

EL CANON FÍLMICO A LA LUZ DE LAS TEORÍAS SISTÉMICAS: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

Mario de la Torre Espinosa

Universidad de Granada



Resumen || En los estudios fílmicos, el debate en torno al canon se halla estancado en la mera elaboración de listados por profesionales y críticos del sector. Frente a esto, la Teoría de los Polisistemas propone herramientas para el desarrollo de metodologías alternativas que permiten un discernimiento más claro del proceso de canonización. El análisis de diferentes variables dentro de los *factores* del sistema cultural posibilita un acercamiento más veraz y preciso a este fenómeno, donde los listados mencionados con anterioridad se constituyen en un elemento más y la interferencia intersistémica se configura en el indicio más sofisticado de canonicidad.

Palabras clave || Canon | Estudios fílmicos | Teoría de los Polisistemas

Abstract || In Film Theory, the debate about the canon is stuck in the creation of lists by professionals or critics. In contrast to this, the Polysystem Theory proposes tools for developing alternative methodologies that lead us to a clear understanding of the canonization process. The analysis of the *factors* of the cultural system makes possible a precise and true approach to this phenomenon, where the mentioned lists are only additional elements present in this context, and the intersystemic interference becomes the most sophisticated sign of canonization.

Keywords || Canon | Film Theory | Polysystem Theory

0. Introducción

El canon fílmico, aún a falta de encontrar algún intento de teorización complejo y coherente, requiere en nuestra opinión de un abordaje multidimensional que contemple una pluralidad de variables que vayan más allá de las tradicionalmente tomadas en consideración, aquellas que tenían en cuenta sólo la opinión de ciertos críticos o publicaciones especializadas para su elaboración¹. El comportamiento del mercado, e incluso la opinión del propio público volcada por diferentes vías características de la sociedad 3.0, son elementos que no deben obviarse a la hora de intentar fundamentar la inclusión de un autor en un canon determinado —*determinado* porque frente a un canon único y universal proponemos la consideración de cánones múltiples— en un cierto momento histórico —abogamos también por un canon diacrónico frente al estático tradicional—. En este sentido, la Teoría de los Polisistemas se muestra de gran utilidad por compartir estos presupuestos, especialmente si atendemos a su última etapa donde se produce la extensión de sus ideas acerca del fenómeno literario sobre el cultural, y por tanto aplicables al ámbito fílmico.

Desde esta teoría sistémica (Tötösy de Zepetnek, 1992), el cine como sistema es entendido como un fenómeno comunicativo cuya definición viene determinada por su naturaleza funcional, es decir, se delimita gracias a las diferentes relaciones que se establecen entre los factores interdependientes que conforman dicho sistema. En cuanto a su estructura interna, según Itamar Even-Zohar, padre de la teoría, se concebiría compuesto por un sustrato central y por otro, u otros, instalados en la periferia (1990). Dicha posición, no obstante, debe ser considerada de forma diacrónica —oponiéndose así a la concepción sincrónica y estática del sistema según el Estructuralismo francés—, ya que el posicionamiento variará dependiendo de multitud de condicionantes. De tal modo, dichos elementos periféricos pueden desplazarse y pasar a ocupar la parte central, moviendo el sustrato que ocupaba este espacio a la periferia, aunque a veces esto no excluye que puedan convivir dentro de esta zona céntrica. A este fenómeno, que los Formalistas denominaron *desplazamiento de la dominante*, Even-Zohar (1990) lo llamará *transferencia*. El desciframiento del cómo y el por qué se producen estas será uno de los temas de investigación más recurrentes en la Teoría de los Polisistemas, el análisis y descripción del proceso de integración de los productos culturales en las sociedades. Esto trasladado al canon, y desde un enfoque polisistémico, provoca que el interés se centre más en desentrañar el proceso de canonización de cierta práctica cultural que en el estudio del canon resultante de dicho procedimiento.

NOTAS

1 | Seguimos aquí la definición de canon fílmico dada por Enric Sullá, la resultante de un consenso entre diferentes agentes de visiones no sólo simultáneas, sino también divergentes: «número reducido de películas, seleccionadas del catálogo o *corpus* (también conservado) por el valor que se les atribuye según criterios que pueden diferir (representatividad histórica, temática, estilística, narrativa, de personajes, etc.), resultado de un proceso de selección que, en el caso del cine, por su corta historia, se conserva mejor que en la literatura» (2010: 15).

1. Los procesos de canonización desde una perspectiva sistémica

El debate acerca del canon en el mundo literario —y por extensión en el terreno de las artes²— alcanzó una insospechada popularidad cuando Harold Bloom publicó a finales del siglo pasado *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas* (1997), donde reivindicaba un canon personal en el que el valor estético primaba sobre cualquier lectura ideologizada de la historia literaria. El asunto provocó reacciones encontradas, pasando así a convertirse en el centro de airadas discusiones, especialmente en el ámbito académico estadounidense.

La consecuencia más importante fue que el canon volvió a ocupar un puesto importante en los estudios literarios. Contribuyó a dicha polémica la reacción de algunos ofendidos pertenecientes a lo que Bloom denominó «escuela del resentimiento» (deconstruccionismo, feminismo, marxismo...), ya bien por el ataque directo a ellos o bien por establecer un canon occidental, de escritores hombres, europeos y blancos (Knox, 1993) que obviaba las minorías. Es decir, le acusaban de perpetuar un canon tradicional y conservador que representaba al poder dominante. Como reacción, numerosos académicos fueron oponiendo sus propios cánones al del investigador americano, algo que sin duda ayudó a enriquecer el debate en la crítica literaria.

Lo que ha quedado claro es que la visión de Bloom era una opción válida a la que habría que sumar otros puntos de vista diferentes, algo sencillo ya que se trataría sólo de admitir en el canon escritores y obras que representen a esas minorías (Sullà, 1998). Frente al canon como lo entiende Bloom, al margen de su carácter social, habría que oponer otros nuevos. Quedaba así dispuesto que a partir de este momento en la teoría literaria se trataría pues de hablar, en lugar del canon, de una historia de los cánones que podía incluso llevarnos a definir el propio concepto de literatura: «Se configuraría así una teoría de los cánones, en plural, que han actuado en diferentes etapas de la formación del concepto mismo de literatura y de su propia evolución» (Pozuelo Yvancos, 2000: 82).

Se procede asimismo en este momento al estudio de los mecanismos ideológicos de construcción del canon, desplazando así de las investigaciones literarias el análisis de los corpus resultantes. Se trataba ahora de encontrar el objetivo último que se escondía tras él, es decir, de desenmascarar el ejercicio de poder de las clases dominantes a través del establecimiento de un canon determinado. Se convertía así en un controvertido, y recurrente, objeto de estudio, ahora bajo sospecha, llegándose a pensar incluso, y de forma reductora, que su elaboración se debía exclusivamente a razones

NOTAS

2 | Abordamos en esta primera parte del artículo el ámbito literario para trascenderlo más adelante. A pesar de las limitaciones que pueda aparentar el trasvase de estos conceptos de un contexto a otro, no deja de proporcionar herramientas clave para desentrañar el modo de funcionamiento de la canonización en el medio cinematográfico.

económicas y profesionales (Talens, 1995: 16).

Este debate trascendió el ámbito norteamericano y fue importado a Europa, transferencia no exenta de polémica ya que fue considerado un asunto ajeno a la tradición del viejo continente. Su entrada en nuestro territorio se vio, en el mejor de los casos, como puro artificio (Pozuelo Yvancos, 2006). A pesar de estas reticencias iniciales es bastante sintomático que en manuales como el de Armando Gnisci, *Introducción a la Literatura Comparada* (Gnisci, 2002), se incluyeran capítulos dedicados al canon desde el feminismo (Gajeri, 2002) o el multiculturalismo (Neri, 2002). Y no sólo en Italia irrumpió con fuerza, sino que en España también se publicaron importantes monografías para analizar el problema, como *El canon en la teoría literaria contemporánea* (Pozuelo Yvancos, 1995) o *El canon literario* (Sullà, comp., 1998).

Es precisamente en esta obra de Pozuelo Yvancos donde este muestra una salida lúcida y eficaz al cerrado ambiente de discusión en EE. UU. La solución reclamada por el investigador español, y ampliada en otros estudios suyos, consiste en la aplicación de las teorías sistémicas para analizar los «procesos de constitución de la canonicidad literaria, que son polisistémicos e históricos» (2000: 9). Para resolver el problema apuesta por los estudios dentro del marco de la Teoría de los Polisistemas, donde divisa una notable coherencia metodológica a la hora de abordar este asunto. A esta perspectiva añade también la de la Semiótica de la Cultura de Lotman, cuya ejemplaridad al abordar este tema considera que no ha recibido toda la atención merecida, a pesar de ser la visión más compleja de todas y coincidir incluso en algunos principios con la teoría de Even-Zohar³.

Hay que reconocer como una de las principales novedades de la Teoría de los Polisistemas, en cuanto al canon literario, el que se retome la relación entre Literatura e Historia para sus estudios. Enlaza de esta forma con Tinianov (1970), uno de los pioneros a este respecto al hablar del *hecho literario* para contraponerlo al de Literatura, marcando así el carácter mutable de las categorías, dependientes de las condiciones particulares de cada época. También es importante recordar cómo desde este marco teórico el texto deja de ser el centro del sistema para ocupar un lugar más en el mismo, abandonándose así el carácter *textocentrista* de otras corrientes teóricas por una visión más compleja del fenómeno artístico. Trasladando esta idea al estudio del canon, provocará que el interés se centre en el proceso de constitución de la canonicidad en una cultura determinada en lugar del estudio de las obras resultantes. De esta manera se posibilita un conocimiento fiel del funcionamiento de cualquier sistema artístico en relación con el cultural, que es el

NOTAS

3 | Nosotros abogamos por la primera visión: nos interesa cómo se abordan los mecanismos de canonización desde una concepción histórica y relacional.

que determina inevitablemente su confección.

Otra de las aportaciones de Even-Zohar a la teoría del canon parte de su concepción del sistema como un conjunto de elementos jerarquizados que van ejerciendo tensiones entre ellos —lo que conlleva una interpretación *funcional*—⁴. Si a la hora de realizar su estudio sólo nos atenemos al estrato central, al canon en su concepción tradicional, estaremos obviando toda la literatura periférica, por lo que dicho análisis quedará incompleto, ya que no es posible entender este fenómeno sin analizar en profundidad las relaciones de resistencia que se establecen entre los elementos canonizados y los no canonizados. Trasladando esto al ámbito cinematográfico, sólo así podremos entender correctamente el surgimiento de etiquetas como cine *underground* o *Nouvelle Vague*: sin la consideración de una categoría dominante como «cine clásico» o «modo de representación institucional» (Burch, 1999) no sería posible oponer estas otras clases, definidas por la tensión creada en torno a este modelo hollywoodiense. Se rechaza así la omisión de elementos no canonizados o marginales, puesto que impediría el conocimiento del proceso de canonización en toda su complejidad, ya que inevitablemente «some films are moved to the center of attention; others, to the margins» (Steiger, 1985: 8).

José Lambert, desde la universidad de Lovaina, ha sido otro de los principales impulsores de la Teoría de los Polisistemas con valiosas contribuciones al concepto de canon. Una de las ideas más interesantes que desarrolla en su obra es que, en lugar de nociones metafísicas del canon, se deben realizar aportaciones de corte empírico: frente a universales estéticos, particulares históricos (Lambert, 1997). Huye así de la idea de estudiar sólo un canon estático, heredero de una época y unas condiciones determinadas, y en referencia a unos gustos muy particulares de un grupo social dado, normalmente una élite académica. Queda así ampliamente superado el proyecto de Harold Bloom de realizar un canon a la manera clásica, donde el propio autor se convierte en la autoridad validadora del mismo. Será necesaria contemplar una idea más compleja. Y es que ya el término polisistema viene a definir esa idea de heterogeneidad del objeto de estudio, lejos de la atomicidad que algunos teóricos han querido aplicar al objeto artístico. Sólo hay que ver la gran aceptación que ha tenido esta teoría para la descripción de sistemas culturales en países multilingües y multiculturales como Israel, el país donde precisamente nace.

El canon, como ya se ha comentado, no podrá estar constituido únicamente por textos, sino que se deberá tener en cuenta también los modelos o leyes que rigen su posicionamiento dentro de una cultura⁵. Y esta no la forman sólo los textos que hay en ella, sino también las relaciones que se establecen en un devenir histórico

NOTAS

4 | Dentro del marco de las teorías sistémicas habría que señalar, por las concomitancias detectables con la aproximación polisistémica, las aportaciones de Pierre Bourdieu y su conceptualización del campo intelectual como un sistema de líneas de fuerzas, «esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado de tiempo» (Bourdieu, 2002: 9). Esta estructura dinámica, fruto de las tensiones discernibles en el seno del sistema cultural, responde a una visión análoga de la de Itamar Even-Zohar.

5 | Even-Zohar llamará a este aspecto *repertorio*, como se analizará más adelante.

entre textos y códigos. Es por ello muy pertinente la distinción realizada entre dos tipos de canonicidad que sirven para explicar de forma efectiva cómo se relacionan el nivel textual y el de repertorio. Estos conceptos son los de *canonicidad estática*, cuando una obra entra a formar parte del canon junto a otros textos santificados por una comunidad validadora, y el de *canonicidad dinámica*, cuando además de integrarse en dicho canon actúa como modelo en la creación de nuevas obras (Even-Zohar, 1990: 19)⁶. Esta última idea sería similar a la diferenciación que establece Rakefet Sela-Sheffy entre las nociones de *guideline for cultural production*, cuando un elemento del repertorio cultural actúa como guía para otros creadores/productores, y la de *high status*, cuando simplemente ostenta una posición central, aunque no genere nuevas obras que sigan sus postulados técnico-artísticos (Sela-Sheffy, 2002:147).

2. Los factores del sistema y su papel en la canonización

Ala hora de analizar el proceso de canonización de una cinematografía se deben considerar diferentes variables atendiendo a los elementos que Itamar Even-Zohar denominó como *factores del sistema* (1999). Para definirlos, parte de los estudios sobre la comunicación de Roman Jakobson (1983: 32) y analiza todos los ejes combinatorios posibles entre los elementos de su célebre esquema. De acuerdo al planteamiento del teórico israelí, estos son los factores constituyentes en cualquier manifestación socio-semiótica o cultural:

- *Productor*. Hace referencia al individuo que actúa en el repertorio, ya sea creando un producto o bien reproduciéndolo. Dichos productores no sólo crearán productos, sino también modelos que serán a su vez incorporados al repertorio. Un productor individualmente no tendrá por lo tanto un impacto significativo en la cultura, ya que difícilmente podrá liderar sólo un cambio en el sistema cultural. Pero a pesar de lo dicho por Even-Zohar no deben despreciarse los ligeros desplazamientos que se producen en el sistema por hitos personales, ya que, por ejemplo y en el caso del séptimo arte, sería negligente obviar el genio de personalidades como James Cameron que con su película *Avatar* (2009) produjo una convulsión en el cine comercial tal y como se entiende hoy, convirtiendo esta película de ciencia ficción estereoscópica en el máximo exponente del concepto *cine-acontecimiento*, con todas las implicaciones socioeconómicas que lleva asociadas.
- *Consumidor*. Aquí contemplaríamos al lector o, dado que hablamos de cine, al espectador, quién actúa pasivamente en el repertorio. Es interesante hacer notar que esta figura

NOTAS

6 | Este podría ser el caso de películas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), cuya dirección de arte sigue siendo hoy en día un referente en todo el cine de ciencia ficción.

está sufriendo una cierta mutación. A estas alturas del siglo XXI el usuario pertenece al entorno digital 3.0, es decir, no es un mero consumidor pasivo como lo define Even-Zohar, sino que también deja constancia por escrito en blogs y webs especializadas de sus propios gustos, preferencias que a su vez pueden orientar a una colectividad. Este consumidor, tradicionalmente inactivo, actúa así confundiendo con el comportamiento de una institución canonizadora, si bien, debido a su configuración colectiva y su carácter anónimo, se trata de una entidad difusa tanto en su composición como en sus líneas de tendencia.

- *Producto*. Se entiende por producto tanto la realización de un conjunto de signos y/o materiales como un comportamiento determinado. El producto del sistema puede ser un texto, una obra plástica o, como en nuestro caso, una película. Pero lo más importante desde la Teoría de los Polisistemas no es el análisis pormenorizado de los aspectos textuales, sino conocer cómo la obra influye en la sociedad creando nuevos modelos (como ejemplo, se puede aludir de nuevo al caso de *Avatar*, que supuso un nuevo modelo de consumo de cine por su estrategia de explotación y promoción cinematográfica, llegando a provocar una auténtica furia por el cine en formato 3D estereoscópico, aunque ya en remisión).

- *Mercado*. Vendrá definido como la suma de elementos implicados tanto en la producción como en la venta del repertorio cultural. Mediará de esta manera entre el productor y el consumidor. Mientras mayor sea el mercado, mayores también serán las posibilidades de que ese repertorio se desarrolle con diferentes variables, algunas de las cuales contribuirán a su vez al desarrollo de la cultura. Debemos señalar que su relación con el factor *institución* es problemática, dado que se confunden entre ellas a menudo. Las distribuidoras encontrarían aquí su lugar en este análisis, al favorecer la carrera comercial de ciertos filmes en detrimento de otros, y con ello incidiendo en su canonización.

- *Institución*. Está integrada por el conjunto de elementos que controlan la cultura, regulando las normas del sistema al aceptar unas y rechazar otras. Al igual que el mercado, media entre el productor y el consumidor final, pero a diferencia del primero sus decisiones tendrán una mayor duración, sancionando aquellas normas que serán usadas por generaciones futuras. El caso más conocido se corresponde con el estamento oficial integrado por críticos, investigadores, medios educativos, medios de comunicación (periódicos, revistas), etc... Pero no

se debe obviar el papel del consumidor 3.0 como ya se ha comentado, ya que sus opiniones pueden ser, en la era digital, más influyentes incluso que las ofrecidas desde el ámbito académico. Se sigue así la tendencia que Jenaro Talens vislumbrara sobre este cambio epistemológico, en su caso referido al funcionamiento de la institución literaria: «what was once defined in terms of “serious literatura” nowadays has a minor influence in comparison to the electronic discourses that have replaced it as a more attractive and respected source of information» (1995: 5).

- *Repertorio*. Este es sin lugar a dudas el concepto clave en la Teoría de los Polisistemas. Se define como el conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, es decir, su producción y consumo. Si hablamos del caso del cine, hacemos referencia al conjunto de reglas y materiales que regulan por un lado la producción, y por otro lado la interpretación de un texto cinematográfico⁷.

Para estudiar el proceso de canonización de una filmografía —y por extensión de su autor, desde el punto de vista de la *politique des auteurs*— se deben pues analizar los diferentes factores puestos en acción con una obra para posteriormente aplicarlos a todas sus películas. La selección y contemplación de diferentes variables deben realizarse teniendo en cuenta los datos cuantitativos y cualitativos que ofrecen, siempre que sean suficientes para deducir el comportamiento de este cine en un sistema cultural determinado. Por su parte, el uso del método estadístico durante el análisis, si bien no es habitual en los estudios de Humanidades⁸, podría dotar de precisión a expresiones vagas y recurrentes como «tuvo éxito», «fue aclamado por la crítica» o «premiado reiteradamente» que suelen inundar no sólo artículos periodísticos, sino también parte de la literatura académica. Con nuestra propuesta se intenta formular un sistema más objetivo no para elaborar un canon, sino para identificar si un productor o modelo cultural ha sido canonizado o no.

Para el análisis del factor *mercado* resultan muy valiosas las cifras finales en la taquilla por película estrenada. En el caso de películas foráneas, dado el restringido número de copias con el que se suelen estrenar las películas extranjeras en países como EE. UU. —debido a su reducido circuito de cines en versión original— resultan muy ilustrativos los resultados económicos logrados por cada una de ellas (lo que nos proporcionará una visión más ajustada del interés que suscita) y la posición final anual entre el *ranking* de películas extranjeras más taquilleras. Esta variable siempre sería conveniente ponerla en relación con la calificación por edades, algo que puede marcar la carrera comercial de un film, así como con las

NOTAS

7 | La cultura no se puede entender al nivel de los textos o como una mera suma de una serie de textos o productos, ni tampoco al nivel del repertorio. Será el conjunto de todos los factores descritos con anterioridad y sus interrelaciones.

8 | Como excepción, cabe mencionar dentro de las teorías sistémicas el caso de la Teoría Empírica de la Literatura, enunciada por S.J. Schmidt, cuyo uso de la estadística es básico dada la presencia en su metodología de encuestas.

distribuidoras de la película, ya que dependiendo de su importancia y de las campañas de publicidad llevadas a cabo se puede incidir en el éxito o fracaso de una película.

La impronta del *consumidor* será también determinante en la canonización, debido a que nos encontramos con espectadores 3.0 que no sólo consumen, sino que participan activamente realizando recomendaciones a través de webs especializadas o redes sociales. Es conveniente tomar en consideración los datos proporcionados por ellos mismos a través de sus opiniones expresadas en internet, ya que pueden orientar a una colectividad. Este fenómeno, lejos de avistarse un agotamiento, se muestra en un crecimiento progresivo⁹.

El examen del repertorio, así mismo, proporciona información esencial para comprobar si un elemento ha sido canonizado o no. Se trataría de analizar si tal o cual película ha supuesto algún desplazamiento en el sistema cinematográfico estudiado, es decir, si se ha constituido en un nuevo *modelo* de cine. Para llevar a cabo esta empresa resulta de gran operatividad la presencia de indicadores que apuntan en este sentido. Sería el caso de la constatación de neologismos como *hitchcockniano*, *almodovariano* o *felliniano*, ejemplos de la identificación de una variante clara en el código cinematográfico. Partimos de la hipótesis de que si se crea dicho neologismo en una lengua determinada es porque se considera su cine como algo peculiar y único, capaz de establecer dicho nuevo *modelo*. En esta línea interpretativa, la identificación de otros productos culturales creados siguiendo estos patrones reforzaría esta idea de innovación en el repertorio.

Por último, la *institución* seguirá teniendo un peso esencial. Por un lado, es imprescindible la observación de las críticas vertidas sobre las distintas películas por medios de comunicación especializados o generalistas. A este efecto, la presencia de metabuscadores de críticas resulta de gran utilidad, al facilitar directamente los hiperenlaces a los artículos. Por otra parte, el examen de los diferentes galardones que una película ha ido recibiendo, ordenados cronológicamente, así como su relación con todas las variables posibles, ofrece una información vital sobre la trayectoria de una película rumbo hacia su canonización. Resulta muy interesante no distinguir en lo referente al número de galardones recibidos en cada cita, o de si se trata de un premio realmente o sólo de una nominación: lo que importa señalar es la presencia de un determinado filme en la carrera de premios cinematográficos anuales, ya hayan sido otorgados por gremios o por asociaciones de críticos. Y por último, y entre otras variables observables, es imprescindible la consulta de las diferentes listas elaboradas por la crítica y los profesionales con lo mejor del cine mundial, para ver si se ha procedido a la inclusión de tal o cual película en dicho listado. Como ya hemos advertido, aunque no debe

NOTAS

9 | Sería discutible si los resultados de taquilla hubieran sido consignables aquí, ya que el *box office* también es resultado de los gustos de los espectadores. No se ha hecho porque creemos que aún hoy día la influencia de los consumidores en el funcionamiento del sistema se halla aún bastante bien delimitado, diferenciándose claramente entre las funciones propias del mercado y las de la institución. Aún así habría que tener en consideración las aportaciones realizadas por este colectivo a través de herramientas web colaborativas como pueden ser las wikis de *Breaking Bad* o *Lost*. Mediante el fenómeno fan se ha ampliado el éxito de estas nuevas series estadounidenses, contribuyendo de esta manera a una mayor difusión entre sectores amplios de la población y dirigiendo, de forma irremediable, su consumo.

correspondérsele en absoluto la total responsabilidad en el proceso de canonización —ya advertimos de su parcialidad líneas atrás—, su impronta resulta determinante, especialmente cuando se vincula a los otros aspectos aquí consignados.

3. Una revisión de los cánones filmicos: el caso de EE. UU.

A pesar de que hemos defendido aquí una idea de canon alejada de la que vamos a mostrar ahora, no debemos obviar el valor de las listas llevadas a cabo por distintos gremios, ya que determinarán una canonización entre ciertos sectores especializados en el ámbito cinematográfico. Se siguen constituyendo así en un agente clave para la persistencia de ciertos elementos del repertorio en el sistema cultural de un determinado país, en la línea expuesta por Frank Kermode (1998) al hablar de institución y las lecturas asociadas. Señalaremos aquí algunas iniciativas puestas en marcha en EE. UU., sistema cultural elegido por ser el centro de la producción cinematográfica mundial y por su interés en la elaboración de este tipo de listados.

Hay que recordar que las listas con lo mejor del cine mundial tuvieron su principal punto de inflexión en torno a 1996, con la conmemoración del primer centenario de la invención del cinematógrafo, cuando «se exacerbó esa querencia de los cinéfilos (...y de las revistas de cine) por las listas» (Weinrichter, 2002: 33). Parecía que, tras un siglo de vida, era el momento de elaborar los primeros cánones del cine, y además se coincidía con la publicación del famoso libro de Harold Bloom, cuyo modelo se seguiría en algunos casos.

El American Film Institute (AFI) arrancó esta tendencia con el proyecto «AFI's 100 Years...100 Movies». Con el objetivo de festejar el primer siglo de historia del cine, encargaron a 1500 personalidades relevantes del sector que seleccionaran las mejores películas de la historia. Debido a la naturaleza de la entidad convocante sólo eran seleccionables filmes estadounidenses o con una importante participación de EE. UU. en su financiación. Escogieron así cuatrocientas películas, todas realizadas entre 1912 y 1996. En la lista, publicada en junio de 1998, *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) ocuparía el primer puesto, seguida por *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972).

Diez años más tarde, en 2008, decidieron conmemorar el décimo aniversario de esta lista y publicaron «AFI's 100 Years...100 Movies (10th Anniversary Edition)». Desaparecieron veintitrés películas del primer listado y se añadieron diecinueve nuevas (que ya estaban

entre las cuatrocientas nominadas del primer proyecto). Además, hicieron acto de presencia cuatro filmes realizados entre 1996 y 2007: *The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, 2001), *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *Titanic* (James Cameron, 1997) y *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999). *Citizen Kane* seguiría en la cúspide de la lista, pero *The Godfather* pasaría al segundo puesto en detrimento de *Casablanca*, que se conformaría con la medalla de bronce en esta clasificación.

El AFI en 2008, dado el éxito de esta iniciativa, publicó «America's 10 Greatest Films in 10 Classic Genres». Lo más interesante de este nuevo proyecto fue la selección de géneros y la definición dada a cada uno de ellos: animación, comedia romántica, *western*, cine deportivo, misterio, fantasía, ciencia ficción, gánster, dramas judiciales y cine épico. A pesar de su poca repercusión en el ámbito académico, nos encontramos ante un intento serio de establecer un canon de los géneros cinematográficos dada la autoridad de la institución organizadora de la encuesta.

Aunque estas iniciativas gozaron de popularidad, no fueron pocas las voces que vieron en todo esto un ejercicio de frivolidad movido por intereses personales y económicos. El célebre crítico Jonathan Rosenbaum (1998), a los pocos días de salir publicada la primera lista del AFI, denunció en el *Chicago Reader* el carácter egocéntrico de la institución americana al restringir los resultados exclusivamente al ámbito estadounidense. Airado por la desconsideración con la producción cinematográfica mundial, propuso a cambio su propio canon, comparándolo además al del AFI. Su preocupación en torno a este tema se prolongó con la publicación en 2004 de *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canon*, donde planteó las mil películas que debían reivindicarse contra la presión de la publicidad de las producciones de los grandes estudios de Hollywood, culpable de la ocultación de las otras cinematografías del mundo.

Además de estos listados debemos citar también las listas publicadas por la prensa estadounidense y revistas especializadas con lo mejor del cine mundial¹⁰. La revista *Time* se convierte en el principal impulsor de estos inventarios cuando en mayo de 2005 los críticos Richard Schickel y Richard Corliss publican «9 Great Movies from 9 Decades» (2005). En este artículo distinguieron a las mejores películas de cada década comenzando en 1923, el año del primer número de la revista. *Hable con ella*, por ejemplo, sería escogida como la mejor película de la década inaugural del siglo XXI. Sin lugar a dudas supuso un espaldarazo más a la carrera comercial y crítica de esta cinta que se hizo con el Oscar al mejor guión original apenas dos años antes, prolongando así su estatus de clásico contemporáneo.

NOTAS

10 | A esta tendencia en la elaboración de cánones se sumaron importantes publicaciones cinematográficas europeas como *Cahiers du Cinéma* (2008) o la inglesa *Sight and Sound* (2012), que llevaba décadas realizando estos sondeos. Más recientemente un medio del peso de la BBC realizó en 2015, a través de las votaciones de sesenta y dos críticos internacionales, una encuesta para elegir las cien mejores películas americanas de la historia.

En 2011 estos mismos críticos eligen las mejores películas de todos los tiempos en el artículo «All-Time 100 Movies» (Corliss y Schickel, 2011). Debemos llamar la atención sobre cómo los autores, en el texto del artículo, asumen y reivindican la elaboración de listas como algo propio de nuestro tiempo. Aquí, y regresando al director español, volvemos a encontrarnos con su película *Hable con ella*. *Todo sobre mi madre* aparece también en las dos listas individuales preliminares que elabora cada crítico, pero dado que deben reducir el número de preseleccionadas hasta sólo cien, y dado que ya contaban con otra del autor español, deciden sacarla del inventario.

Por otra parte, la revista cinematográfica *Empire* realiza en 2008 una encuesta con el objetivo de seleccionar las quinientas mejores películas de todos los tiempos. El número de participantes en la elaboración llegaría a los mil, incluyendo a directores y críticos. Se trataba de un intento de lograr una visión más objetiva de lo mejor del cine mundial, tanto por el número de evaluadores como por el alto corpus de películas resultante, donde además no había limitación ni de fechas ni de origen geográfico. Así, el cine español estaría representado por *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) en el puesto 93, *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) en el 121, y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) en el lugar 132.

Los portales webs también se sumaron a esta tendencia. Un ejemplo lo constituye la página *Mr. Showbiz*, creada en 1995 y que unos años más tarde, en 2001, publica «The 100 Best Movies of All Time», refiriéndose, eso sí, exclusivamente al ámbito estadounidense. En una web mucho más popular, *Yahoo Movies*, encontramos también una lista que pretende recoger las mejores producciones, ahora las realizadas entre 1990 y 2008: «100 Movies to See Before You Die: The Modern Classics». *Todo sobre mi madre* aparece otra vez, en un inventario que carece de jerarquizaciones de cualquier tipo, y cuyo único orden es el cronológico.

Exceptuando el caso de Rosenbaum, que actúa como reacción al AFI, el resto de los ejemplos expuestos se distinguen por no venir acompañados de una reflexión teórica sobre los mecanismos puestos en marcha a la hora de realizar la selección de filmes. Aún así no faltan en el ámbito estadounidense autores que, volviendo su mirada hacia Harold Bloom y su teoría del canon, toman a dicho autor como punto de partida para elaborar sus propios listados, ahora aplicando sus ideas sobre el cine. Tal vez uno de los intentos más interesantes —además del de Rosenbaum—, sea el artículo de 2006 de Paul Schrader titulado «Canon Fodder» (2006). En él, luego de reflexionar sobre el séptimo arte tras su primer siglo de existencia, establece unas bases para la creación de un canon fílmico que sirva para educar a las futuras generaciones. Para él estos son los criterios que se deben seguir:

- *Beauty*, donde se priorice el valor estético.
- *Strangeness*, heredando el sentido que le dio Harold Bloom (1997), el que debe existir una visión personal que otorgue originalidad a la obra de arte.
- *Unity of form and subject matter*, dado que en una gran película la forma debe actuar otorgando esa extrañeza al filme.
- *Tradition*, de nuevo en el sentido de Bloom, según el cual las películas, respecto a sus precursoras, son más simultáneas que secuenciales.
- *Repeatability*, ya que la atemporalidad es la clave de lo canónico, puesto que la obra puede ser vivida por diferentes generaciones de forma repetida a lo largo de la historia.
- *Viewer engagement*, dado que una gran película sacará al espectador de su estado pasivo haciéndole participar creativamente durante el visionado.
- *Morality*, puesto que toda película tiene un componente moral que no se debe obviar.

Del mismo modo que Jonathan Rosenbaum (1998, 2008), defiende que el canon no debe ceñirse nunca a principios exclusivamente comerciales, ni a una identidad nacional dada. Con todos estos criterios elabora su propia clasificación seleccionando las cincuenta mejores películas de la historia, siendo *La règle du Jeu* (Jean Renoir, 1939) la ocupante del primer puesto. Este corpus a su vez es dividido en tres categorías: a las veinte primeras les corresponde la categoría de oro, a las veinte siguientes la de plata y a las diez últimas la de bronce, como *Hable con ella*, en esta ocasión en el puesto 46.

4. La interferencia como forma de canonización

Entre los trabajos más interesantes llevados a cabo en el marco de la Teoría de los Polisistemas cabe destacar los de Rakefet Sela-Sheffy, en especial aquellos que versan sobre los procesos de interferencia entre diferentes sistemas. En nuestra opinión, un producto cultural se canoniza de forma incuestionable en el momento en el que se convierte en un modelo para una cultura determinada, y más aún cuando dicho modelo es reproducido de forma naturalizada; es entonces cuando tiene lugar la *interferencia*. Retomando los estudios de Sela-Sheffy (2003) son necesarios tres pasos para que esto se produzca. El primero se corresponde con la importación de productos a una sociedad determinada. El segundo con su traducción, ya sea interlingüística o intersemiótica. Y por último se debe dar la reproducción, es decir, que se ejecuten y se consuman nuevos productos de forma transparente y de acuerdo a un modelo introducido por el producto cultural primigenio o un conjunto de ellos.

Es en este último momento, al producirse la naturalización de un elemento externo, cuando tiene lugar la interferencia propiamente dicha. A su vez, supone la forma de canonización más sofisticada por la transparencia con la que impone su modelo, permaneciendo así ajena a discusiones en cuanto a su legitimidad o no en el marco cultural en el que se inserta¹¹.

Para identificar estos casos de interferencia resulta muy ilustrativa la presencia de neologismos de carácter antropónimo que son usados, por el público o la crítica, para describir un producto cultural determinado. Así, cuando un *thriller* —género modelizado en el *repertorio* de acuerdo a unas normas muy concretas— español o surcoreano es descrito como hitchcockiano estamos asistiendo a un ejemplo de *interferencia* clara. El director —productor— de esta película asume ciertas reglas introducidas a lo largo de la filmografía del director británico, que pueden serle reveladas como tales al crítico o al espectador —consumidores—. Estaríamos aquí ante un caso de canonización de un autor a través de su filmografía al haber sido reproducidos sus rasgos formales y narrativos más característicos, y además habitualmente de manera inadvertida. Esta discreción en su mecanismo de acción obliga al investigador a un esfuerzo extra para desentrañar las normas implicadas en la elaboración de un filme, ya que la asunción de estas reglas como naturales dificulta el discernimiento de los modelos puestos en funcionamiento a lo largo del metraje. Así, este neologismo —como los de felliniano, pasoliniano o almodovariano— se convierte en indicio de la presencia activa de ciertos textos fílmicos canonizados en el repertorio, cuya impronta es indiscutible por su función modelizadora. Usando la terminología empleada al comienzo de este artículo, se trataría además de un caso de canon dinámico, cuando un texto no sólo entra a formar parte de un repertorio cultural sino que también actúa de guía en la creación de otros productos.

Este mecanismo es más evidente aún cuando estos términos aparecen en medios generalistas de forma descontextualizada del ámbito fílmico, sin explicitar en qué consisten. Se produce así una semantización clara del neologismo que revela la discriminación de un modelo que está siendo usado en la creación de otras películas u otros productos culturales. Se constituye en una prueba de la canonización, en un sistema cultural determinado, cuando se conceptualiza un estilo y entra a formar parte no sólo del repertorio cultural, sino incluso del léxico.

Desde este punto de vista polisistémico, creemos presentar una vía alternativa en la elaboración de los cánones tradicionales. Es una propuesta para discernir un auténtico canon *epistémico* frente a otros *vocacionales* (Mignolo, 1998), aunque sin olvidar que dichos análisis deben realizarse tanto en el centro del sistema como en la periferia,

NOTAS

11 | La controversia generada en torno a las lecturas ideologizadas del canon tradicional deben partir de la consideración del crítico que ha participado en la elaboración de las listas como un consumidor no ajeno a las influencias del resto de la sociedad. El carácter diacrónico del canon es pues indispensable, ya que «values held by contemporary film scholars and critics are historically shifting» (Wright Wexman, 1986: 33).

puesto que todos los modelos pueden orientar a diversos grupos sociales que no por menos numerosos son menos importantes en la configuración del sistema cultural. La historia del cine, a pesar de su aún corta historia, da buena muestra de ello, y se convierte en un campo de pruebas aún por explotar¹².

NOTAS

12 | Piénsese solamente en el caso del cine *underground* estadounidense, uno de cuyos popes, Andy Warhol, se ha convertido hoy en día en uno de los principales nombres del arte universal, influyendo en cineastas como Pedro Almodóvar, hoy galardonado con varios premios Oscar o reconocido como doctor *honoris causa* por la Universidad de Harvard. Se ve aquí cómo se ha producido una transferencia de elementos del sistema fílmico de la periferia al centro, o lo que es lo mismo, un claro proceso de canonización, al mismo tiempo que una interferencia sobre el sistema cinematográfico español.

Bibliografía citada

- BLOOM, H. (1997): *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2002): *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Montessor.
- BURCH, N. (1999): *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid: Cátedra.
- CORLISS, R. y SCHICKEL, R. (2011): «All-time 100 movies», *Time*, 03/10/2011, <<http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies>>, [08/06/15].
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11 (1), 9-26.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999): «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas» en Iglesias Santos, M. (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco/Libros, 23-52.
- GAJERI, E. (2002): «El canon feminista» en Gnisci, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 459-476.
- GNISCI, A. (2002): *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Crítica.
- JAKOBSON, R. (1983): *Lingüística y Poética*, Madrid: Cátedra.
- KERMODE, F. (1998): «El control institucional de la interpretación» en Sullà, E. (comp.), *El canon literario*, Madrid: Arco Libros, 91-112.
- KNOX, B. (1993): *The Oldest Dead White European Males and Other Reflections on the Classics*, New York: Norton.
- LAMBERT, J. (1997): «Itamar Even-Zohar's Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research», *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* (Marzo):7-13.
- MIGNOLO, W. (1998): «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)» en Sullà, E. (comp.), *El canon literario*, Madrid: Arco Libros, 237-270.
- NERI, F. (2002): «El multiculturalismo y la crisis del canon» en Gnisci, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 393-396.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1995): *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia: Episteme.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2000): «El canon en las teorías sistémicas» en Pozuelo Yvancos, J.M. y Aradra Sánchez, R.M., *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Cátedra, 77-90.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2006): «Canon e historiografía literaria», *Mil seiscientos dieciséis*, vol. XI, 17-28.
- ROSENBAUM, J. (1998): «List-o-Mania: Or, How I Stopped Worrying and Learned to Love American Movies», *Chicago Reader*, 25/06/1998, <<http://www.chicagoreader.com/chicago/list-o-mania/Content?oid=896619>>, [10/05/2015].
- ROSENBAUM, J. (2008): *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- SCHICKEL, R. y CORLISS, R. (2005): «9 Great Movies from 9 Decades», *Time*, 22/05/2005, <<http://www.time.com>>, [10/05/2015].
- SCHRADER, P. (2006): «Canon Fodder», *Film Comment*, 42 (5), 33-49.
- SELA-SHEFFY, R. (2002): «Canon Formation Revisited: Canon and Cultural Production», *Neohelicon*, 29 (2): 141-159.
- SELA-SHEFFY, R. (2003): «Interference and Aspects of Repertoire Consolidation in Culture» en Manfred, B. y Goldwasser, O. (eds.), *The Challenge of the Hyksos: Cultural Interference in the New Kingdom*, Vienna: Austrian Academy of Sciences, <www.tau.ac.il/~rakefet/papers/RS-Interference.pdf>, [01/12/2014].
- STEIGER, J. (1985): «The politics of Film Canons», *Cinema Journal*, 24 (3), 4-23.
- SULLÀ, E. (1998): «El debate sobre canon literario» en Sullà, E. (comp.), *El canon literario*, Madrid: Arco Libros, pp. 11-34.
- SULLÀ, E. (2010): «Sobre la formación del canon del cine negro», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 13-28.

- SULLÀ, E. (comp.) (1998): *El canon literario*, Madrid: Arco Libros.
- TALENS, J. (1995): «Writing against Simulacrum: The Place of Literature and Literary Theory in the Electronic Age», *boundary*, 2 (1), 1-21.
- TINIANOV, I. (1970): «Sobre la evolución literaria» en Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F., Madrid, Buenos Aires, Bogotá: Siglo XXI, 89-101.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. (1992): «Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies», *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 19 (1-2), 21-93.
- WEINRICHTER, A. (2002): «Algunos hitos de los noventa: ¿a qué canon quedarse?», *Secuencias: revista de historia del cine* (16), 33-37.
- WRIGHT WEXMAN, V. (1986): «The Critic as Consumer: Film Study in the University. "Vertigo", and the Film Canon», *Film Quarterly*, 39 (3): 32-41.