. Pero sobre todo, *Berlin Alexanderplatz* es representativa del tercer tipo enumerado por Brenez, algo que resulta evidente en el onirismo del epílogo, compuesto por *tableaux vivants* surreales [17 y 18] tras el enloquecimiento de Franz en el capítulo anterior después de conocer que Mieke había sido asesinada por Reinhold.



Ilustración 15. Herbert (Roger Fritz) y Eva (Hanna Schygulla). Capítulo 11.



Ilustración 16. Vista enmarcada de Mieke (Barbara Sukowa) en el apartamento de Franz en el capítulo 11.



Ilustraciones 17 y 18. *Tableaux* del epílogo.

²⁸ Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), 51.

En segundo lugar, llamamos «disolución de la imagen» a los momentos en los que la iluminación deja de atender al criterio melodramático del modelado plástico de las figuras para confundir o eliminar sus límites, ya sea por defecto [19] o saturación [20]. Cuando después del estreno los espectadores criticaron que las escenas estaban tan pobremente iluminadas que apenas podía verse qué estaba ocurriendo, Fassbinder respondió que su técnica requería que estos «se detuvieran sobre la imagen durante un tiempo, como si se tratara de una pintura de Rembrandt», y lamentaba que los espectadores hubiesen sido habituados a las formas de «las películas que pasan después de las noticias, idénticas a estas en su técnica estética y narrativa»²⁹. En este deseo de romper con lo que Brenez llama la «visión ortoscópica»³⁰ que supone la visualidad televisiva, se explica también el contraste de las imágenes en las que la iluminación se libera de una función representativa para producir efectos de difuminado y reduplicación de la imagen, demostrando la capacidad del cine para reconfigurar nuestras costumbres perceptivas y expandir las posibilidades de la figuratividad audiovisual aun desde la representación.



Ilustración 19. Oscuridad en el primer capítulo.



Ilustración 20. Primer plano de Max (Claus Holm) y saturación de luz en el capítulo 13.

En cuanto a la intrusión de texto, en la serie aparecen intertítulos con fragmentos de la novela de Döblin, en general estableciendo relaciones simbólicas con las imágenes o intentando encontrarles correspondencias en el texto original, al cual también accedemos por medio de la voz en *off* del narrador, la del propio Fassbinder. En secuencias como el brutal asesinato de Ida en el primer capítulo se produce de nuevo el

²⁹ Rainer Werner Fassbinder, «Why These Problems with Franz Biberkopf?», en *The Anarchy of Imagination: Interviews, Essays, Notes*, eds. Michael Töteberg y Leo A. Lensing (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992), 63-64.

³⁰ Nicole Brenez, *Cine de vanguardia: Instrucciones de uso* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2021), 55.

juego figural que también reconocíamos en el ejercicio de adaptación de *Amor de perdición* por Oliveira: el contraste entre la literalidad de la novela y la materialidad de las imágenes revela el excedente sensible del texto adaptado, que aquí describe en un registro científico la física de los golpes durante el crimen, valiéndose incluso de una ecuación explicativa que aparece en la obra de Döblin [21]. Abstraído de la función comunicativa directa de los intertítulos del cine mudo, este intertítulo ejemplifica cómo el texto aparece en la ficción como un «cuerpo extraño en la materia del film»³¹, siguiendo a Philippe Dubois en su análisis de lo que llama la «escritura figural en el cine». El teórico afirma que los intertítulos, «siempre el Otro, el excedente, el material extra»³², pertenecen a otro régimen sensible y obstaculizan la expresión icónica de la imagen al exigir una competencia lingüística determinada, además de interrumpir la continuidad visual y ralentizar el ritmo narrativo como elementos estáticos y fijos que contrastan con el movimiento y la fluidez de los planos. Como apunta también Christian Metz, los intertítulos en el cine «tejen una especie de narración literaria intercalada y diferente»³³, algo que en la serie de Fassbinder confirma la condición extranjera del texto de Döblin, que, ya sea a través de la narración en *off* o los intertítulos, no puede contener o limitar las imágenes de su adaptación bajo un paradigma exclusivamente representativo.

$$\overline{\Delta v} = \frac{1}{c} f \Delta t.$$

Ilustración 21. Intertítulo en el primer episodio.

El diseño artificioso del plano, los procedimientos de disolución de la imagen y la irrupción de intertítulos, son solo tres ejemplos de las opacidades de *Berlin Alexanderplatz*, de las que depende en gran medida su condición de relato digresivo. En la serie se suceden también multitud de acontecimientos que actúan como desvíos

³¹ Philippe Dubois, «L'écriture figurale dans le cinéma muet,» 249.

³² *Ibid.*

³³ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film* (París: Méridiens Klincksieck, 1991), 64.

narrativos de la trama principal—por ejemplo, la larga y oscura secuencia en la que Franz visita la casa de dos judíos justo después de salir de prisión; el cuarto capítulo en su integridad, en el que se refugia en una pensión para beber durante días; o los momentos oníricos del epílogo—pero valorar el carácter digresivo de la ficción solo a partir de estos supondría suscribir un modelo logocéntrico de lectura, además de un concepto de la digresión como accesorio del argumento. En cambio, la atención a la imagen revela que de esta se desprende una narratividad distinta, que de nuevo resiste cronologías estables y significados totalizantes.

En cuanto a las convenciones melodramáticas de la serie, es preciso apuntar que estas no se limitan al cuidado escenográfico y la valoración de los elementos plásticos de la imagen, sino también a un tipo de recursividad narrativa que toma de la *soap opera*, revirtiéndola al mismo tiempo; y una comprensión performativa de la corporalidad de los actores. Por un lado, según describe Jason Mittell, el melodrama televisivo de las *soap operas* se caracteriza por cierta «poética de la redundancia»³⁴ por la que la recurrencia de espacios y personajes, las repeticiones en el diálogo y la vuelta continua sobre los mismos acontecimientos narrativos, ayudan al espectador a familiarizarse con la ficción y a seguir el relato. Igualmente, Robert Allen se ha referido a cómo estas anteponen a la sucesión de nuevos eventos narrativos la acumulación de reacciones o el efecto dominó que un acontecimiento causa en una comunidad de personajes, con especial énfasis en cómo se lo relatan unos a otros³⁵. En *Berlin Alexanderplatz* también puede reconocerse esta recursividad en relación con acontecimientos climáticos como el accidente de Franz, pero en especial con el asesinato de Ida, el único suceso que tiene lugar antes del inicio cronológico del relato. Su repetición, sin embargo, excede las necesidades de la narración, convirtiéndose en una reproducción obsesiva y literal de la misma secuencia en varios de los episodios. Rentschler señala que la repetición de la escena de la violación y asesinato de Mieke al final del epílogo, cuando Franz ha completado su estancia en el sanatorio, resulta superflua desde una perspectiva narrativa³⁶. Jill Richards, por su parte, ha destacado que la repetición del asesinato de Ida detiene el avance de la acción para reunir al resto de personajes femeninos de la historia, tomándola como personaje tipo que engloba a las demás. Aunque la agencia de las mujeres de *Berlin Alexanderplatz* está

³⁴ Jason Mittell, *Complex TV*, 237.

³⁵ Robert C. Allen, *Speaking of Soap Operas* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985).

³⁶ Eric Rentschler, «Terms of Dismemberment: The Body in/and/of Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz*,» *New German Critique* 34 (1985): 200.

completamente anulada, ya que están limitadas a ser el objeto de deseo y explotación de Franz y Reinhold—Richards pone de relieve que, con frecuencia, su aparición suele estar limitada a uno o dos episodios, y que incluso sus nombres se confunden entre sí: Ida, Mieze, Minna, Cilly, Eva³⁷—, estas sí poseen un rol activo en el plano discursivo gracias a la repetición del asesinato de Ida, que opera como presencia incómoda que desactiva el avance del relato.

Al mismo tiempo, la repetición de la escena hace pensar en los efectos desestabilizadores que libera como momento de violencia fundacional y manifestación de corporalidad capaz de afectar a la integridad del relato. En el análisis de las convenciones genéricas del melodrama adoptadas por Fassbinder, se ha hecho especial hincapié en su particular formulación brechtiana, también reconocible en el hieratismo de los intérpretes, en su colocación en el encuadre como actores de un tejido social en el que la mirada siempre ejerce una violencia sobre quien es mirado—Fassbinder decía estar no «tan interesado en mostrar la observación como el acto de ser observado»³⁸—, y, en general, en cómo el entramado del *gestus* revela cómo el cuerpo social se constituye por relaciones de poder. Sin embargo, el director afirmaba que su intención siempre había sido doble: «unir algo tan hermoso y poderoso como las películas de Hollywood con una crítica al status quo»³⁹. Ciertamente, una valoración justa de la influencia del melodrama sirkiano en su obra implica reconocer que al distanciamiento brechtiano se une también un descontrol del cuerpo y el afecto que evocan los momentos de emoción visceral de las películas de Sirk, pero también cierta influencia artaudiana, notable en *Berlin Alexanderplatz* y en películas como *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, *En un año con 13 lunas (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978)*, o el final de *¿Por qué le da el ataque de locura al Señor R? (Warum läuft Herr R. Amok?, 1970)*.

Así lo estiman también Patricia Carbonari, que reconoce la impronta de Brecht en «su firme convicción de distanciar al actor del personaje y a este del público», y la de Artaud en las maneras en que «ambos buscan dinamizar el concepto de puesta en escena e ir en contra del utilitarismo del lenguaje»⁴⁰; y Horacio Muñoz, que subraya cómo «la crítica ideológica y social que realiza el cineasta alemán a través del *gestus* de sus

³⁷ Jill Richards, «Berlin Alexanderplatz's Serial Women,» *Camera Obscura* 28, nº 3 (2013): 70.

³⁸ Cit. en John Hughes y Ruth McCormick, «Rainer Werner Fassbinder and the Death of Family Life,» *Thousand Eyes Magazine*, abril 1977, 4-5.

³⁹ Fassbinder cit. en Gerd Gemünden, «Re-Fusing Brecht,» 55.

⁴⁰ Patricia Carbonari, «Fassbinder entre bambalinas: El poderoso camino entre Artaud y Brecht,» en *Rainer Werner Fassbinder: Solo quiero que me amen*, ed. Jesús Rodrigo (Santander: Shangrila, 2018), 283.

personajes, aparece vinculada a una concepción artaudiana de la corporalidad como fuerza histórica y excesiva»⁴¹. A su vez, las definiciones del género melodramático de Peter Brooks⁴² o Thomas Elsaesser⁴³ como demostración y despliegue de afecto mediante la combinación de un conjunto de códigos plásticos, espaciales, corporales y musicales en detrimento de lo textual y literario, coinciden con el concepto artaudiano de la práctica escénica, que Derrida definió como «el triunfo de la pura puesta en escena» y «el lenguaje de todo lo que puede decirse o significarse en un escenario independientemente del habla, todo lo que encuentra su expresión en el espacio, o que puede verse afectado o desintegrado por él»⁴⁴. La afinidad entre las categorías irracionales del melodrama y su teatro las admitió incluso Artaud, quien observó que el último teatro verdadero de su tiempo fue el de los «grandes melodramas románticos»⁴⁵. Observando las concomitancias entre el melodrama, Artaud, y la influencia de ambos en Fassbinder, Elena del Río reconoce que la crítica de la ideología de sus melodramas mantiene un vínculo más estrecho con el concepto artaudiano de corporalidad como fuerza histórica y excesiva que con las operaciones frías y racionales del drama brechtiano: mientras que el cuerpo en Brecht funciona como señal inteligible de un sistema de relaciones políticas y socioeconómicas, y exige una comprensión racional para entenderlas, el cuerpo artaudiano encuentra en su fuerza prelingüística e irracional el único medio para combatir la automatización ideológica⁴⁶. Su análisis de una secuencia de *Escrito sobre el viento* de Sirk ofrece además un buen referente con el que entender cómo la escena del asesinato de Ida afecta a la misma superficie y organización discursiva de *Berlin Alexanderplatz* en un entendimiento performativo y artaudiano de la corporalidad en el cine.

En la escena, la joven heredera Marylee (Dorothy Malone) baila en su habitación de forma frenética junto a un tocadiscos a todo volumen ante la fotografía de Mitch (Rock Hudson), amigo de la familia y empleado en el negocio familiar, de quien ha estado enamorada de forma no correspondida desde la infancia. Ello sucede tras haber sido devuelta por la policía a su padre, el magnate del petróleo Jasper Hadley (Robert Keith), después de haber tenido un encuentro furtivo con un joven de clase obrera, lo cual supone

⁴¹ Horacio Muñoz Fernández, «Estética teatral (masoquista) en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972),» en *ibid.*, 126.

⁴² Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1995).

⁴³ Thomas Elsaesser, «Tales of Sound and Fury.»

⁴⁴ Jacques Derrida, «The Theater of Cruelty and the Closure of Representation,» en *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 236; 240.

⁴⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 1978), 87.

⁴⁶ Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, 74-75.

un acto de provocación para el orden patriarcal de Hadley. El montaje dialéctico muestra que, al mismo tiempo que Marylee baila en su habitación, su padre sufre un colapso y muere tras caer por las escaleras. Del Río describe cómo el montaje y la banda sonora hacen que la exhibición de corporalidad y presencia física de Marylee se conviertan en una fuerza en sí misma que, desprovista de toda causa, es capaz de provocar la muerte de Hadley: «como el montaje, la dinámica sonora de la escena revela la futilidad de la compartimentación (o territorialización) del espacio doméstico frente a la transmisión de afecto entre los cuerpos (desterritorialización)»⁴⁷.

Lo que esta afección entre cuerpos revela es una comprensión de la capacidad del cine para abstraer y expandir el concepto de cuerpo físico individual, hasta considerar la propia película como cuerpo que se deja afectar por otras corporalidades⁴⁸. En el caso de *Escrito sobre el viento*, la fisicidad de los movimientos de Marylee genera un despliegue de afecto que trasciende la separación territorializadora entre espacios y planos en el montaje, para acabar causando tanto la muerte de su padre como una ruptura en el relato. Río defiende esta idea apoyándose en la concepción deleuziana de los cuerpos no como elementos aislados, individuales o, en los términos de Deleuze y Guattari, «molares», sino como entidades «moleculares», relaciones de velocidad y movimiento que no precisan de una coexistencia visual o espacial para afectarse mutuamente⁴⁹. Si, según afirma Brenez, «el baile dota al afecto de cuerpo»⁵⁰, y, en el caso de la película de Sirk, este cuenta con una función transformadora que impacta sobre el cuerpo de Hadley y el mismo cuerpo de la película como momento de ruptura, el afecto liberado por la brutal paliza de *Berlin Alexanderplatz* solo puede ejercer una función destructiva, actuando como fractura en el interior de la ficción por medio de su repetición en distintos episodios. Siguiendo los términos deleuzianos de Río, este momento corporal trasciende la territorialización de la división en capítulos de la serie como fuerza molecular transversal a todo el conjunto, consiguiendo con ello separar la repetición de su funcionalidad narrativa en la *soap opera*—como medio para el reconocimiento y la familiaridad del

⁴⁷ *Ibid.*, 53.

⁴⁸ *Ibid.*, 54.

⁴⁹ La distinción entre molar y molecular reproduce la misma dinámica que la que enfrenta a territorialización y desterritorialización. Mientras que el plano de lo molar atiende al «desarrollo de las formas y la formación de sujetos», el de lo molecular responde a «relaciones de movimiento y reposo, de velocidad y lentitud entre elementos no formados [...] afectos, individuaciones sin sujeto que constituyen agenciamientos colectivos». Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, 268-269.

⁵⁰ Nicole Brenez, *On the Figure in General*, 137.

espectador con la historia—, para dotarla de una cualidad digresiva como interrupción y como recordatorio de una violencia original que impregna toda la ficción.

Así, la repetición en el dispositivo serial de *Berlin Alexanderplatz* está accionada por una presentación de corporalidad que afecta al cuerpo de la serie como elemento excursivo, pero sin dejar de ocupar una función narrativa desde el lugar antitético que le confiere el montaje como presencia espectral, y al mismo tiempo, física, de un momento paradigmático del relato que engloba la violencia contra las mujeres en la historia. Del mismo modo que Richards reconoce que la repetición de la escena dota a las mujeres de la ficción de agencia a un nivel discursivo, Rentschler y Kaja Silverman advierten que estas son siempre el Otro que intercede como obstáculo o moneda de cambio en las relaciones entre los hombres, y en especial en la relación entre Franz y Reinhold⁵¹. Rentschler, además, asocia la violencia misógina de los personajes a de la historia violenta de Alemania: «En *Berlin Alexanderplatz* las mujeres cumplen la función de fantasías masculinas, de intermediarias para hombres que no pueden expresar directamente su amor entre ellos. En la lógica de la película, las mujeres y el nazismo rellenan huecos para unos hombres confusos, con vidas vacías»⁵². Durante las repeticiones de la escena, la voz del narrador reproduce pasajes literales de la novela de Döblin, dando lugar a resonancias simbólicas entre el asesinato y un imaginario que revela la relación estrecha entre misoginia, violencia y cotidianeidad.

La introducción de la escena en el primer episodio obedece a su uso como flashback que pone al espectador en antecedentes sobre la situación del protagonista y el motivo de su salida reciente de prisión. La siguiente vez que la escena aparece, ya en el capítulo séptimo, el momento se ha desprendido de su función contextualizadora primera. Sucede después de que Franz se encuentre con Meck (Franz Buchrieser), un amigo que también participó en el robo en el que perdió el brazo, y a quien no había visto desde el accidente. El recuerdo del episodio violento de la mutilación de Franz da paso así a la violencia paradigmática del asesinato, sobre cuyas imágenes el narrador adopta la voz en primera persona de una joven depresiva, relatando una historia basada en una paciente real de Döblin: «14 de agosto. Desde hace una semana me siento otra vez muy mal. No sé lo que será de mí si las cosas no cambian. Creo que, si no tuviera a nadie en el mundo, abriría sin vacilar la llave del gas, pero no puedo hacerle eso a mi madre. Pero realmente

⁵¹ Véase Eric Rentschler, «Terms of Dismemberment,» 200; y Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (Londres y Nueva York: Routledge, 1992), 242-243.

⁵² Eric Rentschler, «Terms of Dismemberment,» 207.

deseo con todas mis fuerzas contraer una grave enfermedad y morir»⁵³. El asesinato vuelve a repetirse en el capítulo octavo, justo después de que Franz fisgúee sin el consentimiento de Mieke una carta de amor que ha recibido de otro hombre, evocando de nuevo la violencia misógina del crimen. Esta vez está acompañado de la narración en *off* de dos pasajes extraídos de la novela: en el primero se describe cómo Franz, aun con un solo brazo, ayuda a rescatar a un caballo que ha quedado atrapado en las obras del metro; en el segundo, el narrador relata el encuentro de Franz con un mendigo que ha perdido las piernas. En el capítulo noveno la escena se repite en su integridad en dos ocasiones: en primer lugar, después de que Eva informe a Franz de que Mieke ha decidido prostituirse para mantenerlo tras quedar inválido; y la segunda, después de que el tabernero Max (Claus Holm) reprenda a Franz, recordándole su compromiso de llevar una vida decente al salir de prisión y diciéndole que Mieke correrá la misma suerte que Ida. En el primer caso, el narrador lee las noticias en el periódico diario y termina recitando una canción misógina: «Las mujeres son mi punto flaco, siempre han sido mi debilidad, beso a una, a la segunda ataco, y miro a otra con voracidad. Las mujeres son mi punto flaco, no sé cómo lo podré evitar, y si acaba por romperse el saco, que no me vengan a reclamar»⁵⁴. En el segundo, relata una parábola inspirada libremente en el sacrificio de Isaac, en la que un hombre se dispone a sacrificar a su hijo con un cuchillo. La última repetición de la escena ocurre en el capítulo trece, cuando Franz conoce que Mieke ha muerto a manos de Reinhold. En este caso, el narrador vuelve a leer las noticias del día, entre ellas la del derrumbe de un edificio en Praga que causó cientos de muertos.

En la mayoría de ocasiones la repetición sobreviene cuando el relato evoca el momento del crimen, y en todos los casos la narración en *off* simultánea versa sobre episodios violentos: mutilaciones, sacrificio, fallecimientos, suicidio y otras catástrofes corporales. La violencia contra las mujeres en la historia adquiere así un valor paradigmático como violencia fundadora que representa todas las demás, y que impide que la ficción histórica de la serie sea la de un relato nostálgico sobre un tiempo pasado y mejor. Con ella comienza la cronología de la fábula, cuyo primer acontecimiento es el asesinato de Ida; y termina la serie, con el cadáver de Mieke en el bosque de Freienwalde como última imagen [22]. De igual modo, este momento final concluye también con una anticipación del desastre histórico por venir: sobre el último intertítulo—«Nosotros sabemos lo que sabemos, que hemos tenido que pagar un precio muy alto»—suenan una

⁵³ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (Madrid: Cátedra, 2002), 367.

⁵⁴ *Ibid.*, 294-295.

marcha militar, que se reproduce durante los créditos finales sobre el cuerpo de Mieke. Así, según advierte Richards, la aparición recurrente de cadáveres de mujeres se traduce en una narrativa serial que no provoca en su espectador objetivo la respuesta efectiva de la empatía o el deseo, sino la de la frustración, pues los flashbacks de Ida intervienen la ficción impidiendo el regreso al momento histórico en el que se enmarca la historia y el olvido de los años transcurridos entre la publicación de la novela y la emisión de la serie, que no deja de mostrar los cuerpos de las víctimas y exponer el trauma⁵⁵. El final inconcluyente del epílogo, definido por Elsaesser como «una versión kitsch del infierno de nuestro siglo»⁵⁶, demuestra también la imposibilidad de elaborar una narrativa sobre la historia reciente de Alemania que no esté interrumpida y fragmentada por la catástrofe, materializada aquí por la incursión deliberada en el anacronismo—incluyendo luces estroboscópicas, una bola de discoteca, una explosión nuclear y la aparición en la banda sonora de bandas como The Velvet Underground y Kraftwerk—y la composición de cuadros pesadillescos, como los de una crucifixión o una sala de despiece de seres humanos.

En definitiva, hemos podido comprobar que, si *Ocho horas no hacen un día* ya fue una primera demostración de que el trabajo televisivo de Fassbinder se propuso desterritorializar la estructura temporal de la ficción serial, *Berlin Alexanderplatz* radicaliza esto mismo gracias a una temporalidad digresiva que tiene que ver con un registro de opacidades de la imagen y un ejercicio de adaptación de la novela original según su apropiación de los códigos melodramáticos. Por un lado, la repetición característica de los melodramas televisivos se reinventa para desproverla de su función contextualizadora y convertirla en un recurso narrativo que interrumpe y fractura el relato a la manera de un recordatorio incómodo. Por otro, la identificación de la gestualidad melodramática con la corporalidad artaudiana descubre que esta repetición cuenta con la capacidad de afectar al resto del cuerpo de la serie como liberación de afecto y exposición continuada de una violencia fundacional. A la decepción de los espectadores originales de la serie puede sumarse, así, la frustración ocasionada por una ficción pródiga en imágenes opacas o excesivas que interrumpen o suspenden el relato de una historia por lo demás sencilla en términos argumentales; y la frustración que supone enfrentarse a las discontinuidades y rupturas formales de una ficción histórica que reflexiona sobre cómo relatar el pasado implica negar su conclusividad y exponer el trauma como elemento que impide su narración lineal y no problematizada.

⁵⁵ Jill Richards, «*Berlin Alexanderplatz's Serial Women*,» 92-93.

⁵⁶ Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany*, 296.



Ilustración 22. Imagen congelada de Mieke (Barbara Sukowa) durante los créditos finales del epílogo.

5.- Conclusiones

Nuestro análisis de *Out 1, Amor de perdición* y *Berlin Alexanderplatz* revela múltiples caracteres comunes a las tres ficciones como parte de la utopía temporal y narrativa que nos ha ocupado. Por un lado, en los tres casos el fracaso en su recepción original como series de televisión—ya sea en el rechazo primero de *Out 1* por la ORTF para ser emitida, o en la mala acogida de público de las ficciones de Oliveira y Fassbinder—las confirma como objetos ideales de un ejercicio de arqueología de los medios que se propone recuperar otros usos temporales y narrativos de la ficción televisiva. Las hemos entendido como contestación crítica a la vigencia de las formas de alienación temporal del *flow* en el presente, reconociendo además cómo problematizan un concepto teleológico de la historia de los medios y la presuposición de que el estado de desarrollo actual de los mismos es el mejor y más evolucionado. Al contrario, estas ficciones descubren que, aunque la obra y trayectoria de sus autores es bien conocida en el contexto cinematográfico, su lugar y relevancia para una historia de la ficción televisiva han pasado más desapercibidos, aun teniendo en cuenta las maneras en que contribuyeron a expandir la narratividad serial y las posibilidades estéticas del medio en su contexto. Es así que nuestro análisis también permite relativizar las ideas extendidas sobre la supuesta revolución de las series de televisión acometida por las productoras americanas desde la década de los noventa hasta hoy, haciéndolo además por medio de un redescubrimiento del carácter político de la ficción serial en los casos estudiados.

Según escribía Deleuze a Daney en una carta recogida a modo de prólogo para la edición completa de su *Ciné-journal*, hacia mediados de los ochenta la televisión aún contaba con el potencial de convertirse en un nuevo medio que acogiera «la investigación de nuevas combinaciones audiovisuales»¹ emprendida en el cine. Sin embargo, afirmaba, a esta posibilidad se enfrentaba el hecho de que la televisión parecía haber tomado un camino contrario, más ligado a lo que Deleuze consideraba una función social como herramienta fundamental de lo que llamó las sociedades de control. *Out 1, Amor de perdición* y *Berlin Alexanderplatz* contestan a esta disyuntiva con una desterritorialización de lo televisivo que pone a prueba la división tajante entre cine y televisión—el lugar del primero como medio separado y justificado en una realización

¹ Gilles Deleuze, «Optimismo, pesimismo y viaje: Carta a Serge Daney,» en *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 2014), 118.

estética y noética a través de las imágenes, y el de la segunda, como medio consagrado a la información, el entretenimiento y la organización de la vida cotidiana—, al mismo tiempo que designan un espacio intermedio que problematiza la separación de los paradigmas de la alta y la baja cultura. En este sentido, los tres casos son ejemplo de una estrecha correlación entre las formas consideradas como modernistas y elevadas, y las llamadas populares. Ello no sucede solo en su concepción desprejuiciada de estas narrativas seriales para un medio comúnmente ajeno a las formas del cine de Rivette, Oliveira y Fassbinder, sino también en cómo estas ficciones se valen de géneros y formas populares, como las del relato de misterio, la adaptación de obras literarias bien conocidas por el público, o el melodrama, en relaciones de apropiación, transformación y relectura. Si, como estima Williams, el verdadero camino a una «cultura común» surge de una deconstrucción del concepto de masa y de entender que lo masivo depende más de cómo el emisor concibe a su audiencia que de los medios empleados, la proyección utópica de estas ficciones piensa en el telespectador como interlocutor cómplice, atentando contra la vieja separación de *highbrow* y *lowbrow* y reimaginando una ficción televisiva que puede también hacer frente a los desafíos estético-políticos que habían sido reservados para el cine.

Asimismo, hemos podido comprobar que estas ficciones coinciden en problematizar la función de la televisión como aparato productor de tiempo reglado. Hemos definido que las tres generan temporalidades que contrastan con el discurso homogéneo del *flow*: una temporalidad del accidente y el encuentro en *Out 1*, una temporalidad de la lentitud descriptiva en *Amor de perdición*, y una temporalidad digresiva en *Berlin Alexanderplatz*. Siguiendo a Levine, esta división da cuenta de las distintas prestaciones o *affordances* de lo serial en los casos estudiados, que, en su inventiva y singularidad formal, combaten las estructuras cíclicas y repetitivas que habían desprovisto a los espectadores de agencia como artífices de un particular ideal de domesticidad. *Out 1* lo hace por medio de lo que hemos definido, con Malabou, como una plasticidad de lo serial y una puesta en duda radical del consenso político sobre qué es lo que constituye la realidad. Este cuestionamiento lo hemos leído también en términos utópicos como invitación a transformarla, en una prolongación de los ideales revolucionarios de su tiempo. A su vez, seguíamos a Brenez para advertir que el dispositivo narrativo basado en el accidente de Rivette solo resulta posible en una reinención figurativa de la categoría del personaje y una valoración de la performatividad de los entramados corporales de sus intérpretes. Por otro lado, *Amor de*

perdición basa sus estrategias de disenso temporal en la intervención del tiempo narrativo de la novela de Castelo Branco, en la que descubre un tiempo descriptivo y pictórico que nosotros hemos relacionado tanto con la particularidad del tiempo óptico del cine descrita por Brenez y el democratismo estético de Rancière, como con el dispositivo lyotardiano del *acinéma* y la incompatibilidad con una lógica de intercambio del movimiento aberrante de sus *tableaux vivants*. *Berlin Alexanderplatz*, por su parte, consigna su temporalidad crítica a un registro de imágenes opacas o excesivas que inventan formas visuales de digresión y desplazan el argumento de la ficción de una posición central. Del mismo modo, su modelo de tiempo es también el de una reapropiación de la repetición en el serial televisivo, entendiéndola aquí no como un medio para consolidar la familiaridad del espectador con el mundo ficcional, sino como motor de una energía desterritorializadora que se desprende de un momento de brutalidad capaz de fracturar el relato y exponer sus discontinuidades como narrativa ligada a distintas formas de violencia. En este caso, a través de una revaloración de las relaciones del trabajo de Fassbinder con el melodrama, la performatividad de los cuerpos volvía a cobrar relevancia como elemento disruptor del relato gracias a su capacidad para afectar al propio cuerpo de la ficción.

El utopismo de estas series puede reconocerse en la intersección entre su condición negativa y crítica como ficciones que experimentan con nuevas formas de serialidad en televisión, por una parte, y su proyección masiva, por otra, síntoma de un proyecto que imaginó el potencial de la televisión como un medio para la emancipación a través de otras lógicas de relación de las imágenes. Del mismo modo, la recurrencia en los tres casos de significantes en los que se manifiesta el tercer sentido barthesiano—ya hablemos de esa monumentalidad de la imagen a la que se refiere Rivette, el movimiento y el tiempo aberrantes de los *tableaux* de *Amor de perdición*, o las opacidades de *Berlin Alexanderplatz*—, nos lleva a concluir que lo excesivo cobra importancia en ellas como uno de los artífices principales de sus temporalidades alternativas. No de forma casual, tal como apunta Muñoz siguiendo a Bloch, lo utópico se relaciona también con lo excesivo, en particular con esos momentos que, ligados a una «iluminación anticipatoria del arte» suponen «excedentes tanto de afecto como de significado dentro de lo estético»².

La atención prestada a la figuralidad de las tres ficciones—concretada en las relaciones intermediales que establecen con la música, la pintura y el teatro, así como en

² José Esteban Muñoz, *Utopía Queer*, 33.

nuestra referencia constante a los momentos «excesivos» del sentido obtuso de la imagen y en el redescubrimiento figural de los textos adaptados en los casos de *Amor de perdición* y *Berlin Alexanderplatz*—confirma que los análisis narratológicos en cine y televisión han tendido a suscribir un paradigma logocéntrico al limitarse al estudio estructural y compartimentado de la fábula. De estos ejemplos concluimos que la condición figural e intermedial del cine impacta en el estudio de sus relatos, dando lugar no a una negación de lo narrativo, sino a un concepto gradual de narratividad, o a un conjunto plural de regímenes narrativos que conllevan también otros tipos de tiempo distintos a la linealidad cronológica. En este sentido, nuestra crítica a los modelos de análisis narratológico clásicos ha estado acompañada por el cuestionamiento de la herramienta de análisis organicista y totalizante de la puesta en escena, y la preferencia por el concepto de dispositivo. Es así que, frente al concepto de la complejidad narrativa en las series de televisión, reivindicamos su condición excesiva, vinculada tanto al carácter utópico de las ficciones analizadas como a un rechazo de los modelos de estudio narrato-céntricos. En la base de esta reivindicación está la defensa de un concepto plástico de forma resultante de nuestra revisión de la tradición formalista.

Motivada por el conflicto entre las posiciones del neoformalismo y la post-teoría de Bordwell, Thompson y Carroll, y el modernismo político de la teoría de los setenta, así como por la separación injusta y paralizante de política y formalismo que este enfrentamiento implica, nuestra revisión ha prestado atención al carácter dimensional del concepto de forma y a su pertinencia para un tipo de análisis comprometido con la condición política de su objeto y respetuoso con su agencia como productor de lo que Brenez llama lógicas y economías figurativas, o de lo que Deleuze llama su «creación de sintaxis», Revel siguiendo a Foucault, las «prácticas intransitivas de libertad» de un trabajo particular sobre el lenguaje y el código, Rancière, sus «distribuciones de lo sensible», y Lyotard, su tratamiento de los diferendos. Ello ha sido posible gracias al diálogo con las direcciones recientes marcadas por los Nuevos Formalismos Literarios en la revisión de la tradición formalista. Partiendo de las ideas de Attridge, quien revisa la noción clásica de extrañamiento para entender la forma como acontecimiento de alteridad que interviene los condicionantes idioculturales de los lectores, así como del trabajo de Levine y la discusión generada en torno al mismo, descubríamos que se produce una mutua afectación y relación bilateral entre las formas estéticas y las instituciones, regulaciones y administraciones de lo común que, como aquellas, conforman el tejido social, y que Levine llama «formas políticas». Siguiendo las enseñanzas de Latour y la

ANT, atendíamos a la agencia de la ficción como realidad ontológica semiautónoma y formal y textualmente materializada para probar su performatividad y transformar la realidad en lo que entendíamos con Foucault, Deleuze, Lyotard y Rancière como una política de la ficción basada en el establecimiento de relaciones de imposibilidad y resistencia entre las formas estéticas y la singularidad de condicionantes históricos y culturales que constituyen la idiocultura de cada lector. Hacíamos especial hincapié en señalar que esta invención de formas no se emplaza en un afuera separado, sino que está condicionada por los discursos de poder que las comprenden, de ahí nuestra caracterización de esta política de la ficción como relativa a una coexistencia contradictoria de elementos. En particular, la política de la ficción común de *Out 1*, *Amor de perdición* y *Berlin Alexanderplatz* consiste en su invención de dispositivos y formas de relato que producen temporalidades antitéticas a la temporalidad de la estructura discursiva que las comprende, la del tiempo cíclico y alienante del *flow*.

Comprobamos, entonces, que los Nuevos Formalismos Literarios contribuyen a reavivar la función política de la teoría del cine al deshacer el enfrentamiento entre formalismo, por un lado, y culturalismo y análisis crítico, por otro, que se deducía de la oposición entre neoformalistas y el modernismo político. Esto no implica una supuesta superioridad de la teoría literaria como ámbito de conocimiento del que depende el estudio del cine, sino una defensa del pluralismo metodológico que está en la base de la misma constitución de la teoría fílmica como disciplina. Es más, la revisión de la tradición formalista por la teoría literaria resulta en un concepto plástico de forma—en cuanto esta es definida como estructura interpretativa y efecto de la lectura, pero también en el reconocimiento de su condición como acontecimiento de alteridad, tal como veíamos con Attridge, o en la advertencia de la agencia de las formas estéticas en el conjunto de la red de relaciones que compone lo social, siguiendo a Latour y Levine—que invita a considerar sus concomitancias con el concepto de figura, así como la afinidad que existe entre el tipo de análisis formalista que defendemos y el análisis figural en el cine. Observábamos que, si nuestra revisión estaba motivada también por los excesos epistemológicos de la teoría del modernismo político, que a menudo se dirigió con una actitud fiscalizadora y demasiado suspicaz hacia su objeto, resultaba necesario adoptar una aproximación más responsiva hacia el mismo. Esta la hemos encontrado en el movimiento post-crítico, que coincide con los Nuevos Formalismos Literarios, pero también con el análisis figural de Brenez, en anteponer la agencia de las obras como co-actores que generan sus propias lógicas. Ello no supone ir en contra de la virulencia

necesaria de la crítica, o negar la existencia histórica de la ideología—en nuestro caso, hemos explorado cómo las series analizadas contestan a la interpelación ideológica del tiempo del *flow*—, pero sí acompañar la actitud indagatoria con una de escucha, o, de nuevo en los términos de Latour, de *preocupación* por el objeto. Así, la importancia del concepto de agencia para los Nuevos Formalismos Literarios y el análisis figural nos hace concluir que ambos responden a las necesidades de revisión del juicio alentadas por la post-crítica. Para Felski, esta posición conlleva un tipo de lectura que genera algo nuevo, en lo que el rol del crítico es tan importante como el del texto, y que aquí se ha materializado en un ejercicio interpretativo y analítico que ha extraído de estas ficciones seriales un proyecto utópico de intervención temporal por vía del accidente, la lentitud, y la digresión.

Por otra parte, nuestro traslado de la revisión del concepto de forma en la teoría de la literatura y nuestra elaboración de una política de la ficción literaria al contexto fílmico, ha supuesto también una revisión de las tesis realistas y constructivistas que han marcado la historia del pensamiento sobre el cine, compartiendo ambas lo que Carroll llama una «doctrina de la especificidad de los medios». Frente a su concepto autotélico de especificidad basado en la identificación de arte, técnica y tecnología, nosotros reivindicábamos una idea de especificidad de los medios distinta, intermedial e histórica, enraizada en prácticas materiales de cultura y en la relación dialógica que los medios mantienen con las tecnologías de representación y conceptos de realidad heredados de otros medios. En última instancia, hemos comprobado que el reconocimiento de la condición intermedial del cine, y con ello, de su figuralidad, nos ha permitido descubrir la condición política de las formas narrativas y las lógicas y economías figurativas de estas ficciones, ya haya sido en la atención a su corporalidad y gestualidad, o a sus relaciones con los regímenes sensibles de la pintura, la novela, o el teatro.

En definitiva, esta investigación nos permite extraer conclusiones que atañen tanto a la relevancia de una historia política común de la ficción serial televisiva en Europa como valedora de formas de disenso temporal y narrativo, como a la revisión del concepto de forma en el análisis crítico del cine y la televisión. Al elaborar esta constelación teórica, que reúne las direcciones recientes de los formalismos en la teoría literaria, la mirada post-crítica, la teoría de la intermedialidad, el pensamiento y análisis figural y la filosofía del cine, no pretendemos establecer un nuevo paradigma crítico que sustituya ópticas anteriores. Al contrario, hemos procurado acoger de manera selectiva algunas de las herramientas teóricas y metodológicas de aquellas, y asegurar además que, acorde con

la mirada post-crítica, el análisis que proponemos de estas ficciones no pretenda agotarlas o clausurar su estudio. Como depositarias de huellas y esquemas de futuridad, de ellas emanan también líneas de investigación abiertas, que atiendan a cómo se manifiesta en las series de televisión contemporáneas las estrategias de intervención temporal de *Out 1*, *Amor de perdición* y *Berlin Alexanderplatz*, así como a la búsqueda de otras utopías televisivas en la actualidad. Considerar que la experimentación de las series de Rivette, Oliveira y Fassbinder no ha encontrado continuidad en la ficción serial televisiva contemporánea supondría reafirmar una mirada presentista y aislada de la performatividad y las posibilidades de invención estética descubiertas en los objetos del pasado por la mirada arqueológica. Con Muñoz, estamos convencidos de que estas ficciones poseen valor disruptivo como formas latentes de un «*entonces* que perturba la tiranía del *ahora*»³, que es tanto pasado como futuro. De igual manera, confiamos en que esta investigación pueda servir como estímulo de una exploración más profunda de la construcción material y discursiva de la figura del autor en estas ficciones, en contraposición y diálogo con la figura moderna del *showrunner*. A su vez, nos parece que esta tesis podría también promover nuevas valoraciones de la filmografía de Rivette, Oliveira y Fassbinder, así como otros ejercicios preocupados por historizar y entender los usos experimentales de la serialidad televisiva, y recuperar otros usos utópicos de lo televisivo más allá de la ficción.

Asimismo, esperamos que este trabajo pueda resultar también en más indagaciones sobre las relaciones entre intermedialidad y figuralidad, y sobre las que unen lo figural con una comprensión política de la ficción. En particular, nos parece que continuar investigando las relaciones entre las cualidades excesivas de la imagen y lo político puede seguir contribuyendo a ampliar los análisis de las ficciones en cine y televisión como objetos críticos. Además, la continuación, relectura e interpretación de la tradición formalista queda inconclusa, y abierta a nuevos desarrollos que prueben ser útiles tanto para la teoría de la literatura como para la del cine bajo la óptica post-crítica. Pero en cualquier caso, en este punto creemos haber contribuido a acotar el cerco de ese compromiso con la forma difícil de nombrar del que hablara Mitchell, que aquí terminaremos definiendo, de manera provisional, del mismo modo que Bloch definió la obra de arte: «laboratorio y fiesta de la posibilidad».

³ *Ibid.*, 74.

Final Remarks

Our analysis of *Out 1*, *Doomed Love*, and *Berlin Alexanderplatz* reveals multiple common characteristics shared by these three works as part of the temporal and narrative utopia that has been our focus. On one hand, in all three cases, the initial failure of their reception as television series—whether it be the initial rejection of *Out 1* by ORTF for broadcast or the poor public reception of Oliveira’s and Fassbinder’s series—confirms them as ideal objects for a media archaeology exercise aimed at recovering alternative temporal and narrative uses within television fiction. We have approached this by understanding them as a critical response to the present-day forms of temporal alienation associated with flow, as well as by rejecting a teleological concept of media history and the assumption that the current state of media development is the best and most advanced. On the contrary, these works reveal that, although the films and careers of their directors are well-known in the cinematic context, their place and significance within the history of television fiction have gone largely unnoticed, even considering the ways they contributed to expanding serial narrativity and the aesthetic possibilities of the medium at the time. Thus, our analysis also allows us to contextualize the widely held ideas about the supposed television series revolution led by American productions from the 1990s to the present, additionally achieving this through a rediscovery of the political nature of serial fiction in the cases studied.

As Deleuze wrote to Daney in a letter included as a preface to the complete edition of his *Ciné-journal*, by the mid-1980s, television still held the potential to become a new medium embracing «the exploration of new audiovisual combinations»⁴ initiated in cinema. However, he noted, this possibility was countered by the fact that television seemed to have taken an opposing path, one more aligned with what Deleuze considered a social function, serving as a fundamental tool in what he called societies of control. *Out 1*, *Doomed Love*, and *Berlin Alexanderplatz* respond to this dilemma by deterritorializing the television medium, challenging the clear-cut division between cinema and television—the former as a medium dedicated to aesthetic and intellectual fulfillment through images, and the latter as a medium devoted to information, entertainment, and the organization of daily life—while designating an intermediary space between the paradigms of high and low culture. In this sense, the three works exemplify a close

⁴ Gilles Deleuze, «Optimismo, pesimismo y viaje: Carta a Serge Daney,» en *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 2014), 118.

correlation between forms considered modernist and elevated, and those labeled popular. Not only in their open-minded conception of these serial narratives for a medium typically distant from the forms of Rivette, Oliveira, and Fassbinder's cinema, but also in the way these works make use of popular genres and forms, such as mystery stories, adaptations of well-known literary works, or melodrama, through acts of appropriation, transformation, and reinterpretation. If, as Williams suggests, the true path to a «common culture» depends on deconstructing the concept of mass and understanding that mass appeal relies more on how the sender conceives of their audience than on the media employed, then the utopian projection of these works envisions the television viewer as a collaborative interlocutor, challenging the old division between highbrow and lowbrow and reimagining television fiction as capable of addressing the aesthetic and political challenges that had previously been reserved for cinema.

Likewise, we have observed that these works share a tendency to question television's role as a device that produces regulated time. We have identified that all three create temporalities that contrast with the homogeneous discourse of flow: a temporality of accident and encounter in *Out 1*, a temporality of descriptive slowness in *Doomed Love*, and a digressive temporality in *Berlin Alexanderplatz*. Following Levine, this distinction reflects the different affordances of the serial form in the cases studied, which, through their inventiveness and formal singularity, counter the cyclical and repetitive structures that had deprived viewers of agency as architects of a particular ideal of domesticity. *Out 1* achieves this through what we have defined, following Malabou, as a plasticity of the serial form and a radical questioning of the political consensus on what constitutes reality. We have also interpreted this questioning in utopian terms as an invitation to transform reality, in a continuation of the revolutionary ideals of its time. Additionally, following Brenez, we noted that Rivette's narrative device based on accident is only possible through a figural reinvention of the character category and an appreciation of the performative dimensions of the bodily entanglements of its actors. On the other hand, *Doomed Love* grounds its strategies of temporal dissensus in the intervention of the narrative time of Castelo Branco's novel, where it uncovers a descriptive and pictorial temporality that we have connected both to the specificity of cinematic optical time described by Brenez and to Rancière's aesthetic democratism, as well as to Lyotard's acinema device and the incompatibility of the aberrant movement of its *tableaux vivants* with an exchange logic. *Berlin Alexanderplatz*, in turn, defines its critical temporality through a register of opaque or excessive images that invent visual

forms for digression and shift the plot from a central position. Similarly, its model of time also involves a reappropriation of repetition in the television serial, understanding it here not as a means of consolidating the viewer's familiarity with the fictional world, but as a driver of deterritorializing energy that springs from a moment of brutality capable of fracturing the narrative and exposing its discontinuities as a story linked to various forms of violence. In this case, through a reevaluation of the relationship between Fassbinder's work and melodrama, the performativity of bodies once again became relevant as a disruptive element in the narrative, thanks to its ability to affect the very body of Fassbinder's fiction.

The utopian quality of these series can be recognized at the intersection between their critical and negative condition as fictions that experiment with new forms of television seriality, on one hand, and their intentional reach toward a mass audience, on the other—a symptom of a project that envisioned television's potential as a medium for emancipation through alternative relational logics of images. Similarly, the recurring presence of signifiers in all three cases that embody Barthes' third meaning—whether we speak of the image's monumentality referenced by Rivette, the aberrant movement and time of the *tableaux* in *Doomed Love*, or the opacities in *Berlin Alexanderplatz*—leads us to conclude that excess becomes important in these works as one of the main forces shaping their alternative temporalities. As Muñoz points out, following Bloch, the utopian is also linked to the excessive, particularly to those moments that, tied to an «anticipatory illumination of art», entail «a surplus of both affect and meaning within the aesthetic»⁵.

The attention given to the figural quality of the three works—materialized in the intermedial relationships they establish with music, painting, and theater, as well as in our constant reference to the «excessive» moments of Barthes's third meaning of the image and in the figural rediscovery of the adapted texts in *Doomed Love* and *Berlin Alexanderplatz*—confirms that narratological analyses in film and television have tended to adhere to a logocentric paradigm by limiting themselves to the structural and compartmentalized study of narrative content. From these examples, we conclude that the figural and intermedial nature of film influences the study of its narratives, giving rise not to a negation of narrativity but to a gradual concept of narrativity, or to a plural set of narrative regimes that also involve types of time different from chronological linearity. In this regard, our critique of classical narratological analysis models has been

⁵ José Esteban Muñoz, *Utopía Queer*, 33.

accompanied by a questioning of the organic and totalizing tool of *mise-en-scène* analyses, and a preference for the concept of *dispositif*. Thus, in contrast to the concept of narrative complexity in television series, we emphasize its excessive nature, linked both to the utopian character of the analyzed fictions and to a rejection of narrative-centered study models. Underpinning this assertion is the defense of a plastic concept of form, stemming from our reassessment of the formalist tradition.

Motivated by the conflict between the positions of neoformalism and the post-theory of Bordwell, Thompson, and Carroll, and political modernism, as well as by the unjust separation of politics and formalism that this conflict implies, our review has focused on the dimensional character of the concept of form and its relevance to an analysis committed to the political condition of its object and respectful of its agency as a producer of what Brenez calls figurative logics and economies, or what Deleuze calls its «creation of syntax», Revel following Foucault, the «intransitive practices of freedom» in its specific work on language, Rancière, its «distributions of the sensible», and Lyotard, his treatment of differends. This has been made possible thanks to dialogue with recent directions marked by New Literary Formalisms in the revision of the formalist tradition. Building on Attridge's ideas, who considers the classical notion of defamiliarization to understand form as events of otherness that intervene in the idiocultural conditioning of readers, as well as on Levine's work and the discussion generated around it, we discovered that a mutual influence and bilateral relationship arise between aesthetic forms and the institutions, regulations, and administrations of the commons—which, like those forms, shape the social fabric, and which Levine calls «political forms». Following the teachings of Latour and Actor-Network Theory, we focused on the agency of fiction as a semi-autonomous ontological reality, formally and textually materialized to function as a laboratory of experience, testing its performativity to transform reality. We understood this, in line with Foucault, Deleuze, Lyotard, and Rancière, as a politics of fiction grounded in establishing relations of impossibility and resistance between aesthetic forms and the singularity of historical and cultural conditions that constitute each reader's idioculture. We emphasized that this invention of forms is not situated in a separate, external space but is conditioned by the power discourses that encompass them. Hence, we characterize this politics of fiction as relating to a contradictory coexistence of elements. In particular, the shared politics of fiction in *Out 1*, *Doomed Love*, and *Berlin Alexanderplatz* lies in their invention of narrative devices and forms that produce

temporalities antithetical to the temporality of the discursive structure that contains them—that of the cyclical and alienating time of flow.

We thus confirm that the New Literary Formalisms contribute to revitalizing the political function of film theory by dissolving the confrontation between formalism, on one hand, and culturalism and critical analyses on the other, which was deduced from the opposition between neoformalists and political modernism. This does not imply a supposed superiority of literary theory as a field of knowledge upon which film studies depend, but rather a defense of methodological pluralism, which underpins the very constitution of film theory as a discipline. Furthermore, the reexamination of formalist tradition by literary theory results in a plastic concept of form—where form is defined as interpretive structure and effect of reading, but also in the acknowledgment of its condition as an event of alterity, as seen with Attridge, or in the recognition of the agency of aesthetic forms within the network of relationships that compose the social, following Latour and Levine. This invites consideration of its connections with the concept of figure, as well as the affinity between the type of formalist analysis we support and figural analysis. We observed that, if our revision was also motivated by the epistemological excesses of political modernism theory, which often approached its object with an excessively policing and suspicious attitude, it became necessary to adopt a more responsive approach towards it. We found this approach in the post-critical movement, which aligns with New Literary Formalisms as well as Brenez's figural analysis, by prioritizing the agency of works as co-actors that generate their own logics. This does not mean opposing the necessary force of critique or denying the historical existence of ideology—our analysis explored how the series studied respond to the ideological interpellation of flow time—but rather complementing an inquisitive attitude with one of listening, or, once again in Latour's terms, of concern for the object. Thus, the importance of the concept of agency for the New Literary Formalisms and figural analysis leads us to conclude that both respond to the need for a reassessment of judgment encouraged by postcritique. For Felski, this position entails a type of reading that generates something new, in which the critic's role is as significant as that of the text. Here, it has materialized in an interpretative and analytical exercise that has drawn from these serial fictions a utopian project of temporal intervention through accident, slowness, and digression.

Moreover, our transposition of the reexamination of the concept of form in literary theory and our development of a politics of literary fiction into the filmic context has also entailed a reassessment of the realist and constructivist theses that have shaped the history

of thought on cinema, both of which share what Carroll calls a «doctrine of medium specificity». Against its autotelic concept of specificity based on the identification of art, technique, and technology, we have advocated for a different idea of medium specificity—one that is intermedial and historical, rooted in material cultural practices and the dialogical relationship that media maintain with representational technologies and concepts of reality inherited from other media. Ultimately, we have found that recognizing cinema’s intermedial nature, and with it, its figurality, has allowed us to uncover the political nature of narrative forms and the figurative logics and economies of these fictions, whether in their attention to corporeality and gesture, or in their connections to the sensory regimes of painting, the novel, or theater.

Ultimately, this research allows us to draw conclusions that pertain both to the significance of a shared political history of television serial fiction in Europe—as a vehicle for forms of temporal and narrative dissent—and to the reassessment of the concept of form in critical film and television analysis. In developing this theoretical constellation, which brings together recent directions of formalism in literary theory, the post-critical perspective, intermediality theory, figural thought and analysis, and film philosophy, our aim is not to establish a new critical paradigm to replace previous approaches. On the contrary, we have sought to selectively incorporate some of the theoretical and methodological tools from those approaches, and to ensure, moreover, that, in line with post-critical perspectives, the analysis we propose of these fictions does not attempt to exhaust or close off their study. As repositories of traces and blueprints of futurity, they also give rise to open lines of inquiry that address how temporal intervention strategies from *Out 1*, *Doomed Love*, and *Berlin Alexanderplatz* manifest in contemporary television series, as well as the search for other television utopias today. To consider that the experimentation found in the series by Rivette, Oliveira, and Fassbinder has found no continuity in contemporary television serial fiction would be to reaffirm a presentist and isolated view of the performativity and possibilities of aesthetic invention uncovered in objects from the past by an archaeological perspective. With Muñoz, we are convinced that these fictions possess disruptive values as latent forms of a «then that disrupts the tyranny of the now»⁶, being both past and future. Likewise, we hope this research may serve to encourage a deeper exploration of the material and discursive construction of the author figure in these fictions, in contrast to and in dialogue with the modern figure of the

⁶ *Ibid.*, 74.

showrunner. In turn, we believe this thesis could also foster new assessments of the filmographies of Rivette, Oliveira, and Fassbinder, as well as other works concerned with historicizing and understanding the experimental uses of television seriality and reclaiming other utopian uses of the televisual beyond fiction.

Similarly, we hope this work may also lead to further inquiries into the relationships between intermediality and figurality, as well as those linking the figural with a political understanding of fiction. In particular, we believe that continued research into the relationship between the excessive qualities of the image and the political can further expand the analyses of film and television fictions as critical objects. Furthermore, the continuation, re-reading, and interpretation of the formalist tradition remains unfinished and open to new developments that may prove useful for both literary and film theory within a post-critical perspective. But, in any case, at this point, we believe we have helped narrow down that elusive commitment to form that Mitchell spoke of, which we shall conclude here by defining provisionally in the same way Bloch defined the work of art: as a «laboratory and a carnival of possibilities».

Bibliografía:

- Abbott, H. Porter. «Narrativity.» En *Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert, 309-328. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2009.
- Abuín, Anxo. «Televisión y multilinealidad: Flexinarrativas del fin de siglo.» En *Escenarios del caos*, 133-138. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006.
- Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Traducción de Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006 [1949].
- Adorno, Theodor W. «Compromiso.» En *Notas sobre literatura*, 393-413. Madrid: Akal, 2003 [1962].
- Adorno, Theodor W. «La crítica de la cultura y la sociedad.» En *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, 9-29. Barcelona: Ariel, 1962.
- Adorno, Theodor W. «How to Look at Television.» *The Quarterly of Film, Radio and Television* 8, nº 3 (1954): 213-235. <https://doi.org/10.2307/1209731>
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Traducción de Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007 [1978; 2001].
- Aïm, Olivier. «La série télévisée comme machine à voir. Éléments pour une analyse de l'optique sérielle.» Publicado en febrero de 2008. <http://journals.openedition.org/entrelacs/260>
- Albèra, François. «Introducción.» En *Los formalistas rusos y el cine*, editado por François Albèra, 17-36. Barcelona: Paidós, 1998.
- Allen, Rob y Van den Berg, Thijs. “Introduction.” En *Serialization in Popular Culture*, editado por Rob Allen y Thijs van den Berg, 1-7. Londres y Nueva York: Routledge, 2014.
- Allen, Robert C. *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.
- Allrath, Gaby, y Gymnich, Marion. «Introduction: Towards a Narratology of TV Series.» En *Narrative Strategies in Television Series*, editado por Gaby Allrath y Marion Gymnich, 1-43. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.

- Althusser, Louis. *Para un materialismo aleatorio*. Traducción de Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez. Madrid: Arena Libros, 2002 [1986].
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Traducción de Alberto J. Pla. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974 [1970].
- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. Traducción de Martha Harnecker. Ciudad de México: Siglo XXI, 1967 [1965].
- Althusser, Louis. «Dos cartas sobre el conocimiento del arte.» *Pensamiento Crítico* 10 (1967 [1966]): 111-122.
- Althusser, Louis y Balibar, Étienne. *Para leer El capital*. Traducción de Martha Harnecker. Ciudad de México: Siglo XXI, 1969 [1967].
- Altman, Rick. «Toward a Theory of the History of Representational Technologies.» *Iris* 2 (1984): 111-125.
- Alvarado, Manuel. «Eight Hours Are Not a Day.» En *Eight Hours Don't Make a Day – A Family Series*, 15-23. Hertfordshire: Arrow Films, 2019 [1976].
- Amiel, Mireille. “Avant-Propos”. *Problèmes politiques et sociaux – Le cinéma face à la télévision* 604 (1989): 1-2.
- Andrew, Dudley. *The Major Film Theories. An Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 1976.
- Arendt, Hannah. *Sobre la revolución*. Traducción de Pedro Bravo. Madrid: Alianza Editorial, 1998 [1963].
- Arnheim, Rudolf. «On the Nature of Photography.» *Critical Inquiry* 1 (1974): 149-161.
- Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957 [1933].
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 1978 [1938].
- Asensi, Manuel. *La crítica como sabotaje*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- Attridge, Derek. *La singularidad de la literatura*. Traducción de María Jesús López. Madrid: Abada, 2011 [2004].
- Attridge, Derek. «Context, Idioculture, Invention.» *New Literary History* 42, nº 4 (2011): 681-699. <https://doi.org/10.1353/nlh.2011.0036>.
- Aubral, François y Chateau, Dominique. «Avant-Propos.» En *Figure, Figural*, editado por François Aubral y Dominique Chateau, 7. París-Montreal: Éditions L'Harmattan, 1999.
- Aumont, Jacques. *¿A quoi pensent les films?* París: Séguier, 1989.

- Auerbach, Eric. *Figura*. Traducción de Yolanda García y Julio A. Pardos. Madrid: Trotta, 1998 [1938].
- Badiou, Alain. *El cine como acontecimiento*. Traducción de Josefina Anaya. Ciudad de México: Paradiso Editores, 2014.
- Baecque, Antoine de, y Parsi, Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. París: Cahiers du Cinéma, 1996.
- Baetens, Jan. «Medium.» En *Digital Reason. A Guide to Meaning, Medium and Community in a Modern World*, editado por Jan Baetens, Ortwin de Graef y Silvana Mandolessi, 69-160. Lovaina: Leuven University Press, 2020.
- Bajtín, Mijaíl M. *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989 [1975].
- Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (El contexto de François Rabelais)*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1988 [1965].
- Bajtín, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Ciudad de México: Siglo XXI, 1982 [1979].
- Bal, Mieke. «La duración como medio y arma: La fuerza política de los *tempos*.» En *Tempos. Temporalidades críticas en las artes visuales, performativas y literarias*, editado por Miguel Olea, Jéscica Domínguez e Irene Valle, 9-25. Berna: Peter Lang, 2024 [en prensa].
- Bal, Mieke. *Image-Thinking. Artmaking as Cultural Analysis*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2022.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2017 [1985].
- Bal, Mieke. «Conceptos viajeros en las humanidades.» *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 3 (2005 [2002]): 8-77.
- Balibar, Étienne. «Construcciones y deconstrucciones del universal.» En *Universales. Feminismo, deconstrucción, traducción*, trad. Jacques Lezra et al., 45-114. Santiago de Chile: Pólvora Editorial, 2021 [2005].
- Balló, Jordi, y Pérez, Xavier. *El mundo, un escenario. Shakespeare, el guionista invisible*. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Balló, Jordi, y Pérez, Xavier. *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Traducción de Núria Pujol. Barcelona: Anagrama, 2005.

- Barker, Timothy. *Against Transmission. Media Philosophy and the Engineering of Time*. Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2018.
- Barthes, Roland. «El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S.M. Eisenstein.» En *Lo obvio y lo obtuso*, 49-67. Barcelona: Paidós, 1986 [1970].
- Barthes, Roland. «An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.» *New Literary History* 6, n° 2 (1975 [1966]): 237-272.
- Baudry, Jean-Louis. *L'effet cinéma*. París: Albatros, 1978.
- Baudry, Jean-Louis. «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus.» *Film Quarterly* 28, n° 2 (1975[1970]): 39-47.
- Baumbach, Nico. *Cinema/Politics/Philosophy*. Nueva York: Columbia University Press, 2019.
- Bayard, Pierre. *Le hors-sujet: Proust et la digression*. París: Les Éditions de minuit, 1996.
- Bazin, André. «Ontología de la imagen fotográfica.» En *¿Qué es el cine?*, 23-31. Madrid: Rialp, 2015 [1945].
- Bazin, André. «A favor de un cine impuro.» En *¿Qué es el cine?*, 101-127. Madrid: Rialp, 2015 [1952].
- Bazin, André. «La evolución del lenguaje cinematográfico.» En *¿Qué es el cine?*, 81-100. Madrid: Rialp, 2015 [1955].
- Bazin, André. «Cine y televisión. Entrevista de André Bazin con Jean Renoir y Roberto Rossellini.» En *Roberto Rossellini. El cine revelado*, editado por Alain Bergala, 149-164. Barcelona: Paidós, 2000 [1958].
- Bellour, Raymond. *Entre-ímagenes: Foto-Cine-Video*. Traducción de Adriana Vettier. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009 [2002].
- Bellour, Raymond. «Paris, 25 September 1997.» En *Movie Mutations: The Changing Face of Contemporary Cinephilia*, editado por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, 19-27. Londres: British Film Institute, 2003.
- Bellour, Raymond. «Figures aux allures de plans.» En *La mise en scène*, editado por Jacques Aumont, 109-126. Bruselas: De Boeck, 2000.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2013 [1935].
- Benavente, Fran y Salvadó, Glòria. «Fuentes de la juventud. Recuerdos de un futuro pasado en la ficción televisiva.» *Comparative Cinema* 3, n° 7 (2015): 43-52.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Traducción de Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra, 2022 [2009].

- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. En *Obras escogidas*, 433-755. Traducción de José Antonio Míguez. Madrid: Aguilar, 1963 [1907].
- Bickerton, Emilie. *A Short History of Cahiers du Cinéma*. Londres-Nueva York: Verso, 2009.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós, 1969 [1955].
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza, vol. I*. Traducción de Felipe González. Madrid: Trotta, 2004 [1959].
- Bloch, Ernst, y Adorno, Theodor W. «Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor Adorno on the Contradictions of Utopian Longing.» En *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, 1-17. Cambridge: The MIT Press, 1988 [1964].
- Bochner, Mel. «The Serial Attitude.» *Artforum* 6, n° 4 (1967): 28-33.
- Bogel, Fredric V. *The Palgrave Macmillan New Formalist Criticism. Theory and Practice*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Bogel, Fredric (2013). «Toward a New Formalism: The Intrinsic and Related Problems in Criticism and Theory.» En *New Formalisms and Literary Theory*, editado por Verena Theile y Linda Tredennick, 29-53. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Boltanski, Luc. *Enigmas y complots: Una investigación sobre las investigaciones*. Traducción de Juan José Utrilla. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016 [2012].
- Boltanski, Luc y Chiapello, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Traducción de Alberto Riesco. Madrid: Akal, 2002 [1999].
- Bolter, Jay D. y Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Bonitzer, Pascal. *Desencuadres: Cine y pintura*. Traducción de Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007 [1987].
- Bordwell, David. «You say 'formalism' like it's a bad thing.» Publicado en octubre de 2022. <https://www.davidbordwell.net/blog/2022/10/23/you-say-formalism-like-its-a-bad-thing/>
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Traducción de Pilar Vázquez. Barcelona: Paidós, 1996 [1985].

- Bordwell, David. «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory.» En *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, editado por David Bordwell y Noël Carroll, 3-36. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.
- Bordwell, David. «Historical Poetics of Cinema.» En *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, editado por R. Barton Palmer, 369-398. Nueva York: AMS Press, 1989.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin y Smith, Jeff. *Film Art. An Introduction*. Nueva York: McGraw Hill Education, 2017.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997 [1996].
- Bourdieu, Pierre. *Questions de Sociologie*. París: Minuit, 1984.
- Bozovic, Marijeta. «Whose Forms? Missing Russians from Caroline Levine's *Forms*.» *PMLA* 132, n° 5 (2017): 1181-1186. <https://doi.org/10.1632/pmla.2017.132.5.1181>
- Brenez, Nicole. *On the Figure in General and the Body in Particular. Figurative Invention in Cinema*. Nueva York: Anthem Press, 2023 [1998].
- Brenez, Nicole. *Cine de vanguardia: Instrucciones de uso*. Traducción de L. Felipe Alarcón. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2021.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1995 [1976].
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Brown, Angus C. «Cultural Studies and Close Reading.» *PMLA* 132, n° 5 (2017): 1187-1193. <https://doi.org/10.1632/pmla.2017.132.5.1187>
- Brown, Wendy. «Resisting Left Melancholy.» *Boundary 2* 26, N° 3 (1999): 19-27.
- Bruno, Edoardo (ed.). «Seconda Intervista.» En *R.R. Rossellini*. Roma: Bulzoni Editore, 1979 [1968].
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Traducción de Francisco Llinás. Madrid: Cátedra, 1987 [1969].
- Butler, Judith. «Universality in Culture.» En *For Love of Country?*, editado por Joshua Cohen, 45-52. Boston: Beacon Press, 2002.
- Butler, Judith. «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault.» *Transversal*, mayo 2001. Consultado el 7 de julio de 2024. https://transversal.at/transversal/0806/butler/es#_ftn34

- Carbonari, Patricia. «Fassbinder entre bambalinas: El poderoso camino entre Artaud y Brecht.» En *Rainer Werner Fassbinder: Solo quiero que me amen*, coordinado por Jesús Rodrigo García, 274-293. Santander: Shangrila, 2018.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Carrión, Jorge. *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae, 2011.
- Carroll, Noël. «Forget the Medium!» En *Engaging the Moving Image*, 1-9. New Haven y Londres: Yale University Press, 2003.
- Carroll, Noël. «The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, nº 1 (2002): 3-26. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00048>
- Carroll, Noël. «Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography.» En *Theorizing the Moving Image*, 3-24. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Carroll, Noël. «The Specificity of Media in the Arts.» En *Theorizing the Moving Image*, 25-36. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Carroll, Noël. «Prospects for Film Theory: A Personal Assesment». En *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, editado por David Bordwell y Noël Carroll, 37-68. Madison: The University of Winsconsin Press, 1996.
- Carroll, Noël. *Mistifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- Cascajosa, Concepción. *La cultura de las series*. Barcelona: Laestres, 2016.
- Castelo Branco, Camilo. *Amor de perdición*. Traducción anónima. Barcelona: Bruguera, 1984 [1862].
- Caughie, John. «The Television Festival.» *Screen* 18, nº 4 (1977): 91-108.
- Chare, Nicholas y Watkins, Liz. «The Matter of Film: *Decasia* and *Lyrical Nitrate*.» En *Carnal Knowledge: Towards a "New Materialism" Through the Arts*, editado por Estelle Barrett y Barbara Bolt, 75-87. Londres: IB Tauris, 2013.
- Chatman, Seymour. «What Can We Learn from Contextualist Narratology?» *Poetics Today* 11, nº 2 (1990): 309-328.
- Chatman, Seymour. «What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa).» *Critical Inquiry* 7, nº 1 (1980): 121-140.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Discourse and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

- Clarens, Carlos y Cozarinsky, Edgardo. «Interview: Jacques Rivette,» *Sight and Sound* 43, n° 4 (1974): 195-198.
- Clune, Michael W. «Formalism as the Fear of Ideas.» *PMLA* 132, n° 5 (2017): 1194-1199. <https://doi.org/10.1632/pmla.2017.132.5.1194>
- Code, Lorraine. *What Can She Know? Feminist Epistemology and the Construction of Knowledge*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Colin, Léa. «Versions courtes et versions longues des films de Jacques Rivette» (Tesis de máster, Université Sorbonne-Nouvelle, 2010).
- Collins, Richard, y Porter, Vincent. *WDR and the Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer and Others*. Londres: BFI, 1981.
- Colonna, Vincent. *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains*. Paris: Payot, 2010.
- Comolli, Jean-Louis. «Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field.» En *Cinema Against Spectacle. Technique and Ideology Revisited*, editado por Daniel Fairfax, 143-246. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015 [1972].
- Comolli, Jean-Louis. «Tele, ¿dónde estás?» *Comparative Cinema* 3, n° 7 (2015 [2004]).
- Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean. «Cinema/Ideology/Criticism.» En *Critical Visions in Film Theory*, editado por Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mazaj, 478-486. Boston-Nueva York: Bedford's/St. Martin's, 2011 [1969].
- Contrato de autor de "Out 1". Registros públicos del cine y el audiovisual del CNC, 1970.
- Coole, Diana. «Rethinking Agency: A Phenomenological Approach to Embodiment and Agent Capacities.» *Political Studies* 53, n° 1 (2005): 124-42. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9248.2005.00520.x>
- Coole, Diana y Frost, Samantha. «Introducing the New Materialisms.» En *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, editado por Diana Coole y Samantha Frost, 1-43. Durham-Londres: Duke University Press, 2010.
- Corcoran, Steven. «Introducción.» En Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, 11-47. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020.
- Coureau, Didier. «Jacques Rivette, Poétique des flux.» *Études cinématographiques* 63 (1998): 47-66.
- Cramer, Michael. *Utopian Television. Rossellini, Watkins, and Godard Beyond Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Cramer, Michael. «Las lecciones de historia de Rossellini.» *New Left Review* 78 (2013): 125-147.

- Cramer, Michael. «Television and the Auteur in the Late 50's.» En *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, editado por Dudley Andrew y Hervé Joubert-Laurencin, 268-274. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- Creeber, Glen. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. Londres: British Film Institute, 2007.
- Crisp, Roger. «Forma.» En *Diccionario Akal de Filosofía*, editado por Roberto Audi, 429. Madrid: Akal, 2004.
- Cubitt, Sean. *The Cinema Effect*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Culler, Jonathan. «In Defense of Overinterpretation.» En *Umberto Eco. Interpretation and overinterpretation*, editado por Stefan Collini, 109-124. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Culler, Jonathan. «Story and Discourse in the Analysis of Narrative.» En *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, 169-187. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Currie, Mark. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- Damisch, Hubert. *A Theory of/Cloud/: Toward a History of Painting*. Traducción de Janet Lloyd. Redwood: Stanford University Press, 2002.
- Daney, Serge. *Cine-Diario (Edición integral/1981-1986)*. Traducción de Mariel Manrique y Hernán Marturet. Santander: Shangrila, 2019 [1986].
- Daney, Serge. *La Rampe*. París: Editorial Cahiers du Cinéma, 1996 [1983].
- Daney, Serge. «Manoel de Oliveira et *Amour de perdition*.» *Cahiers du cinéma* 301 (1979): 71.
- Dasgupta, Sudeep. «Sensing the Opaque: Seriality and the Aesthetics of Televisual Form.» En *Media of Serial Narrative*, editado por Frank Kelleter, 183-203. Columbus: The Ohio State University Press, 2017.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2002 [1967].
- Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Traducción de Pablo Ires y Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2019.
- Deleuze, Gilles. «Tres preguntas sobre *Seis por dos* (Godard).» En *Conversaciones*, 61-75. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2014 [1976].
- Deleuze, Gilles. «Sobre *La imagen-tiempo*.» En *Conversaciones*, 95-101. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2014 [1985].

- Deleuze, Gilles. «Carta a Serge Daney: Optimismo, pesimismo y viaje.» En *Conversaciones*, 113-131. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2014 [1986].
- Deleuze, Gilles. «La vida como obra de arte.» En *Conversaciones*, 153-164. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2014 [1986].
- Deleuze, Gilles. «Los intercesores.» En *Conversaciones*, 193-214. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2014 [1985].
- Deleuze, Gilles. «Sobre la filosofía.» En *Conversaciones*, 215-246. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2014 [1988].
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Traducción de María S. Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2012 [1968].
- Deleuze, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Traducción de Sebastián Puente y Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?» En *Michel Foucault, filósofo*, editado por Georges Canguilhem, 155-163. Barcelona: Gedisa, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996 [1993].
- Deleuze, Gilles. «Les trois cercles de Jacques Rivette.» *Cahiers du cinéma* 416 (1989): 18-19.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987 [1985].
- Deleuze, Gilles. «An Interview with Gilles Deleuze.» *History of the Present* 2 (1986): 1-2.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez. Valencia: Pre-Textos, 2020 [1980].
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993 [1991].
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985 [1972].
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción de Jorge Aguilar. Ciudad de México: Ediciones Era, 1978 [1975].
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. *Diálogos*. Traducción de José Vázquez. Valencia: Pre-Textos, 1980 [1977].

- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético?* Traducción de Francisca Salas. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012 [2007].
- Derrida, Jacques. «The Theater of Cruelty and the Closure of Representation.» En *Writing and Difference*, 232-250. Chicago: University of Chicago Press, 1978 [1967].
- Deslandes, Jacques. *Histoire comparée du cinéma*. Bruselas: Casterman, 1966.
- Dews, Peter. «Althusser, Structuralism, and the French Epistemological Tradition.» En *Althusser: A Critical Reader*, editado por Gregory Elliott, 104-141. Oxford: Blackwell, 1994.
- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra, 2002 [1929].
- Doležel, Lubomír. «Mimesis y mundos posibles.» En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, 69-94. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Doležel, Lubomír. «Verdad y autenticidad en la narrativa.» En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, 95-122. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Dubois, Philippe. «La question des Figures à travers les champs du savoir: Le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* d'Erich Auerbach.» En *Figure, Figural*, editado por François Aubral y Dominique Chateau, 11-24. París-Montreal: Éditions L'Harmattan, 1999.
- Dubois, Philippe. «L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20.» En *Figure, Figural*, editado por François Aubral y Dominique Chateau, 245-274. París-Montreal: Éditions L'Harmattan, 1999.
- Durafour, Jean-Michel. «Cinema Lyotard: An Introduction.» En *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, editado por Graham Jones y Ashley Woodward, 17-30. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.
- Durafour, Jean-Michel. *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*. París: Presses Universitaires de France, 2009.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar. Barcelona: Tusquets, 2013 [1964].
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1992 [1990].
- Eco, Umberto. *Lector in Fábula*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981 [1979].

- Ehrlich, Victor. *El formalismo ruso*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1974 [1955].
- Eikhenbaum, Boris. «Problemas de cine-estilística.» En *Los formalistas rusos y el cine*, editado por François Albèra, 45-75. Barcelona: Paidós, 1998.
- Eisenchitz, Bernard, Jean-André Fieschi y Eduardo de Gregorio. “Interview on *Out*”. En *Rivette. Texts and Interviews*, editado por Jonathan Rosenbaum. Londres: BFI, 1977.
- Eisenstein, Sergei. «Una aproximación dialéctica a la forma del cine.» En *La forma del cine*, editado por Jay Leyda, 48-64. Ciudad de México: Siglo XXI, 1977 [1929].
- Ellis, John. *Visible Fictions. Cinema:Television:Video*. Londres y Nueva York: Routledge, 2001 [1982].
- Ellis, John. *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. Londres: I.B. Tauris, 2000 [1996].
- Elsaesser, Thomas. *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- Elsaesser, Thomas. «Early Film History and Multi-Media. An Archaeology of Possible Futures?» En *New Media, Old Media*, editado por Wendy Hui Kyong Chun y Thomas Keenan, 15-30. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- Elsaesser, Thomas. «The New Film History as Media Archaeology.» *Cinémas* 14, nº 2-3 (2004): 71-117. <https://doi.org/10.7202/026005ar>
- Elsaesser, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Elsaesser, Thomas. «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama.» En *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*, editado por Marcia Landy, 68-91. Detroit: Wayne State University Press, 1991 [1972].
- Epstein, Jean. «Photogénie and the Imponderable.» En *Critical Visions in Film Theory*, editado por Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mazaj, 252-257. Boston-Nueva York: Bedford's/St. Martin's, 2011 [1935].
- Erffmeyer, Thomas E. «I Only Want You to Love Me: Fassbinder, Melodrama, and Brechtian Form.» *Journal of the University of Film and Video Association* 35, nº 1 (1983): 37-43.
- Even-Zohar, Itamar. «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas.» En *Teoría de los polisistemas*, editado y traducido por Montserrat Iglesias, 24-52. Madrid: Arco Libros, 1999.

- Fairfax, Daniel. *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968-1973). Vol. II: Aesthetics and Ontology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- Faltesek, Daniel et al. «TikTok as Television.» *Social Media + Society* 9, n° 3 (2023): 1-13. <https://doi.org/10.1177/20563051231194576>
- Fargier, Jean-Paul. «Parenthesis or Indirect Route: An Attempt at Theoretical Definition of the Relationship Between Cinema and Politics.» *Screen* 12, n° 2 (1971 [1969]): 131-144. <https://doi.org/10.1093/screen/12.2.131>
- Fassbinder, Rainer W. «El cine crítico solo era posible (o por lo menos con) la televisión.» *Comparative Cinema* 3, n° 7 (2015 [1980]): 23-24.
- Fassbinder, Rainer W. «Why These Problems with Franz Biberkopf? A Discussion with Klaus Eder on the Reactions to *Berlin Alexanderplatz* and about Film Treatments of the Third Reich.» En *The Anarchy of Imagination: Interviews, Essays, Notes*, editado por Michael Töteberg y Leo A. Lensing, 62-66. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992 [1980].
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2015.
- Felski, Rita. *Uses of Literature*. Oxford: Blackwell, 2008.
- Feuer, Jane. «Narrative Form in American Network Television.» En *Critical Visions in Film Theory*, editado por Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mazaj, 610-619. Boston-Nueva York: Bedford's/St. Martin's, 2011 [1986].
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González y David Martínez. Madrid: Abada, 2014 [2004].
- Fisher, Mark. «Comunismo ácido. Introducción inconclusa.» En *K-Punk – Volumen 3*, 123-154. Buenos Aires: Caja Negra, 2021 [2016].
- Fisher, Mark. «‘Una revolución social y psíquica de magnitud casi inconcebible’: Los interrumpidos sueños aceleracionistas de la cultura popular.» En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, editado por Armen Avanesian y Mauro Reis, 153-165. Buenos Aires: Caja Negra, 2021 [2013].
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción de Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra, 2018 [2013].
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternative?* Traducción de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2018 [2016].

- Fluck, Winfried. «The Limits of Critique and the Affordances of Form: Literary Studies after the Hermeneutics of Suspicion.» *American Literary History* 31, n° 2 (2019): 229-248. <https://doi.org/10.1093/alh/ajz003>
- Focillon, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Traducción de Jean-Claude del Agua. Madrid: Xarait Ediciones, 1983 [1942].
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Traducción de Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos, 2014 [1966].
- Foucault, Michel. «¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung).» En *Sobre la ilustración*. Traducción de Javier de la Higuera, 3-52. Madrid: Tecnos, 2006 [1978].
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Traducción de Martí Soler. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003 [1984].
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002 [1969].
- Foucault, Michel. «El sujeto y el poder.» En *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, editado por Hubert Dreyfus y Paul Rabinow, 241-259. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001 [1982].
- Foucault, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988 (III)*. París: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. «Tecnologías del yo.» En *Tecnologías del yo y otros textos afines*, 45-86. Barcelona: Paidós, 1990 [1988].
- Frappat, Hélène. *Jacques Rivette, secret compris*. París: Cahiers du Cinéma, 2001.
- Frederick, Samuel. «Re-Reading Digression: Towards a Theory of Plotless Narrativity.» En *Textual Wanderings: The Theory and Practice of Narrative Digression*, editado por Rhian Atkin, capítulo 1. Nueva York: Routledge, 2011, ePub.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agut y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977 [1960].
- Garin, Manuel. «Heridas infinitas: Estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva.» *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 24 (2017): 27-41.
- Garrel, Philippe. «La télévision aux yeux des cinéastes.» En *Cinéma, télévision: Les chaînes de la création. Colloque international du 6 au 7 octobre 1983*, 43-49. París: Goethe Institut, 1983.
- Garrido Domínguez, Antonio. «Teorías de la ficción literaria: Los paradigmas.» En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, 11-42. Madrid: Arco Libros, 1997.

- Gaudreault, André y Marion, Philippe. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. Traducción de Timothy Barnard. Nueva York: Columbia University Press, 2015.
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico*. Traducción de Núria Pujol. Barcelona: Paidós, 1995.
- Gazi, Jeeshan. «Redeeming Kracauer's 'Theory of Film': An Examination of the Importance of Material Aesthetics.» *SubStance* 45, n° 1 (2016): 66-80. <https://doi.org/10.1353/sub.2016.0007>
- Gemünden, Gerd. «Re-Fusing Brecht: The Cultural Politics of Fassbinder German Hollywood.» *New German Critique* 21 (1994): 55-75.
- Godard, Jean-Luc. «La télévision aux yeux des cinéastes». En *Cinéma, télévision: Les chaînes de la création. Colloque international du 6 au 7 octobre 1983*, 43-49. París: Goethe Institut, 1983 [1979].
- Godard, Jean-Luc. «What Is To Be Done». En *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, editado por Scott MacKenzie, 169-170. Berkeley: University of California Press, 2014 [1970].
- González Requena, Jesús. «Las series televisivas: una tipología.» En *El relato electrónico*, editado por Encarna Jiménez y Vicente Sánchez-Biosca, 35-53. Valencia: Filmoteca Generalitat de Valencia, 1989.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. Tomo 1*. Traducción de Ana María Palos. Puebla: Ediciones Era, 1999 [1975].
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Traducción de Fèlix Fanés. Madrid: Siruela, 2006 [1961].
- Greenblat, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy*. Oakland: University of California Press, 1989.
- Greimas, A.J. «Actants, Actors and Figures.» En *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, 106-120. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973.
- Grote, David. *The End of Comedy: Sit-Com and the Comedic Tradition*. Hamden: The Shoestring Press, 1983.
- Guattari, Félix. «La machine à images. *Cahiers du cinéma*, n° 437, nov. 1990.» En *Le goût de la télévision*, editado por Thierry Jousse, 82-84. París: Éditions Cahiers du Cinéma, 2007.
- Gunning, Tom. «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.» En *Critical Visions in Film Theory*, editado por Timothy Corrigan,

- Patricia White y Meta Mazaj, 69-76 . Boston-Nueva York: Bedford's/St. Martin's, 2011 [1989].
- Gunning, Tom. «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator.» En *Film Theory and Criticism*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, 862-876. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University Press, 2005.
- Hansen, Miriam Bratu. «Introduction.» En Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, vii-xlv. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 1995 [1991].
- Harrasser, Karin. «Allí todos los que tartamudean también deben cojear: interrumpir el tiempo, agotar los cuerpos, construir mundos.» En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, editado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz, 97-112. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Harshaw, Benjamin. «Ficcionalidad y campos de referencia.» En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, 123-158. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Harvey, David. *A Companion to Marx's Capital*. Londres-Nueva York: Verso, 2010.
- Harvey, Sylvia (1982). "Whose Brecht? Memories for the Eighties". *Screen* 23, nº 1 (1982): 45-59. <https://doi.org/10.1093/screen/23.1.45>
- Haselstein, Ulla. «Only a Matter of Form? On Caroline Levine's *Forms* (2015)». En *Culture². Theorizing Theory for the Twenty-First Century*, editado por Frank Kelleter y Alexander Starre, 35-48. Bielefeld: Transcript, 2022.
- Heath, Stephen. «Film and System: Terms of Analysis, Pt. 1.» *Screen* 16, nº 1 (1975): 7-77.
- Heath, Stephen, y Skirrow, Gillian. «Television: a world in action.» *Screen* 18, nº 2 (1977): 7-60.
- Heinich, Nathalie. «Rotterdam.» *Cahiers du cinéma* 299 (1979): 58-63.
- Heise, Ursula K. *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Herman, David. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio: Ohio University Press, 1999.

- Hester, Helen. «Promethean Labors and Domestic Realism.» Publicado en septiembre de 2017. <https://www.e-flux.com/architecture/artificial-labor/140680/promethean-labors-and-domestic-realism/>
- Hickethier, Knut. *Die Fernsehrie und das Serielle des Fernsehens*. Luneburgo: Lüneburg Universitätsverlag, 1991.
- Horeck, Tanya, Jenner Mareike, y Kendall, Tina. «On Binge-Watching: Nine Critical Propositions.» *Critical Studies in Television* 13, n° 4 (2018): 499-504. <https://doi.org/10.1177/1749602018796754>
- Howell, Robert. «Fictional Objects: How They Are and How They Aren't.» *Poetics* 8 (1979): 129-177. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(79\)90018-4](https://doi.org/10.1016/0304-422X(79)90018-4)
- Hughes, John. «The Director as Psychoanalyst, An Interview with Jacques Rivette.» Publicado en 2004. www.rouge.com.au/4/hughes.html
- Hughes, John, y McCormick, Ruth. «Rainer Werner Fassbinder and the Death of Family Life.» *Thousand Eyes Magazine*, abril 1977, 4-5.
- Huhtamo, Erkki, y Parikka, Jussi. «Introduction.» En *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*, editado por Erki Huhtamo y Jussi Parikka, 1-21. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2006.
- Iser, Wolfgang. «La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias.» En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, 43-65. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Jaffe, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Nueva York: Wallflower Press, 2014.
- Jakobson, Roman y Tyniánov, Yuri. «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos.» En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov, 103-105. Buenos Aires: Ediciones Signo, 1970 [1928].
- Jameson, Fredric. *Marxismo y forma*. Traducción de Cristina Piña. Madrid: Akal, 2016 [1971].
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- Jameson, Fredric. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Ariel, 1980 [1972].
- Jameson, Fredric. «Reification and Utopia in Mass Culture.» *Social Text* 1(1979): 130-148. <https://doi.org/10.2307/466409>

- Jenkins, David. «A Conversation with Juliane Lorenz.» En *Eight Hours Don't Make a Day – A Family Series*, 49-55. Hertfordshire: Arrow Films, 2019.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Traducción de Pablo Hermida. Barcelona: Paidós, 2008 [2006].
- Jenner, Mareike. «Researching Binge-Watching.» *Critical Studies in Television* 15, nº 3 (2020): 267-279. <https://doi.org/10.1177/1749602020935012>
- Jesi, Furio. *Spartakus. Simbología de la revuelta*. Traducción de María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014 [2000].
- Johnson, Catherine. *Online Television*. Nueva York: Routledge, 2019.
- Johnson, Randal. *Manoel de Oliveira*. Urbana: University of Illinois Press, 2007.
- Joselit, David. *Feedback. Television Against Democracy*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- Jost, François. *Comprendre la télévision*. París: Armand Colin, 2005.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Ciudad de México: Porrúa, 1973.
- Kazanski, Boris. «La naturaleza del cine.» En *Los formalistas rusos y el cine*, editado por François Albèra, 101-133. Barcelona: Paidós, 1998.
- Kelleter, Frank. «Five Ways of Looking at Popular Seriality.» En *Media of Serial Narrative*, editado por Frank Kelleter, 7-34. Columbus: The Ohio State University Press, 2017.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final: Estudios sobre teoría de la ficción*. Traducción de Lucrecia Moreno. Barcelona: Gedisa, 2000 [1967].
- Király, Hajnal. «Frames, Windows, and Mirrors. Sensing Still Bodies in Films by Manoel de Oliveira.» *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 8 (2014): 7-20. <https://doi.org/10.2478/ausfm-2014-0023>
- Kliger, Ilya. «Dynamic Archaeology or Distant Reading: Literary Study Between Two Formalisms.» *Russian Literature* 122-123 (2021): 7-28. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2021.07.002>
- Kluge, Alexander. «La autonomía del espectador.» *Comparative Cinema* 3, nº 7 (2015 [2010]): 18-19.
- Kluge, Alexander. «Es el campesino en nosotros quien nunca perecerá.» En *El context de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*, 55-65. Buenos Aires: Caja Negra, 2014 [2012].

- Knowles, Kim. «(Re)Visioning Celluloid: Aesthetics of Contact in Materialist Film.» En *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*, editado por Martine Beugnet, Allan Cameron y Arild Fetveit, 257-272. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.
- Kozloff, Sarah. «Narrative Theory and Television.» En *Channels of Discourse, Reassembled*, editado por Robert C. Allen, 61-100. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Traducción de completer. Princeton: Princeton University Press, 1997 [1960].
- Kuleshov, Lev. «The Principles of Montage.» En *Critical Visions in Film Theory*, editado por Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mazaj, 135-144. Boston-Nueva York: Bedford's/St. Martin's, 2011 [1935].
- Land, Nick. *Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror*. Traducción de Ramiro Sanchiz. Barcelona: Holobionte Ediciones, 2021.
- Lardeau, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. París: Cahiers du cinéma, 1990.
- Latour, Bruno. «On Actor-Network Theory: A Few Clarifications.» *Soziale Welt* 47, n° 4 (1996): 369-381.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Latour, Bruno. «Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern.» *Critical Inquiry* 30, n° 2 (2004): 225-248. <https://doi.org/10.1086/421123>
- Lebel, Jean-Patrick. «Cinéma et idéologie.» *La Nouvelle Critique* 34, 35, 37, 41 (1971).
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción de Diana González. Murcia: CENDEAC, 2017 [1999]a.
- Leighton, Angela. *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Lessing, Gotthold E. *Laocoön*. Traducción de Ellen Frothingham. Nueva York: Noonday Press, 1969.
- Letourneux, Matthieu. *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*. París: Seuil, 2017.
- Levine, Caroline. «Not Against Structures, But in Search of Better Structures. A Response to Winfried Fluck.» *American Literary History* 31, n° 2 (2019): 255-259. <https://doi.org/10.1093/alh/ajz005>

- Levine, Caroline. «Three Unresolved Debates.» *PMLA* 132, n° 5 (2017): 1239-1243.
<https://doi.org/10.1632/pmla.2017.132.5.1239>
- Levine, Caroline. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Levine, Caroline. «Strategic Formalism: Toward a New Method in Cultural Studies.» *Victorian Studies* 48 n° 4 (2006): 625-657.
<https://doi.org/10.2979/vic.2006.48.4.625>
- Levinson, Marjorie. «What Is New Formalism?». *PMLA* 122, n° 2 (2007): 558-569.
<https://doi.org/10.1632/pmla.2007.122.2.558>
- Lévy, Denis. «Amor de perdição.» *L'art du cinema* 21/22/23 (1998): 51-53.
- Linderman, Deborah. «Uncoded Images in the Heterogeneous Text. » En *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, editado por Philip Rosen, 143-152. Nueva York: Columbia University Press, 1986 [1979].
- Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Traducción de Antonio Moya. Barcelona: Anagrama, 2015 [2013].
- López Seoanne, Mariano. «Prólogo.» En *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, 11-28. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- Lotz, Amanda D. *The Television Will Be Revolutionized*. Nueva York-Londres: New York University Press, 2014.
- Luca, Tiago de, y Barradas Jorge, Nuno. (eds.) *Slow Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.
- Lucas, John R. *The Future: An Essay on God, Temporality and Truth*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Lynch, David. «Suddenly My House Became a Tree of Sores. A Tale of *Twin Peaks*.» En *Lynch on Lynch*, editado por Chris Rodley, 155-190. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- Liotard, Jean-François. «Acinema.» En *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, editado por Graham Jones y Ashley Woodward, 33-42. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017 [1978].
- Liotard, Jean-François. «The Idea of a Sovereign Film.» En *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, editado por Graham Jones y Ashley Woodward, 62-70. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017 [1995].

- Lyotard, Jean-François. *La diferencia*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1996 [1983].
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1994 [1992].
- Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Traducción de Josep Elias y Carlota Hesse. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979 [1971].
- Lyotard, Jean-François. *A partir de Marx y Freud*. Traducción de Manuel Vida. Madrid-Caracas: Editorial Fundamentos, 1975 [1973].
- Lyotard, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. París: UGE, 1973.
- MacCabe, Colin. *Godard: Images, Sounds, Politics*. Londres: British Film Institute, 1980.
- Mackie, Penelope. «Composable.» En *Diccionario Akal de Filosofía*, editado por Roberto Audi, 183. Madrid: Akal, 2004.
- Maharaj, Ayon. *The Dialectics of Aesthetic Agency. Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno*. Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2013.
- Malabou, Catherine. «An Eye on the Edge of Discourse: Speech, Vision, Idea.» En *Plasticity. The Promise of Explosion*, editado por Tyler M. Williams, 15-25. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2022.
- Malabou, Catherine. «The Example of Plasticity.» En *Plasticity. The Promise of Explosion*, editado por Tyler M. Williams, 109-119. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2022.
- Malabou, Catherine. *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva*. Traducción de Cristóbal Durán. Santiago de Chile: Pólvora Editorial, 2018 [2009].
- Malabou, Catherine. *La plasticidad en espera*. Traducción de Cristóbal Durán y Manuela Valdivia. Santiago de Chile: Palinodia, 2010
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Traducción de Óscar Fontrodona. Barcelona: Paidós, 2005 [2001].
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducción de Antonio Elorza. Barcelona: Planeta-de-Agostini, 1993 [1954].
- Marin, Louis. «Poder, representación, imagen.» *Prismas. Revista de historia intelectual* 13, nº 2 (2009[1993]): 135-153.
- Martin, Adrian. «The Challenge of Narrative. Storytelling Mutations Between Television and Cinema.» *Cinéaste* 44, nº 3 (2019): 22-27.

- Martin, Adrian. «Reviews: *Twin Peaks: The Return*.» Publicado en febrero de 2018. https://filmcritic.com.au/reviews/t/twin_peaks_the_return_TV.html
- Martin, Adrian. «Jacques Rivette, The Great Manipulator.» *Cinéaste* 41, nº 4 (2016): 4-10.
- Martin, Adrian. «Último día cada día: Pensamiento figural de Auerbach y Kracauer a Agambem y Brenez.» En *Último día cada día y otro escrito sobre cine y filosofía*, 1-29. Traducción de Cristina Álvarez. Nueva York: Punctum Books, 2013.
- Martin, Adrian. «Avatares del encuentro.» En *Último día cada día y otro escrito sobre cine y filosofía*, 31-46. Traducción de Cristina Álvarez. Nueva York: Punctum Books, 2013.
- Martin, Adrian. «Turn the Page: From *Mise en Scène* to *Dispositif*.» Publicado en agosto de 2011. <http://www.screeningthepast.com/issue-31-first-release/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>
- Martin, Adrian. «Mise en Scene Is Dead, or The Expressive, The Excessive, The Technical and The Stylish.» *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 5, nº 2 (1992): 87-140.
- Marks, Laura U. «Workshopping for Ideas: Jacques Rivette's *Out 1: Noli Me Tangere*.» *The Cine-Files* 10 (2016): 1-8.
- Marks, Laura U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Mayne, Judith. *Cinema and Spectatorship*. Nueva York: Routledge, 1993.
- McCox, Christopher et al. «Programming – Flow in the Convergence of Digital Media Platforms and Television.» *Critical Studies in Television* 13, nº 4 (2018): 438-454.
- McHale, Brian. «Weak Narrativity. The Case of Avant-Garde Narrative Poetry.» *Narrative* 9, nº 2 (2001): 161-167.
- McLuhan, Marshall. *La aldea global*. Traducción de Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1995 [1989].
- Meister, Jan Christopher. «Narratology.» En *Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert, 329-350. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2009.
- Méndez Rubio, Antonio. *Poesía y utopía*. Valencia: Ediciones Episteme, 1999.
- Méndez Rubio, Antonio. *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1997.

- Ménil, Alain. «Mesure pour mesure: Théâtre et cinema chez Jacques Rivette.» *Études cinématographiques* 63 (1998): 67-96.
- Merleau-Ponty, Maurice. «El cine y la nueva psicología.» En *Sentido y sinsentido*, 89-105. Barcelona: Península, 1977 [1945].
- Metz, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Traducción de Josep Elías. Barcelona: Paidós, 2001 [1977].
- Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Méridiens Klincksieck, 1991.
- Metz, Christian. «Methodological Proposition for the Analysis of Film.» *Screen* 14, nº 1-2 (1973): 89-101.
- Metz, Christian. «La grande syntagmatique du film narratif.» *Communications* 8 (1966): 120-124.
- Mitchell, Walter J.T. *¿Qué quieren las imágenes?* Traducción de Isabel Mellén. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017 [2005].
- Mitchell, Walter J.T. «There Are No Visual Media.» En *MediaArtHistories*, editado por Oliver Grau, 395-408. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Mitchell, Walter J.T. «The Commitment to Form: Or, Still Crazy after All These Years.» *PMLA* 118, nº 2 (2003): 321-325
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma, vol. 1 «Les structures»*. París: Éditions Universitaires, 1963.
- Mittell, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nueva York: NYU Press, 2015.
- Moireau, Jean-Claude. «Entretien: Juliet Berto.» *Cinéma* 311 (1984): 17-24.
- Moloney, Roisin. «The remediation of flow on Netflix and YouTube». Tesis de master, Universidad de Amsterdam, 2018.
- Morson, Gary Saul. *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1994.
- Mulvey, Laura. «Introduction.» En *Experimental British Television*, editado por Laura Mulvey y Jamie Sexton, 1-16. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2007.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Screen* 16, nº 3 (1975): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Muñoz, José Esteban. *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Traducción de Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra, 2020 [2009].

- Muñoz Fernández, Horacio. «Estética teatral (masoquista) en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972).» En *Rainer Werner Fassbinder: Solo quiero que me amen*, coordinado por Jesús Rodrigo García, 123-135. Santander: Shangrila, 2018.
- Muñoz Fernández, Horacio. *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Santander: Shangrila, 2017.
- Nancy, Jean-Luc, y Lacoue-Labarthe, Philippe. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Traducción de Philip Barnard y Cheryl Lester. Nueva York: State University of New York Press, 1988 [1978].
- Negri, Antonio. «Reflexiones sobre el ‘Manifiesto por una política aceleracionista’.» En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, editado por Armen Avanesian y Mauro Reis, 77-90. Buenos Aires: Caja Negra, 2021 [2014].
- Nelson, Robin. *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 1997).
- Nersessian, Anahid. «What Is the New Redistribution?» *PMLA* 132, nº 5 (2017): 1220-1225. <https://doi.org/10.1632/pmla.2017.132.5.1220>
- Newman, Michael Z. «From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative.» *The Velvet Light Trap* 58 (2006): 16-28. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0033>
- Olea Romacho, Miguel. «Body Horror: Políticas del cine de terror más allá del cuerpo y el relato normados.» *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 11, nº 2 (2023): 57-77.
- Olea Romacho, Miguel. «Posibilidades para una serie de televisión de vanguardia. Estética posdramática y estructuras narrativas alógicas en la ficción televisiva.» En *Transmedialización & Crowdsourcing*, editado por Domingo Sánchez-Mesa y Jordi Alberich, 179-189. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2022.
- Olea Romacho, Miguel. «Teatralidad y modos de representación en el melodrama de Rainer W. Fassbinder: De Sirk a Artaud.» *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31 (2022): 633-650. <https://doi.10.5944/signa.vol31.2022.29437>
- Olea Romacho, Miguel. «El cine performativo: Análisis intermedial de la teatralidad en la obra de John Cassavetes.» En *Performatividades contemporáneas. Teatro, cine y nuevos medios*, editado por Paulo Gatica, 67-80. Madrid: Visor, 2021.
- Osborne, Peter. *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*. Londres-Nueva York: Verso, 1995.

- Pächt, Otto. *The Practice of Art History: Reflections on Method*. Traducción de David Britt. Londres: Harvey Miller Publishers, 1999.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducción de Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets, 1973 [1927].
- Parente, André y de Carvalho, Victa. «Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art.» *Cinémas* 19, n° 1 (2008): 37-55.
- Parikka, Jussi. *What Is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Traducción de David Roas. Barcelona: Crítica, 2005.
- Pavel, Thomas. «Las fronteras de la ficción.» En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, 171-180. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Perkins, V.F. «Film Authorship: The Premature Burial.» *CineAction!* 21-22 (1990): 57-64.
- Perks, Lisa G. *Media Marathoning. Immersions in Morality*. Lanham: Lexington Books, 2015.
- Plan de trabajo de *Out 1* de Jacques Rivette. Archivos de la *Cinemathèque Français* (LONSDALE-B1), 1970.
- Pleynet, Marcelin y Thibaudeau, Jean. «Économie, idéologique formel.» *Cinéthique* 3 (1969): 7-14.
- Popper, Karl. «The Conspiracy Theory of Society.» En *Conjectures and Refutations*, 123-125. Londres-Henley: Routledge & Kegan Paul, 1972.
- Porter, Michael J., Larson, Deborah L., Harthcock, Allison, y Berg, Kelly. «Re(de)fining Narrative Events: Examining Television Narrative Structure,» *Journal of Popular Film and Television* 30, n° 1 (2002): 23-30.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.
- Prédal, René. «Théâtre et théâtralité dans l'oeuvre de Oliveira.» *Études cinématographiques* 70 (2006): 65-116.
- Prince, Gerald. «Narrativehood, Narrativity, Narratability.» En *Theorizing Narrativity*, editado por John Pier y José Ángel García, 19-27. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2008.
- Rachjman, John. «Foucault's Art of Seeing.» *October* 44 (1988): 88-117.
<https://doi.org/10.2307/778976>

- Rajewsky, Irina. «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.» *Intermédialité – Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6 (2005): 43-64.
- Rancière, Jacques. *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Traducción de Miguel Ángel Palma. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020 [2010].
- Rancière, Jacques. «Política de la ficción.» En *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas*, editado por Azucena G. Blanco, 13-29. Berlín: De Gruyter, 2019.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Traducción de Carlos Schilling. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018 [2001].
- Rancière, Jacques. *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Traducción de Mariel Manrique. Santander: Shangrila, 2017.
- Rancière, Jacques. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Traducción de Javier Bassas. Madrid: Ediciones Casus-Belli, 2015 [2014].
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014 [2000].
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010 [2008].
- Reiss, David. *The Family's Construction of Reality*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Remes, Justin. *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.
- Rentschler, Eric. «Terms of Dismemberment: The Body in/and/of Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz*.» *New German Critique* 34 (1985): 194-208.
- Rentschler, Eric. *New German Film in the Course of Time*. Bedford Hills y Nueva York: Redgrave, 1984.
- Revel, Judith. «La invención y el *déjà-là* del mundo.» En *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas*, editado por Azucena G. Blanco, 33-52. Berlín: De Gruyter, 2019.
- Richards, Jill. «*Berlin Alexanderplatz's* Serial Women.» *Camera Obscura* 28, n° 3 (2013): 66-101. <https://doi.org/10.1215/02705346-2352158>
- Ricoeur, Paul. *Ideología y utopía*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1989 [1986].
- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Traducción de Armando Suárez. Ciudad de México: Siglo XXI, 1978 [1965].

- Río, Elena del. *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- Rivette, Jacques. «La télévision aux yeux des cinéastes.» En *Cinéma, télévision: Les chaînes de la création. Colloque international du 6 au 7 octobre 1983*, 43-49. París: Goethe Institut, 1983.
- Rivette, Jacques. «Le temps déborde.» *Cahiers du cinéma* 204 (1968): 6-21.
- Rodowick, D. N. *Elegy for Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
- Rodowick, D. N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Rodowick, D. N. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham y Londres: Duke University Press, 2001.
- Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Rogoff, Irit. «Turning.» *e-flux Journal* 0 (2008): 1-12.
- Rohmer, Éric. «La télévision aux yeux des cinéastes». En *Cinéma, télévision: Les chaînes de la création. Colloque international du 6 au 7 octobre 1983*, 43-49. París: Goethe Institut, 1983 [1981].
- Rooney, Ellen. «Form and Contentment.» *Modern Language Quarterly* 61, n° 1(2000): 17-40. <https://doi.org/10.1215/00267929-61-1-17>
- Ropars, Marie-Claire. «L'oeuvre au double: Sur les paradoxes de l'adaptation.» En *La transécriture. Colloque de Cerisy*, editado por André Gaudreault y Thierry Groensteen. Quebec y Angulema: Nota Bene/Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1998.
- Rosa, Hartmut. *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Traducción de Alexis E. Gros. Buenos Aires: Katz Editores, 2019 [2016].
- Rosa, Hartmut. *Alienación y aceleración. Hacia una temporalidad crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Traducción del CEIICH. Buenos Aires: Katz Editores, 2016 [2013].
- Rosenbaum, Jonathan. «*Out 1 and Its Double*.» Publicado en abril de 2024. <https://jonathanrosenbaum.net/2024/04out-1-and-its-double/>
- Rosenbaum, Jonathan. «Tin-Minh, Out 1: On the Nonreception of Two French Serials.» En *Movies as Politics*, 303-317. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Ross, Christine. *The Past Is The Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. Nueva York-Londres: Continuum, 2012.

- Rossellini, Roberto. «Cine y television.» *Comparative Cinema* 3, nº 7 (2015 [1977]): 9-11.
- Ryan, Marie-Laure. «The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors.» *Style* 26, nº 3 (1992): 368-387.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo. *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada: Comares, 1999.
- Sánchez-Mesa, Domingo, y Baetens, Jan. «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*.» *Tropelias* 27 (2017): 6-27.
- Saute-Requin. «Seriality at the periphery of television fiction, or intermediality as a critique of the ‘all narrative’ serial.» *TV/Series* 15 (2019): 1-22.
<https://doi.org/10.4000/tvseries.4988>
- Scannell, Paddy. “The Dialectic of Time and Television.” *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 625 (2009): 219-235.
<https://doi.org/10.1177/0002716209339153>
- Schmid, Wilhelm. *En busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Traducción de Germán Cano. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Schmid, Wolf. «Narrativity and Eventfulness.» En *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, editado por Tom Kindt y Hans-Harald Müller, 17-34. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2003.
- Scholes, Robert. «Narration and Narrativity in Film.» En *Film Theory and Criticism*, editado por Gerald Mast y Marshall Cohen, 390-403. Nueva York: Oxford University Press, 1985.
- Schwaab, Herbert. «‘Unreading’ Contemporary Television.» En *After the Break. Television Theory Today*, editado por Marijke de Valck y Jan Teurlings, 21-34. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Sedgwick, Eve K. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham-Londres: Duke University Press, 2003.
- Shattuc, Jane. *Television, Tabloids, and Tears: Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Siety, Emmanuel. «‘Quelques Bêtes dans la jungle’: la rencontre dans les films de Jacques Rivette.» En *La Rencontre*, editado por Jacques Aumont, 13-36. Rennes-París: PUR-La Cinémathèque Française, 2007.

- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992.
- Silverstone, Roger. «Preface.» En Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, vii-xiii. Londres y Nueva York: Routledge, 2003 [1974].
- Silverstone, Roger. *Televisión y vida cotidiana*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- Slugan, Mario. *Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*. Rochester: Camden House, 2017.
- Smith, Barbara Herrnstein. «Narrative Versions, Narrative Theories.» En *On Narrative*, editado por W.J.T. Mitchell, 209-232. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Sontag, Susan. «*Flaming Creatures*, de Jack Smith.» En *Contra la interpretación y otros ensayos*, 291-297. Barcelona: Debolsillo, 2014 [1964].
- Sontag, Susan. «Novel into Film: Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz*.» En *Where the Stress Falls*, 123-131. Londres: Vintage, 2001 [1983].
- Stam, Robert. «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation.» En *Literature and Film. A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*, editado por Robert Stam y Alessandra Raengo, 1-52. Londres: Blackwell, 2005.
- Stein, Elliott. «Manoel de Oliveira and *Doomed Love*.» *Film Comment* 17, nº 3 (1981): 64.
- Steiner, Peter. *El formalismo ruso. Una metapoética*. Traducción de Vicente Carmona. Madrid: Akal, 2001.
- Stolnitz, Jerome. «On the Cognitive Triviality of Art.» *British Journal of Aesthetics* 32, nº 3 (1992): 191-200. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/32.3.191>
- Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle. «La télévision aux yeux des cinéastes». En *Cinéma, télévision: Les chaines de la création. Colloque international du 6 au 7 octobre 1983*, 43-49. París: Goethe Institut, 1983 [1979].
- Strauven, Wanda. «Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet.» En *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Thomas, François. «Les jeux du solitaire. *Out 1*.» *Positif* 367 (1991): 10-16.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Thompson, Kristin. «The Concept of Cinematic Excess.» En *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, editado por Philip Rosen, 130-142. Nueva York: Columbia University Press, 1986 [1981].
- Thomsen, Christian Braad. «Fassbinder: The Life and Work of a Provocative Genius (An Extract).» En *Eight Hours Don't Make a Day – A Family Series*, 25-47. Hertfordshire: Arrow Films, 2019 [1991].
- Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron*. La Haya: Mouton, 1969.
- Tyniánov, Yuri. «Los fundamentos del cine.» En *Los formalistas rusos y el cine*, editado por François Albèra, 77-100. Barcelona: Paidós, 1998.
- Vanoye, François y Goliot-Lété, Anne. *Principios de análisis cinematográfico*. Traducción de Monique Perriaux y Vicente Carmona. Madrid: Abada, 2008 [1992].
- Vassilieva, Julia. “Beyond Poetics: Raúl Ruiz’s Rethinking of Narrative.” *Critical Arts* 31, nº 5 (2017): 186-201. <https://doi.org/10.1080/02560046.2017.1386699>
- Vega, Amparo. «Perspectivas de la estética y la política en J.F. Lyotard.» *Revista de Estudios Sociales* 35 (2010): 26-40.
- Verstraten, Peter. *Film Narratology*. Traducción de Stefan van der Lecq. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Vertov, Dziga. «Kinoks: A Revolution.» En *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, editado por Annette Michelson, 11-21. Berkeley: University of California Press, 1984 [1923].
- Viegas, Susana, y Williams, James. «Why Lyotard and Film?.» En *Acinemas. Lyotard’s Philosophy of Film*, editado por Graham Jones y Ashley Woodward, 10-16. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.
- Vilar, Gerard. *Jean François Lyotard: Estética y política*. Traducción de Àger Pérez. Barcelona: Gedisa, 2021.
- Viollet, Pierre. “Télévision, portrait d’une machine. *Cahiers du cinéma* 3, juin 1951.” En *Le goût de la télévision*, editado por Thierry Jousse, 19-24. París: Éditions Cahiers du Cinéma, 2007.
- Voloshinov, V.N. «El discurso en la realidad y el discurso en la poesía: en torno a las cuestiones de la poética sociológica.» En *Antología del formalismo ruso y el grupo*

- de Bajtín (II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano)*, editado por Emil Volek, 197-227. Madrid: Fundamentos, 1995 [1926].
- Voloshinov, V.N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza, 1992 [1929].
- Wark, McKenzie. *Intelectos colectivos. Pensadores para el siglo XXI*. Traducción de Javier de la Morena. Madrid: La Caja Books, 2023 [2017].
- Wiles, Mary. *Jacques Rivette*. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
- Williams, Alex, y Srnicek, Nick. «Manifiesto por una política aceleracionista.» En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, editado por Armen Avanesian y Mauro Reis, 33-48. Buenos Aires: Caja Negra, 2021 [2013].
- Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible.»* Berkeley: University of California Press, 1989.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Nueva York: Columbia University Press, 2019 [1961].
- Williams, Raymond. *Television. Technology and Cultural Form*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003 [1974].
- Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003 [1976].
- Williams, Raymond. *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001 [1987].
- Wollen, Peter. «Godard and Counter-Cinema: *Vent d'est.*» *Afterimage* 4 (1972): 6-17.
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres-Nueva York: Bloomsbury, 1972.
- Woodward, Ashley. «*Dispositif*, Matter, Affect, and the Real: Four Fundamental Concepts of Lyotard's Film-Philosophy.» *Film-Philosophy* 23, n° 3 (2019): 303-323. <https://doi.org/10.3366/film.2019.0118>
- Xiao Wu, Angela et al. «Going with the flow: Nudging attention online.» *New Media & Society* 23, n° 10 (2021): 2979-2998.
- Zerges, Kristina. «Die TV-Series *Berlin Alexanderplatz* von Rainer Werner Fassbinder, Dokumentation und Analyse eines Rezeptionsprocesses.» *Spiel* 1 (1983).

Zielinski, Siegfried. *Deep Time of the Media. Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Traducción de Gloria Custance. Cambridge: The MIT Press, 2006.

Zielinski, Siegfried. *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes of History*. Traducción de Gloria Custance. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999 [1989].