

// ARTÍCULO

# Teorías cinematográficas de campo y estudios culturales: un vínculo intrínseco

*Field film theories and cultural studies: an intrinsic link*

Recibido: 30 de diciembre de 2023  
Aceptado: 12 de julio de 2024

**Santiago López Delacruz**

Universidad de la República  
Uruguay  
[santiago.lopez@fic.edu.uy](mailto:santiago.lopez@fic.edu.uy)  
<https://orcid.org/0000-0001-9555-5428>

## Resumen

El trabajo se propone indagar, en el ámbito de la investigación en comunicación, en las características constitutivas de las teorías cinematográficas de campo, clasificadas como un nuevo paradigma de estudio por Francesco Casetti, desde el aporte fundacional realizado por los estudios culturales. Surgidas y consolidadas en el último cuarto del siglo XX, las teorías de campo se preguntan sobre las múltiples problemáticas sociales, culturales e ideológicas que surgen en la sociedad y se insertan discursivamente en el cine, a la par que reflexionan sobre los procesos de representación, desigualdad y poder que poseen los discursos cinematográficos. A través de sus tres rasgos esenciales, que implican cambios en la relación observador-objeto observado, la formulación de preguntas adecuadas y la atención a los textos concretos, reconoceremos la influencia de los estudios culturales en la conformación del paradigma de las teorías de campo, afincada en la posición interpretativa del espectador, el análisis cinematográfico con fines socio-culturales y la mirada crítico-reflexiva sobre el cine y su condición como medio de comunicación masivo y hegemónico.

**Palabras clave:** estudios culturales, paradigma, teorías de campo, teoría del cine.

## Abstract

The work aims to investigate, in the field of communication research, the constitutive characteristics of field cinematographic theories, classified as a new study paradigm by Francesco Casetti, from the founding contribution made by cultural studies. Emerging and consolidated in the last quarter of the 20th century, field theories ask about the multiple social, cultural and ideological problems that arise in society and are discursively inserted in cinema, while reflecting on the processes of representation, inequality and power that cinematographic discourses possess. Through its three essential features, which imply changes in the relationship between observer and observed object, the formulation of appropriate questions and attention to specific texts, we will recognize the influence of cultural studies in the formation of the paradigm of field theories. based on the interpretive position of the viewer, cinematographic analysis with sociocultural purposes and the critical-reflexive look at cinema and its condition as a mass and hegemonic communication media.

**Keywords:** cultural studies, paradigm, field theories, film theory.

---

«La teoría del cine no trata sobre el cine, sino sobre los conceptos del cine, que no son menos prácticos, efectivos o existentes que el cine mismo».

GILLES DELEUZE (1987: 370)

## 1. Introducción

En el siglo xx, el pensamiento teórico sobre el cine desde diversos enfoques metodológicos ha tenido gran repercusión en el ámbito académico, artístico y tecnológico, en pos de establecer las diversas particularidades y especificidades que conformaron el nacimiento y desarrollo de uno de los inventos técnicos y comunicacionales más importantes de los últimos años. Las múltiples teorías cinematográficas nacen del vínculo entre el cine y el arte, la estética, los medios de comunicación, la cultura, la historia y la filosofía, por citar solo algunos espacios y campos de estudio a nivel del pensamiento teórico. En las primeras décadas de desarrollo cinematográfico, podemos observar la presencia de un cubismo teórico, que contempla múltiples ópticas y sistemas de pensamiento acerca del fenómeno que instala el cine como hecho sociocultural (Stam 2001). Allí, el pensamiento de cineastas, críticos y teóricos del arte se daba cita para una actividad decididamente prototeórica en lo que se refiere al nuevo medio.

Sin embargo, no fue hasta superar la Segunda Guerra Mundial que la teoría cinematográfica se pudo finalmente enmarcar dentro de espacios de pensamiento de mayor ambición, que empezaban a separar la teoría del cine de otros tipos de teorías artísticas, e iniciaban un camino mucho más riguroso del estudio de la especificidad cinematográfica. Para Casetti (2005: 18), tres fueron los grandes factores de consolidación de la teoría cinematográfica en la posguerra: «Aceptación del cine como hecho cultural, especialización de las intervenciones e internacionalización del debate». Específicamente, en el período comprendido entre 1945 y 1990, el campo de las teorías cinematográficas se consolidó gracias al enmarcamiento en tres paradigmas de carácter reflexivo vinculados al ámbito de las ciencias sociales y humanas, que abarcó la discusión sobre los fenómenos discursivos, semióticos e ideológicos del cine en distintos ámbitos de la comunicación, la cultura y la sociedad. Estos tres paradigmas de estudio de la teoría del cine fueron clasificados por Casetti (2005) y recorrieron tres líneas de investigación: la estético-esencialista, desarrollada por el paradigma de teorías ontológicas (1945-1965), la científico-analítica, promovida por el paradigma de teorías metodológicas (1960-1980), y la interpretativa, generada por el paradigma de teorías de campo (1970-1990). Esta clasificación responde a la idea kuhniana de paradigma, que pueden ser identificados como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica (Kuhn 2004).

En el caso del paradigma de las teorías ontológicas, su pregunta radica en qué es el cine, a través de la búsqueda de un saber global que defina su esencia desde un criterio metafísico. Aparecen aquí los aportes de André Bazin y Siegfried Kracauer, vinculando cine y realidad, Edgar Morin y Ado Kyrou, relacionando cine e imaginario, y el pensamiento de Jean Mitry, pionero en investigar la relación entre cine y lenguaje. Posteriormente, el paradigma de las teorías metodológicas se dedicó a indagar desde qué punto de vista disciplinario y científico se debe investigar el cine, a nivel semiológico, psicológico, sociológico y psicoanalítico. En este paradigma, son sustanciales los aportes de Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Marc Ferro y Pierre Sorlin. Finalmente, el paradigma de las teorías de campo se propone estudiar al cine observando sus consecuencias sociales, ideológicas y culturales desde distintas perspectivas: la cuestión política,

el problema de la representación, la cuestión del feminismo y del género, y la pregunta por la filosofía, la historia y la cultura cinematográfica.

## 2. El valor epistemológico de la teoría del cine

Considerando el cine como un fenómeno cultural y artístico aceptado por el ámbito académico, sumado a acercamientos mucho más precisos al nivel de la investigación y la presencia del debate sobre el cine a nivel mundial, en palabras de Casetti (2005: 11) la epistemología contemporánea ayuda a definir el concepto de teoría del cine desde un punto de vista científico, a la que se puede definir como «un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión». En esta definición de teoría cinematográfica, tres son los elementos a tener en cuenta desde un punto de vista epistemológico: la organización de supuestos sobre el cine, la presencia de una comunidad de estudiosos y la explicación del fenómeno a ser analizado.

El planteamiento expresado por Francesco Casetti, en primera instancia, nos recuerda la distinción entre contexto de descubrimiento y contexto de justificación propuesta por Reichenbach (1961), donde el primero estudia los motivos por los cuales los científicos hallan una idea o hipótesis, y el segundo verifica porque dichas hipótesis fueron aceptadas o rechazadas por la comunidad científica tras su contrastación empírica. En este punto, observamos como en el contexto de descubrimiento nos encontramos con los supuestos conceptuales que sustentan el pensamiento teórico sobre el cine, mientras que en el contexto de justificación evidenciamos la forma en la que la comunidad científica –en este caso, la vinculada a la investigación científica sobre el cine– aprueba o no las hipótesis teóricas sobre los elementos específicos de lo cinematográfico.

La dicotomía entre los contextos permite comprender que existen dos tipos de coyunturas sobre el desarrollo de las teorías científicas. Lakatos (1987) entiende que existe una historia científica interna, donde la preocupación reside en la actividad propia de la evidencia científica y su ajuste empírico en términos científicos, y en una historia científica externa, focalizada en comprender que la aceptación o rechazo de las hipótesis se genera por contextos sociales, culturales e ideológicos. La decisión de afincarse en la postura internalista o externalista dependerá, por lo tanto, de la capacidad de influencia del contexto en la actividad teórica dura. La distinción propuesta por Casetti (2005: 11) se vincula con esta dicotomía, al expresar que las teorías cinematográficas poseen «la capacidad de expresar una propuesta dotada de coherencia, evidencia y necesidad, y, sobre todo, el hecho de ser compartible y compartida un grupo de estudiosos». Esto no implica subordinar la actividad teórica al contexto de investigación, ya que «la reconstrucción racional o historia interna es primaria, la historia externa solo secundaria, ya que los problemas más importantes de la historia externa son definidos por la historia interna» (Lakatos 1987: 38). Pero sí resulta pertinente tener en cuenta la presencia de un contexto por fuera de la investigación material, que avalará o no las hipótesis surgidas en la producción de conocimiento.

Casetti (2005: 11) añade que «un asunto adquiere dimensión teórica cuando, además de manifestar un saber, consigue convertirse en patrimonio común (...) sólo así se convierte en un modelo de explicación o de interpretación de un fenómeno». Por lo tanto, las teorías cinematográficas

surgidas a mediados del siglo xx recogen una profundización de la intervención científica, que obligatoriamente deben pasar por un proceso de validación y verificación. Si consideramos que los paradigmas definen los problemas y métodos legítimos de un campo de la investigación para generaciones sucesivas de científicos (Kuhn 2004), las teorías cinematográficas marcaron el camino –científico, discursivo, ideológico– para el conocimiento y la exploración conceptual del cine en sus más diversas facetas.

Por ello, las teorías del cine se ocupan de los conceptos que surgen de los fenómenos cinematográficos desde distintas perspectivas: estudio del lenguaje cinematográfico, procesos estéticos, análisis de las narraciones, estudios de recepción, problematización ideológica y crítica sobre la representación, etc. Mientras que la crítica cinematográfica se ocupa de abordar los filmes en términos evaluativos, la teoría cinematográfica busca comprender, categorizar y explicar las distintas instancias de sentido que despierta el cine desde múltiples perspectivas. Esto ha provocado el surgimiento de los distintos paradigmas de teorías cinematográficas planteadas, donde como expresa Casetti (2005), cada una posee componentes de investigación, objeto de estudio, estrategias de operación analítica y criterios de conocimiento, pero también está realizada por distintas comunidades de teóricos, en diversos ambientes, a través de múltiples instrumentos de difusión y con finalidades concretas para cada modelo.

### 3. El giro de las teorías de campo y su impulso desde los estudios culturales

Las teorías ontológicas del cine, llevadas a cabo principalmente por ensayistas de cine, se enmarcan en una postura metafísica, que tiene como objeto de estudio buscar la esencia cinematográfica, cuya operación trata de definir qué es el cine en la búsqueda de un saber global que tenga un criterio de verdad. En el caso de las teorías metodológicas, propuestas por investigadores académicos, poseen un componente sistemático de estudio, que busca un objeto de estudio que tenga pertinencia disciplinaria, a través de operaciones analíticas basadas en una línea estructuralista, que promueven un saber desde una perspectiva científica con el criterio de corrección teórica y/o metodológica. Finalmente, en las teorías de campo confluyen especialistas e intelectuales, tanto de la académica como del ámbito social, que entienden el cine desde un componente fenoménico con el objetivo de analizar problemáticas, a través de una operación basada en la exploración de problemas, cuyo saber es transversal a varias disciplinas y finalidades sociales.

El pasaje de las teorías ontológicas a las teorías metodológicas academizó el campo de estudios de la teoría del cine. Pero el tránsito de las teorías metodológicas hacia las teorías de campo suscitó una verdadera fractura en el ámbito disciplinario de los estudios cinematográficos. Se pasó de un abordaje puramente científico y disciplinario a un paradigma enfocado en identificar problemáticas de orden social, cultural e ideológico, ya que «el planteamiento *metódico, que aplica al cine los instrumentos y puntos de vista de una disciplina, será sustituido por una aproximación más directa, más libre y quizás más intensa*» (Casetti 2005: 201). De esta forma, surge un nuevo paradigma preocupado en las preguntas que el cine le genera a la sociedad, pero también en como la sociedad interpreta, analizar y reconfigura los procesos de sentido generados por los filmes.

El impulso central que motivó el desarrollo de los estudios de campo está fuertemente influenciado por el ascenso de los estudios culturales. Según Grossberg (2012: 22):

Los estudios culturales se ocupan de describir e intervenir en las formas en que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, el modo en que se insertan y operan en ella, y la manera en que reproducen, combaten y quizá transforman las estructuras de poder existentes.

En este mismo sentido, considerando el cine como uno de los sistemas mediáticos, industriales y discursivos más importantes del siglo xx, desde el enfoque de los estudios culturales reconocemos que los medios de comunicación, tanto como productos como como medios de producción, están directamente subordinados al desarrollo histórico (Williams 2012). Esta coyuntura permitió que, durante la década de 1980, pensar la comunicación desde la cultura se convirtiera en una agenda emergente que llegó para quedarse (Rincón y Marroquín 2018). Los estudios culturales permitieron un estudio de las sociedades y de las culturas de una forma integral, considerando la influencia de los medios de comunicación en distintos ámbitos de la vida cotidiana, en términos de lectura, apropiación y resignificación interpretativa.

Los estudios culturales también afectaron al desarrollo epistemológico de las teorías cinematográficas. Para Stam (2001), teorías metodológicas como la semiótica del cine se interesaban por códigos específicamente cinematográficos como la imagen y el sonido, pero los estudios culturales pretendieron situar a medios como el cine en un contexto histórico y cultural más amplio. En la misma línea, Elsaesser y Hagener (2010: 68) expresan que «los estudios cinematográficos (y su disciplina hermana, los estudios culturales) han estado en la primera línea de las *guerras culturales* durante buena parte de los años ochenta y noventa del siglo xx». Los estudios culturales ayudaron a que las teorías cinematográficas rompieran el método científico del paradigma metodológico para centrarse en los procesos de sentido desatados por la interpretación, la subjetividad y las diversas lecturas que se realizan desde la cultura hacia las representaciones cinematográficas.

Para Casetti (2005), tres son las características e impulsos centrales del nuevo paradigma de campo: cambio en la relación observador-objeto observado gracias al auge de la actividad de la interpretación, la importancia de generar las preguntas adecuadas de fuerte relevancia social y *la atención a los textos concretos* –los filmes– insertados e influenciados por su contexto sociocultural. El propósito del trabajo será comprender cómo estos tres factores de las teorías cinematográficas de campo, en tanto nuevo paradigma que rompe con los procesos idealmente científicos, rigurosos y disciplinares de las teorías metodológicas, se erigieron como un fuerte lugar de análisis gracias a la presencia de los estudios culturales como espacio de pensamiento y reflexión de la comunicación, la cultura y la sociedad.

### 3.1. Cambios en la relación observador-objeto observado

A diferencia de las teorías metodológicas, la posición del investigador en las teorías de campo se modifica sustancialmente:

*El teórico ya no se refugia en el anonimato del discurso científico, ya no se esconde tras la objetividad de sus proposiciones; por el contrario, sale a escena, declara su presencia, justifica su forma de mirar el cine, a menudo la relativiza y siempre la hace personal (Casetti 2005: 201)*

Asistimos a un desligamiento de la teoría de toda empresa científica heredera del positivismo, que requería neutralidad y separación del investigador respecto a la realidad estudiada. En las teorías de campo, el punto de vista construye el objeto de estudio, y los problemas que suscita el dispositivo cinematográfico se deben leer en clave socioideológica, la cual influye y determina los discursos cinematográficos dominantes que circulan en el campo cultural. A su vez, «el objeto de la teoría no se presenta ya como una realidad inerte, sometida a la exploración, incapaz de reaccionar; al contrario, interfiere en la mirada que la recorre para contribuir a darle una dirección» (Casetti 2005: 201). El cine ya no es un objeto alejado de la mirada de su investigador, sino que ambos se unen desde el mismo mundo histórico. El discurso cinematográfico parte de una realidad social a la cual también pertenece el teórico, por lo que se deben buscar similitudes, negociaciones y diferencias entre el discurso propuesto por el cine y las categorizaciones analíticas propuestas por el teórico. Lo social y lo cultural es el ámbito donde ambos espacios de sentido confluyen, se reconocen y se interpelan recíprocamente.

La mutación radical propuesta por las teorías de campo va en línea con lo propuesto por Grossberg (2012: 23), quien explica que «los estudios culturales son una forma de habitar la posición del académico, el maestro, el artista y el intelectual, una forma (entre muchas) de politizar la teoría y de teorizar la política». Mientras que las teorías metodológicas construían un objeto con fines científicos, las teorías de campo habitan políticamente el objeto con fines ideológicos. La crisis de las teorías metodológicas, principalmente de la semiótica del cine heredada del estructuralismo saussuriano, responde en los años setenta y ochenta a un desconocimiento que, en lugar de más conocimiento en la lógica pura de la acumulación teórica, reclama el reconocimiento, según la lógica de la diferencia, de verdades culturales y sujetos sociales (Barbero 1987). La teoría de campo habilita el acceso de lo social como factor determinante no solo de su objeto de estudio –el cine–, sino también de sus propios procesos de vigilancia epistemológica en la construcción de un nuevo paradigma teórico.

Esta apertura genera un resultado primordial: la teoría de campo necesita salir del texto, a diferencia de la semiótica, para completar el sentido cinematográfico en las problemáticas sociales. Esto implica reconocer, en primera instancia, el cine como espacio de poder (discursivo, ideológico, estético, cultural). Hall (1984) expresa que las industrias culturales tienen el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan, imponiendo e implantando definiciones de nosotros mismos que se ajusten a la cultura dominante. Por este motivo, con el paradigma de campo empiezan a desarrollarse las primeras teorías feministas del cine, con Laura Mulvey y Teresa de Lauretis a la cabeza, las teorías cinematográficas de la homosexualidad y de la comunidad *queer* propuestas por Judith Mayne, Richard Dyer y Ruby Rich, las teorías decoloniales, multiculturalistas y raciales, embanderadas en los postulados de Franz Fanon, o el análisis del cine desde una perspectiva marxista basada en la lucha de clases.

El advenimiento de los medios de comunicación de masas fragmentó, polarizó y generó una serie de discursos marginales (Hebdige 2004). Ligado a esto, para Hall (1980) el conjunto de significados decodificados por la cultura influye, entretiene, instruye o persuade, con consecuencias muy complejas en el plano de la ideología o de los comportamientos. Las lecturas proporcionadas por la comunidad de espectadores cinematográficos son esenciales para las teorías de campo:

visibilizan problemáticas en grupos subalternos, enuncian lugares de poder y espacios de injusticia social, denuncian representaciones basadas en la desigualdad de género, raza o clase social, y fomentan resignificaciones permanentes que tratan de romper con la clausura de sentido de la obra cinematográfica. Como anuncia Stam (2001), los estudios culturales se presentan como alternativa ante la ahistoricidad del estructuralismo y del psicoanálisis, planteando que la subjetividad contemporánea está inextricablemente entretejida con representaciones mediáticas de toda clase. De esta manera, entendemos lo expresado por Lakatos (1987: 42) al respecto de la historia externa: lo que «un historiador considera como problema externo constituye con frecuencia una pista excelente de su metodología implícita». En las teorías de campo, la importancia de lo externo al objeto de estudio es fundamental, ya que define y le otorga sentido a la investigación, posibilitando el diálogo transversal entre ciencia y sociedad, entre cultura y pensamiento científico, desarrollando una actividad epistemológica mucho más cercana a la reflexividad.

En el auge de los modelos de interpretación, fuertemente influenciados por la consolidación de la hermenéutica y las teorías de la recepción en los años setenta, el lugar asignado al espectador cinematográfico en el paradigma de campo es central. Para Hall (1980), uno de los momentos políticos más significativos se da cuando los acontecimientos normalmente significados y decodificados de manera negociada comienzan a ser objeto de una lectura opositora. Las teorías de campo van en búsqueda de esta lectura oponente al discurso dominante, para generar propuestas reflexivas que ayuden a reconocer el discurso cinematográfico, más allá de lo mediático, como un discurso ideológico de poder. De este modo, a través de la teoría puede suscitarse la aparición de una sensibilidad política nueva, no instrumental ni finalista, abierta tanto a la institucionalidad como a la cotidianidad y a la subjetivación de los actores sociales (Barbero 1987). Para ello, la perspectiva científicista de las teorías metodológicas debe dejarse de lado para hallar las configuraciones espacio-temporales de sentido –lo que Verón (1993) define como discurso– que trastocan los modelos cinematográficos hegemónicos de recepción.

Por lo tanto, en las teorías de campo la relación entre teórico y cine ya no existe una neta distribución de papeles, ya que «ahora se trata de un diálogo abierto en el que los interlocutores intercambian sus posiciones» (Casetti 2005: 201). Las teóricas y los teóricos marxistas, feministas, *queer*, raciales y decoloniales salen a escena y plantean su análisis cinematográfico autorreconociendo su enclave teórico-ideológico y manifestando su posición como lectura oponente a los discursos cinematográficos dominantes. Evidencian, de este modo, una serie de instancias de sentido enriquecedoras para los estudios culturales: puntos de resistencia y también momentos de inhibición, que conforman la permanente dialéctica de la lucha cultural (Hall 1984). Las teorías de campo, gracias al apoyo de los estudios culturales, fomentan comprensiones de orden crítico desde el punto de vista espectadorial, con el afán de reconocer desigualdades sociales y culturales en el ámbito de la representación cinematográfica.

Concluye aquí la primera característica de las teorías de campo. El aparente anonimato y afán de objetividad que el investigador busca en su discurso científico quedan descartados. Ahora, teórico cinematográfico y objeto de estudio se paran uno al lado del otro, en un giro marcadamente subjetivo e ideológico que da cuenta de la inserción del propio investigador en las prácticas culturales, sociales y mediáticas que pretende analizar. Esto se vincula con la idea de que los

estudios culturales jamás han entendido los medios de comunicación por fuera de la realidad que representan: forman parte de esta y, desde su rol, construyen sentidos y significaciones de marcada influencia en las comunidades socioculturales.

### 3.2. La importancia de generar preguntas de relevancia social

Una segunda característica de las teorías de campo es la generación de preguntas adecuadas para la comprensión del fenómeno cinematográfico. Esto implica que «la teoría ya no nace del frío análisis de datos, sino de la existencia de un problema revelador de las preocupaciones del teórico y de los síntomas del objeto teorizado» (Casetti 2005: 201). En el ámbito de las teorías metodológicas, la semiótica del cine se preocupaba por el estudio del código cinematográfico hacia dentro del filme, enfocándose en la composición estructural de los mensajes. En las teorías de campo, el momento relevante de creación de conocimiento es la formulación de preguntas suficientemente adecuadas para revelar problemáticas sociales insertas en la representación cinematográfica, que surjan del interés ideológico del teórico. En la idea de que toda producción de sentido es necesariamente social y todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (Verón 1993), el cine deja de ser abordado como texto para pasar a ser abordado por las teorías de campo como un discurso, con sus propias condiciones de producción y de reconocimiento.

Este nuevo contexto evidencia la injerencia que los estudios culturales han tenido respecto a la teoría cinematográfica. Para Stam (2001), los estudios culturales reaccionaron en contra de las teorías cinematográficas de la pantalla y de la tiranía de las cifras provocada por los estudios cuantitativos de audiencia de los medios de comunicación de masas. Esto implica un quiebre en los procesos de investigación, ahora fuertemente centrados en su dimensión cualitativa de comprensión no solo de los fenómenos que suscita el cine, sino también de los problemas sociales que también lo condicionan en términos simbólicos. Por ello, la contextualidad radical de los estudios culturales reconfigura su relación con la teoría, pensándola como una fuente que debe usarse de modo estratégico para responder a problemáticas, luchas y contextos particulares (Grossberg 2012). Nuevamente, se hace explícita la necesidad de salir del hecho fílmico *stricto sensu* para comprender su integración con las distintas capas de significación social, cultural e ideológica, que vuelven intrínsecamente permeables sus campos de sentido.

Según Williams (2011), los medios de comunicación, históricamente en transformación, tienen relaciones históricas variables con el complejo general de las fuerzas productivas. Por este motivo, las teorías de campo piensan el cine como una instancia generadora de discursos que evidencia, discute y complejiza problemáticas sociales. Pero para llegar a este terreno, es importante construir un problema de investigación acorde a las necesidades de la sociedad. Como añade Casetti (2005: 201-202): «Es imprescindible saber qué es lo que se le debe preguntar al cine para captar de veras su significado y qué es lo que el propio cine quiere que se le pregunte para revelar su densidad». De este modo, una perspectiva de estudio feminista sobre el cine deberá analizar las complejas representaciones sobre la mujer y el género, pero también deberá evidenciar cuáles son las problemáticas sociales vigentes que se vinculan a dichos cuestionamientos. En este ejemplo de maniobra analítica recíproca, el enfoque de las teorías de campo compara estrategias de

representación cinematográfica y problemáticas de la realidad social para identificar, ya sea de forma negociada u oposicional, los discursos dominantes sobre el género a nivel masivo.

La importancia de formular las preguntas adecuadas en este nuevo paradigma otorga un rol central a la lectura del discurso cinematográfico. Entendiendo que «en la lectura –como en el consumo– no hay solo reproducción, sino producción también, una producción que cuestiona la centralidad atribuida al texto-rey y al mensaje entendido como lugar de la verdad que circularía en la comunicación» (Barbero 1987), las interrogantes de relevancia social surgirán de la atenta mirada del teórico, convertido también en espectador frente al dispositivo cinematográfico. Si la semiótica del cine, junto con el análisis narratológico de los relatos y del lenguaje fílmico, se acercaba a los filmes con sus herramientas de investigación para evidenciar regularidades en su conformación estructural, las teorías de campo se ocuparán de comprender primero las problemáticas insertas en lo social, para identificarlas y aprehenderlas, con motivo de evidenciarlas también en los discursos cinematográficos. Por lo tanto, el pasaje de *las teorías metodológicas a las teorías de campo*, con la interpretación como factor determinante para la generación de interrogantes de orden social, es también el pasaje de un modelo deductivo a un modelo inductivo de análisis cinematográfico.

El enfoque generado por los estudios culturales muestra que hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular (Hall 1984). Por ello, es necesario comprender las prácticas culturales de decodificación, lectura e interpretación de los sujetos con relación a los medios de comunicación. De esta forma, el sujeto también adquiere un nuevo lugar de enunciación, alejado de su condición pasiva de recepción. La teoría decolonial del cine, por ejemplo, buscará en el cine eurocéntrico marginalizaciones, discriminaciones y desigualdades con respecto a sus propias comunidades. Esto le permitirá comprender y visibilizar el discurso homogéneo sobre la cultura que medios hegemónicos como el cine ha realizado históricamente. De tal manera que se genera conocimiento a través de un doble camino: interpelando las prácticas cinematográficas dominantes, pero también estableciendo la interpretación como un lugar de acción, de resistencia y de lucha que permite explicitar los discursos ideológicos imperantes en los imaginarios sociales y colectivos.

Alejadas de un método científico que únicamente tenga como fin la comprobación de hipótesis y teorías, la acentuación inductiva de las teorías de campo permite dar voz al sujeto, incorporando sus lecturas e interpretaciones para develar un complejo estado de situación social. Este nuevo paradigma, por lo tanto, rompe la rígida *articulación de las disciplinas y demuestra que la autosuficiencia de cada una de ellas es precaria* (Casetti 2005). Una mirada interdisciplinar, que recorra, exhiba y tome postura ideológica frente a los desafíos y retos sociales, es el camino elegido y movilizado fuertemente por las teorías de campo en su relación con los estudios culturales. Una posición decidida a fundamentar que la teoría, como resultado de avance del conocimiento científico, necesita ser reflexiva, abierta y recursiva de manera continua respecto al contexto social en el que se inscriben sus problemas de investigación.

En esta segunda característica, las teorías de campo formulan preguntas que necesitan atender las problemáticas sociales y que no sirvan exclusivamente para la comprobación instrumental de

teorías científicas. En las preguntas realizadas al cine objeto-cine deberán aparecer planteadas las complejidades que presenta el contexto social donde el propio cine está inserto. A través de los estudios culturales, en este punto observamos que las posibles respuestas que se hallen no son tan trascendentes como la configuración de preguntas e interrogantes que podamos realizarle al cine, en tanto investigadores de la comunicación vinculada a la cultura y la sociedad. Las preguntas adecuadas, por lo tanto, posibilitan el desarrollo de estrategias de investigación pertinentes para identificar problemáticas de relevancia que atañen a nuestro campo de estudio concreto.

### 3.3. La atención a los textos concretos

Finalmente, otra de las características de las teorías de campo es la centralidad que le otorga a los textos concretos, es decir, los filmes. Distanciándose de las teorías metodológicas, el paradigma de campo considera dificultoso realizar generalizaciones empíricas desde una sola disciplina en concreto, por lo que su valor radica en analizar los filmes como casos particulares. De manera tal que la generalización puede ser un objetivo ideal a alcanzar, pero el foco se encuentra en la descripción compleja de los filmes de manera particular, donde la preocupación se encuentra en detectar problemáticas que acusan a la sociedad. Las teorías de campo no estudian la totalidad del corpus cinematográfico, sino que desean conocer sus individualidades, regularidades y disidencias (Casetti 2005). Por ello, proyectos generales y aparentemente totalizadores como una semiótica, sociología o psicología del cine quedan relegados a un segundo plano, ya que el nuevo paradigma focaliza sus objetivos de investigación a partir de los textos fílmicos.

Para Elsaesser y Hagener (2010), en los últimos años los modelos fenomenológicos y constructivistas se han alternado constantemente en los estudios cinematográficos y en los estudios culturales en general. Esto implica que los estudios culturales se vinculan con las teorías de campo prestando atención a los textos concretos, pero como se mencionó en líneas anteriores, sin olvidar la coyuntura en la que dichos textos se hallan, entendiendo a los mismos como discurso y a los contextos como lugares de enunciación. Las teorías del cine con base en los estudios culturales representan un desplazamiento de interés hacia los procesos de interacción entre textos, espectadores, instituciones y entorno cultural (Stam 2001). Es en la interacción entre texto, espectador y contextos donde los estudios culturales observarán el cine como un revés de los problemas que habitan la propia sociedad. Por este motivo, el cambio de paradigma resulta fundamental para escapar a objetivos de investigación puramente científicos que omitan este nivel de análisis, en pos de comprobar únicamente la validez y fiabilidad de sus disciplinas.

La atención al texto concreto expresa la necesidad de identificar las lecturas que se realizan de dicha producción de sentido. Para los estudios culturales, es bajo una forma discursiva que la circulación del producto tiene lugar, así como su distribución a las distintas audiencias, para ser traducido en prácticas sociales donde, si ningún significado puede extraerse, directamente no puede haber consumo (Hall 1980). El nuevo paradigma moviliza a que la teoría comprenda el texto concreto como resultado significativo de diversas prácticas, hábitos y de interpretación y resignificación simbólica. En esta nueva perspectiva, asistimos a una teoría que no entiende los significados como entidades estables, sino que ve el mundo histórico en términos de enunciadores,

acontecimientos y situaciones junto con los procesos que los unen. Esto fomenta un análisis de los fenómenos cinematográficos que se identifica como causal, reflexivo y situado.

Esta perspectiva, que promueve la pluralidad y la diferencia por sobre la homogeneidad, entiende la sociedad y los textos mediáticos no como algo determinado sino como una construcción compleja de sentido. Como Hebdige (2004: 119) analizaba respecto al vínculo entre medios de comunicación y la clase trabajadora:

Los medios de comunicación no sólo proporcionan a los grupos imágenes fundamentales de otros grupos, sino que también devuelven a la clase trabajadora un 'retrato' de sus propias vidas que está 'contenido' o 'enmarcado' por los discursos ideológicos que lo rodean y sitúan.

Es en esta situación donde las teorías de campo se hallan: comprender los filmes como imagen y agente de la sociedad. Es decir, los filmes no solo registran y documentan la realidad, sino que también la agencian y construyen al transformarse en instancia discursiva de la historia, la sociedad y la cultura. Por este motivo, un texto está atravesado por diversas trayectorias de sentido en las que se debe poner en crisis su centralidad desde la asimetría de demandas y de competencias que se encuentran y negocian a partir de su conformación de sentido (Barbero 1987). La teoría cinematográfica no puede escapar a un análisis que entienda los significados como elementos fundamentados en bases sociales e ideológicas, a través de los cuales se puedan discutir las representaciones cinematográficas y los imaginarios colectivos que de allí se desprenden.

Las teorías de campo pretenden captar comportamientos, procesos y tendencias del espectador cinematográfico con relación al filme, donde la descentralización del paradigma científico como espacio unificador de conocimiento es pieza clave para acercarse de forma más abierta a los fenómenos de estudio. Por ello, el nuevo paradigma está fuertemente influenciado por la crisis del estructuralismo, la recuperación de la fenomenología y la difusión de los modelos de pensamiento deconstruccionistas (Casetti 2005), que entran en contacto con diversas problemáticas sociales: racismo, etnocentrismo, sistema patriarcal, discurso homofóbico/transfóbico, discriminación de clase. Esta situación también sucede en los estudios culturales; como expresa Grossberg (2012), estos no se identifican con tradiciones teóricas únicas; sino que convergen en filosofías como el marxismo, la fenomenología, la hermenéutica, el pragmatismo, el postestructuralismo y el posmodernismo, junto con agendas políticas como el feminismo, la teoría crítica de la raza, la teoría *queer*, la teoría poscolonial o la teoría del discurso. De nuevo, estudios culturales y teorías cinematográficas de campo recorren un camino ideológico perpendicular respecto a sus objetivos de investigación.

Las teorías de campo fomentan un conocimiento no atado a los paradigmas hegemónicos del pensamiento científico, que permiten comprender el cine en sus más variadas dimensiones constitutivas: sociales, discursivas, políticas, ideológicas, culturales. Esto también provoca una nueva forma de comprender los procesos comunicacionales instalados por los medios masivos. Para Rincón y Marroquín (2018), la comunicación y la cultura navegan *mapas nocturnos* que no deambulan por los caminos oficiales del saber, las ciencias humanas y sociales. Esto queda evidenciado en las teorías de campo: una recuperación de los procesos de sentido surgidos en el vínculo entre el texto y la interpretación del espectador que no deben guiarse por la rigidez de un

método científico universal. Por el contrario, y al igual que los estudios culturales, se promueve el desarrollo de un modelo analítico que sea crítico, reflexivo y autoidentificado como abierto, plural y subjetivo en términos ideológicos, para comprender de manera cercana las complejas redes vinculares entre comunicación, cultura y sociedad.

En esta tercera característica, la interrelación entre el texto cinematográfico y su posterior circulación de sentido, que habilita instancias de lectura, reconocimiento e interpretación, implica desestimar la idea estructuralista de que el sentido únicamente se encuentra en la obra cinematográfica *per se*. Las narraciones y representaciones que propone el cine son causa y efecto de lo social, testigo y síntoma de los diversos procesos históricos, culturales y políticos que lo atraviesan. En este punto, los estudios culturales nos ayudan a comprender los lugares hegemónicos de construcción discursiva que el cine ha tenido a lo largo de la historia, para explicitar los reclamos, urgencias y demandas de las comunidades, y para reconocerlo como un sistema mediático que no solo registra las realidades sociales con sus respectivas desigualdades: también las reproduce.

#### 4. Conclusiones

Nuevamente, es importante resaltar el vínculo intrínseco que existió entre los distintos modos de investigación sobre el cine surgidos a partir de los años setenta y el ascenso de los estudios culturales en el campo de estudios de la comunicación. El cine, al igual que la televisión o la prensa escrita, no está exento de ser reconocido por su influyente capacidad discursiva en tanto medio de comunicación masivo. El surgimiento de las teorías de campo suscitó una revolución paradigmática en la teoría del cine, que abandonó la noción sobre el sentido estructural de los signos para comprender que los signos son, por definición, sociales. En este sentido, capitalizar las experiencias de la cultura sobre los textos mediáticos resultó de capital importancia tanto para las teorías de campo como para los propios estudios culturales. El análisis cultural permite comprender los medios de comunicación en términos sumamente complejos, incorporando la noción de lecturas dominantes, negociadas y oponentes, enfatizando la posición interpretativa del espectador y fomentando un giro subjetivo en el área de las ciencias sociales y humanas.

Con la irrupción, consolidación y posterior apropiación de las tecnologías digitales en la vida cotidiana a fines del siglo xx y durante todo el siglo xxi, el cine se encuentra viviendo permanentes mutaciones como medio de comunicación, instancia discursiva, dispositivo técnico y forma de expresión (lenguaje). Las teorías feministas del cine, las perspectivas de estudio decoloniales sobre el cine eurocéntrico o la mirada hacia los asuntos raciales del cine globalizado, por citar solo algunos ejemplos, mantienen vigencia en los estudios cinematográficos contemporáneos. Pero cabe preguntarse, desde las teorías de campo y su vínculo con los estudios culturales, de qué manera las transformaciones tecnológicas han afectado al espectador, en lo que se refiere a sus tiempos de lectura e interpretación de la obra cinematográfica, sus hábitos de consumo y el nuevo lugar de enunciación que ocupa como eventual creador de contenidos. Este ecosistema digital contemporáneo fomenta nuevas formas de circulación discursiva del texto cinematográfico, inmerso en un nuevo contexto tecnológico-mediático que también ha transformado las más diversas expresiones de la cultura.

Finalmente, es de orden resaltar el valor epistémico de los estudios culturales a la hora de abordar los procesos de comunicación, subjetividad y cultura que se ven involucrados en las distintas prácticas de significación social. La mirada sobre los paradigmas de las teorías cinematográficas del siglo xx permite replicar el debate sobre la cuestión epistemológica de lo interno y lo externo en el ámbito del conocimiento científico. El recorrido por el pensamiento teórico sobre el cine muestra de qué forma los diversos procesos de demarcación de las hipótesis teóricas son sometidos a distintos contextos de validación, en donde las investigaciones tratan de ser verificadas con el rigor propio del conocimiento científico. Su carácter interdisciplinario permite revelar cómo las formaciones sociales son permeables a los discursos hegemónicos de los medios de comunicación, pero también abre un campo de estudio a posicionamientos de lucha y resistencia de la cultura en clave de espacios de lectura mediática. Estos espacios muestran que los medios de comunicación y sus discursos son prácticas simbólicas, hegemónicas y de poder insertos en contextos sociales complejos, pero que también nos permiten enriquecer los distintos abordajes teóricos de la investigación en el ámbito de la comunicación masiva.

---

## Referencias bibliográficas

- Barbero, Jesús Martín (1987): *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Casetti, Francesco (2005): *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Elsaesser, Thomas y Malte Hagener (2010): *Introducción a la teoría del cine*. Madrid: UAM Ediciones.
- Grossberg, Lawrence (2012): *Los Estudios culturales en tiempo futuro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hall, Stuart (1980): «Codificar y decodificar», en Stuart Hall et al. (eds.), *Cultura, Media, Language*. Nueva York: Routledge, 129-139.
- Hall, Stuart (1984): «Notas sobre la deconstrucción de “lo popular”», en Rapahel Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Editorial Crítica, 93-111.
- Hebdige, Dick (2004): *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kuhn, Thomas (2004): *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lakatos, Imre (1987): *Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Reichenbach, Hans (1961): *Experience and prediction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rincón, Omar y Amparo Marroquín (2018): «Los aportes del popular latinoamericano al pop mainstream de la comunicación», *Perspectivas de la Comunicación*, 11 (2), 61-81.

Stam, Robert (2001): *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Verón, Eliseo (1993): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Williams, Raymond (2011): *Cultura e Materialismo*. San Pablo: Unesp.