

# El concepto de *campo cinematográfico*

## *Zinema-eremuaren kontzeptua*

### The Concept of *Cinematographic Domain*

Víctor Rivas Morente<sup>1</sup>

zer

Vol. 17 - Núm. 32  
ISSN: 1137-1102  
pp. 209-220  
2012

*Recibido el 25 de agosto de 2010, aceptado el 7 de diciembre de 2011.*

#### **Resumen**

Las teorías sociológicas han definido el cine como una institución: la filmología, Christian Metz, Ian Jarvie y Noël Burch explican el cine como un sistema. Sin embargo, sus conclusiones sólo se refieren a esta dimensión institucional. Debemos ir a la teoría institucional del arte, que define su objeto de estudio como una construcción social dentro del “círculo del arte”. Todos estos conceptos nos remiten a un análisis sociológico de la creación intelectual. Es necesario entender la construcción intelectual de estos conceptos (el cine o el arte). El concepto de campo de Pierre Bordieu es esencial para analizar cómo la teoría y la historiografía construyen el concepto de cine.

**Palabras clave:** cine, teoría, institución, sociología, cultura.

#### **Laburpena**

Teorika soziologikoez zinema erakunde moduan definitu dute: filmologia, Christian Metz, Ian Jarvie eta Noël Burch-ek zinema sistematzat azaldu dute. Hala ere, ondorioak erakunde-dimentsioari buruzkoak baino ez dira. Artearen teoria instituzionalera jo beharra dugu, bere ikerketa-objektua “artearen borobilaren” barruan gizarte eraikuntza gisa hartzen duena. Kontzeptu guzti hauek (zinema edo artea) sormen intelektualaren azterketa soziologikora eramaten gaituzte. Pierre Bordieu-ren eremuaren kontzeptua ezinbestekoa da teoriak eta historiografiak zinemaren kontzeptua nola eraikitzen duten aztertzeko.

**Gako-hitzak:** zinema, teoria, erakundea, soziologia, kultura.

#### **Abstract**

Sociological theories has defined cinema like a institution: filmology, Christian Metz, Ian Jarvie and Noël Burch explain cinema like a system. However, their conclusions only managed to define the cinema institution shares. We have to go to the institutional theory of Art that defines its object of study like a social construction inside of “art circle”. All these concepts

<sup>1</sup> Universidad Rey Juan Carlos, vicrimo@gmail.com

refer us to a sociological analysis of the intellectual creation. It's necessary to understand how intellectuals construct this concepts (cinema or art). The concept of "domain" of Pierre Bourdieu is essential to analyze how the theory and the historiography construct the concept of cinema.

**Keywords:** cinema, theory, institution, sociology, culture.

## 0. Introducción

Hacia los años 50, la sociología aportó a los estudios sobre el cine un bagaje metodológico que dio como resultado nuevas aproximaciones al hecho cinematográfico. En realidad, la preocupación por el cine desde el terreno de lo social había surgido con la filmología a mediados de los años cuarenta, cuyo principal objetivo fue el de establecer una metodología multidisciplinar y objetiva para estudiar el cine en su totalidad. La influencia de la sociología provocó una fragmentación de los estudios sobre cine en cuatro ramas principales: los estudios socioeconómicos, la institución cinematográfica, la industria cultural y la representación de lo social. Esta necesidad de integrar los distintos elementos que definen al cine socialmente permitió la aparición de estudios centrados en la incidencia del cine dentro de la sociedad. Así, la consideración del cine como una institución lo identifica con un auténtico sistema que integra distintos aspectos, a la vez que compara su estructura con la de otras organizaciones sociales<sup>2</sup>.

La concepción del cine como sistema permitió a Metz dividirlo en tres dimensiones: la estética (los films), la industrial (la producción) y la social (la recepción). A partir de esta división los estudios estéticos pudieron establecer una serie de modelos de representación que servirían para contextualizar el cine dentro de un período histórico concreto: “*Modo de Representación* es un término establecido a partir de la diferencia entre el lenguaje cinematográfico y el uso canónico que de él se hacía en el cine clásico” (Alonso García, 1995: 254). Los distintos modelos de representación establecidos por el teórico Noël Burch responden a una visión institucional del cine. Su “famoso” (por citado, aunque casi nunca tenido en cuenta por la historiografía) concepto de *Modo de Representación Institucional* es un análisis formal del “cine clásico” en torno a dos elementos: la contigüidad espacio-temporal y la linealidad narrativa. En paralelo, los estudios socioeconómicos del cine también construyeron un sistema institucional asentado en un *Modo de Producción* hegemónico, aquel que aparece en la década de los 20 en EE.UU y que se identifica con el cine clásico. De esta manera Hollywood impuso el MRI como un sistema formal hegemónico e internacional (Metz, 2001; Burch, 2004 y 2006; Bordwell, Staiger y Thompson, 1997).

## 1. El arte como institución

### 1.1. La teoría institucional del arte

Puesto que los distintos sistemas institucionales del cine provienen todos de una preocupación artística concreta, la definición del hegemónico cine clásico, resulta del todo procedente establecer un paralelismo conceptual entre los sistemas cinematográficos y los sistemas artísticos para comprender cómo se impuso dicha definición hegemónica del cine clásico. La teoría artística también estuvo determinada por la visión social del arte, objetivo de la denominada teoría institucional del arte, que provenía de una rama de los estudios teóricos sobre el arte llamada analítica. Es una teoría que analiza los discursos relacionados con la belleza, el arte y la experiencia estética, en oposición a la estética idealista. Su interés se centra

<sup>2</sup> Para una mayor aproximación a los estudios sociales sobre el cine véase CASSETTI, Francesco (2000).

en aclarar el significado del concepto de arte, desvinculándolo de lo estético y ampliándolo hacia la exhibición y recepción de las obras. En definitiva, la teoría institucional del arte vincula los estudios estéticos a las estructuras conceptuales de la sociología para ampliar el concepto de arte. Su articulación no es casual y viene determinada por la dimensión social que alcanza el arte durante la contemporaneidad, donde el pluralismo creativo ha permitido la eliminación de las barreras entre lo que es arte y lo que no lo es. Por esta razón se hace necesario encontrar un nuevo significado al concepto de arte (Guasch, 2003: 224-225).

Los estudios institucionales sobre el arte fueron iniciados por Arthur C. Danto con su modelo de marco institucional. En su libro *La transfiguración del lugar común* se planteó dos dudas: la primera surgía del traslado que se había producido desde el arte a la vida cotidiana; la segunda, relacionada con la anterior, era la dificultad para distinguir el arte de lo cotidiano. Era necesario identificar los mecanismos que definían el arte y lo diferenciaban del no arte. Danto asoció dichos mecanismos con lo que el denominó “el marco institucional del arte”, un concepto que englobaba todas aquellas instituciones que rodeaban a la obra de arte y le daban sentido social: el mercado del arte, la crítica, los museos, los teatros, las óperas, las editoriales y otros sistemas de producción, distribución y exhibición del arte. Un objeto cotidiano adquiriría el rango de artístico cuando era incluido dentro de este “marco institucional”. Pero lo más interesante del esquema de Danto es que la teoría intelectual también es considerada como parte del “marco institucional”. Los historiadores del arte y los teóricos permiten, con sus interpretaciones, construir un esquema interpretativo capaz de separar lo artístico de lo cotidiano. Dicho esquema interpretativo se basa en tres elementos: el tema subyacente a la obra, su proceso de elaboración y su capacidad para ser interpretada. Para Danto, todo objeto que no suscita una teoría no es arte<sup>3</sup>.

Influido por el esquema teórico de Danto y su concepto de “marco institucional”, George Dickie propuso en su libro *El círculo del arte* una definición puramente institucional del arte. Su “círculo del arte” se compone de dos elementos. El primero de ellos lo denomina artefacto, al que se refiere como un objeto complejo, es decir, un objeto original simple que adquiere mayor complejidad a lo largo de su historia cultural. La obra de arte sería ese artefacto que, debido a una evolución histórica y cultural, se ha transformado de objeto simple a objeto complejo. El segundo elemento es el “mundo del arte”, un concepto que podría ser definido como la institución social donde actúan personas, o una persona, que aprecian aspectos del artefacto y que es la que convierte dicho artefacto en obra de arte. El concepto de arte surgiría de un “círculo” formado por los artefactos y el “mundo del arte” y vendría a sintetizar los hallazgos anteriores de Danto.

Comprobamos como el “marco institucional” de Danto y “el mercado del arte” de Dickie son dos conceptos idénticos. Ambos se apoyan en lo institucional para conceptualizar el arte. Lo interesante de la propuesta de Dickie es la unión de todos los elementos que conforman el arte en un sistema al que él llama “círculo”. Dentro del “círculo” el artefacto contiene una serie de propiedades que adquieren cierto estatus para los miembros del mercado del arte. Pero su estatus como obra de arte no sólo lo

<sup>3</sup> Para una introducción a la teoría analítica ver PÉREZ CARREÑO, Francisca (1999). Para el concepto de “marco institucional” DANTO, Arthur C (2002).

adquiere porque pueda ser definida por una cierta teoría, como en Danto, sino porque también conlleva un trabajo por parte del artista: "...Es el trabajo hecho al crear un objeto sobre el trasfondo del mundo del arte el que constituye ese objeto en obra de arte" (Dickie, 2005: 24).

Recapitulando lo dicho hasta ahora, el concepto de arte se define por su inclusión o exclusión en el "círculo del arte". Fuera del "círculo" la obra es tan sólo un objeto ordinario, cotidiano, sin ningún valor artístico. El objeto ordinario necesitará conseguir un estatus para que los miembros del "círculo" lo admitan como arte. Este estatus proviene de tres elementos: el propio acto de crear la obra, la teoría que sugiere dicha obra y un público apto históricamente para aceptar dicha obra como artística. Este último elemento, poco desarrollado por Danto y Dickie, será sobre el que se basará toda la revisión de la historia del arte propuesta por Larry Shiner en su libro *La invención del arte*. Aplicando la teoría institucional, Shiner construye una nueva historia del arte que rastrea las definiciones que se dan al arte a lo largo de los tiempos. Inicia su recorrido con la época clásica grecorromana para acabar en la actualidad. Su estudio se centra en el término actual de "arte", surgido de la distinción que se da en el siglo XVIII entre arte y artesanía. La moderna categoría del arte que aparece durante la Ilustración es autónoma con respecto a su identificación con lo artesanal, y surge cuando el antiguo esquema artes liberales/artes mecánicas se reorganiza como consecuencia de la aparición de unas instituciones culturales, un mercado y un público que son "exclusivamente" artísticos. Las razones de este cambio en la categorización de lo artístico parten de unas inquietudes intelectuales, las cuales pretenden dar soluciones a problemas conceptuales relacionados con las bellas artes, el artista y lo estético. Pero a ello hay que añadir unos condicionamientos sociológicos que aparecen con la nueva estructuración de la sociedad en el siglo XVIII, aquella que permitirá la modernización y la secularización de un público interesado en el arte. Las nuevas instituciones (museos, conciertos, críticos, academias...) canalizan la demanda artística de ese nuevo público del arte, actuando como mediadoras entre la teorización de los intelectuales y los cambios sociológicos (Shiner, 2004).

## 1.2. El cine desde la teoría institucional del arte

La voluntad analítica que dio origen a la teoría institucional del arte se preguntó desde el principio por el significado del concepto de arte. Las teorías cinematográficas no tuvieron un origen académico basado en una filosofía analítica. Tanto la filmología, como los análisis de Metz y Burch, pretendían dotar de legitimidad intelectual a los estudios cinematográficos aplicando una metodología propia de la sociología. Mientras la teoría institucional del arte estableció sus postulados en abierta oposición a la ontología y a la estética, los estudios sociológicos que interpretaban el cine como institución siempre aceptaron el concepto de cine como algo que existía de antemano, incapaz de ser cuestionado. Las herramientas de la sociología permitieron definir más refinadamente el "cine institucional" a partir de la economía y los fenómenos culturales asociados a la recepción de las películas, sin preguntarse cuál era el mecanismo que convertía a ese cine en institucionalizado<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> La terminología aplicada al cine es ambigua con respecto a las etapas de su evolución historiográfica. A este respecto consultar los interesantes artículos de GAUDREULT, André (2007).

Las teorías del cine que estudian su institucionalización nunca contextualizan sus ideas sobre el cine. El “marco institucional”, el “círculo del arte” y “el sistema del arte” son conceptos que nacen de un interés historiográfico por el concepto de arte. Para estos modelos interpretativos, el arte ha sufrido una evolución que tiene su correlación en las teorías que hablan sobre él. Se ha hablado de arte de distinta manera en distintas épocas porque es precisamente la institución la que determina como se habla sobre arte. Nada de esto ha sido tenido en cuenta por los conceptos que han tratado de definir el cine como institución. La “institución-cine” de Metz y los modelos de representación de Burch y Staiger no pretenden contextualizar el concepto de cine. Se trata de una descripción estática, que no tiene en cuenta la evolución del concepto de cine ni de las sucesivas teorías que han ido apareciendo sobre él. Ellos no interpretan el cine como un concepto dinámico, que evoluciona, sino como una idea que ya existe, inamovible, que se sitúa en torno a un centro, el llamado “cine clásico o “cine institucional”<sup>5</sup>.

Frente a la nueva “reescritura” de la historiografía del arte, las posiciones institucionalistas de los modelos de representación cinematográficos (aquí incluimos también las tres dimensiones de Metz) permiten el alumbramiento de una historiografía basada en la tautología<sup>6</sup>. El cine es arte e industria, con esa triple dimensión estética, económica y social. La conceptualización institucional del cine permite elaborar una historiografía que tiene como eje central el modelo hegemónico de cine (arte=MRI; industria=MPI). Las etapas anteriores y posteriores a este modelo hegemónico sólo son comprensibles en comparación con dicho modelo: todo lo que está antes de él, tiende a él; todo lo que es posterior a él, se aleja de él. No se analiza lo que ha significado el término cine a lo largo de su corta trayectoria, sino el nacimiento, desarrollo y muerte del modelo hegemónico de cine.

Lo que resulta llamativo es la ausencia en las teorías sobre el cine de una preocupación por la historia y la teoría del arte, aún más llamativo si tenemos en cuenta que el cine se considera como una más de las artes, o un arte con su propio lenguaje. Pero lo verdaderamente interesante es la utilidad de los conceptos de la teoría institucional del arte para comprender la elaboración del concepto de cine por parte de las instituciones cinematográficas. En la teoría institucional, el estudio intelectual de un objeto concreto, como pudiera ser el cine, conlleva su conceptualización teórica e histórica. Dicho de otro modo, el concepto de cine proviene de las instituciones intelectuales, es un concepto abstracto definido por la teoría a través de la historia. El cine, como el arte, queda definido como ese “algo” incluido en los canales institucionales que exige de una argumentación teórica para aceptarlo en el denominado mundo del arte (o del

<sup>5</sup> Las ideas que expongo son matizables. Lo que quiero constatar es la falta de análisis historiográfico dentro de los estudios sobre cine en comparación con su hermana mayor, la historia del arte. Es preciso reconocer el admirable estudio de Burch sobre la genealogía del MRI. Pero precisamente su llegada y su inicio parten del MRI, es decir, del “cine institucional”. De nuevo se quiere describir el “cine institucional” y no el concepto de cine.

<sup>6</sup> En un artículo interesante, David Hackett Fisher define el método tautológico en la historiografía en los siguientes términos: “*La falacia de las cuestiones tautológicas* es el encuadre de las cuestiones de tal manera que resultan verdaderas por definición y no pueden ser contradichas empíricamente sin producir una auto-contradicción. Una cuestión tautológica no es una cuestión en absoluto, sino una declaración. Además es doblemente declarativa, pues no pregunta nada y afirma la misma cosa dos veces”. (FISHER, 2002: 296)

cine). Dicha argumentación teórica la posibilitan los filtros por los que el objeto cine pasa “necesariamente” antes de convertirse en modelo de representación institucional: galerías, revistas, ferias, exposiciones, y un largo etcétera. Parafraseando a Danto, sólo lo que puede teorizarse se puede entender como cine. Tras la definición del cine por parte de las instituciones, el trabajo del propio director (autoría) y la aparición de un público exclusivamente cinematográfico (las salas de exhibición) vendrían a completar la conceptualización del cine desde el punto de vista de la teoría institucional del arte<sup>7</sup>.

Frente a lo sugerente de este análisis institucional del cine, surge la certeza de encontrar las mismas debilidades dentro de este esquema interpretativo. La razón es de índole teórica. Para la sociología, tanto el arte como el cine son elementos de un universo mucho más amplio, el de la comunicación y la cultura. Sin embargo, para el arte y el cine, la sociología es una herramienta que ayuda a estudiar casos concretos relacionados con la estética, las formas o el estilo, es decir, obras y autores. Los distintos sistemas interpretativos que aportan cada una de ellas parten de una visión dual de su objeto de estudio: el arte y todo lo demás que todavía no es arte; el cine y todo lo demás que todavía no es cine. Para superar este problema se hace necesario estudiar cómo se crean socialmente los conceptos abstractos que definen elementos culturales como el cine o el arte. Hemos partido de un centro, formado por un cine-institución, para adentrarnos en un “círculo”, el del arte, que explica las definiciones institucionales del cine. Ahora debemos ampliar nuestro esquema interpretativo al de un “campo” que explique cómo funcionan las instancias sociales que tienen el poder para construir los distintos conceptos teóricos relativos a cualquier práctica cultural.

## 2. La definición sociológica del cine

### 2.1. La teoría de los campos de poder de Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu estableció una categoría conceptual llamada “campo”, que utilizó para entender los mecanismos de la creación intelectual a través de la “teoría de los campos de poder”. En concreto, Bourdieu definió con esta metodología tres campos de poder: el cultural, el intelectual y el literario. El concepto de “campo” es, pues, una herramienta teórica que permite adentrarse en la sociología de la creación intelectual, es decir, comprender cómo surgen los conceptos de “cultura”, “intelectual” y “literatura” dentro de nuestra sociedad. Ya no se trata de definir un objeto creado por las instituciones, como hace la teoría institucional del arte, sino de entender de dónde surgen esas instituciones y cómo se configura su “campo” de acción social, ya sea el cultural, el literario, el intelectual o, por qué no, el cinematográfico. Dejamos así de lado a la teoría del arte para adentrarnos en la sociología de la creación intelectual de Pierre Bourdieu, con el ánimo de presentar un esquema que permita entender cómo se construyen los conceptos relativos a nuestras prácticas culturales<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Las investigaciones centradas en la evolución de la exhibición y la recepción cinematográficas parecen atender a estas inquietudes teóricas, aunque sus resultados muchas veces no superan la mera descripción social del público que acude a ver el cine, y no se preocupan por el grado de institucionalización que fue alcanzando cierto tipo de cine en detrimento de otras prácticas fílmicas primitivas, con la excepción notable de Noël Burch. Véase al respecto PAECH, Anne y PAECH, Joachim (2002).

<sup>8</sup> La teoría de los campos de poder de Bourdieu proviene de una tradición teórica dentro de la sociolo-

El campo se define como una estructura basada en una relación de fuerzas entre agentes e instituciones, que ocupan unas posiciones y luchan por conservar y transformar un capital específico, que es el que otorga legitimidad al campo y otorga beneficios materiales en forma de intereses específicos<sup>9</sup>. Antes de presentar la teoría de los campos de poder conviene aclarar algunos términos exclusivos del lenguaje crítico de Pierre Bourdieu.

En primer lugar, los campos están integrados por agentes relacionados con las siguientes esferas de actividad: las actividades profesionales (o públicas) que no implican prestigio y las actividades profesionales o públicas que implican prestigio (como por ejemplo la literatura). Veremos que dentro de éstas últimas Bourdieu distingue entre creadores e instancias específicas de selección y consagración (crítica, editoriales, museos, salones, salas teatrales, academias, universidades, y un largo etcétera).

En segundo lugar, los campos son espacios estructurados de posiciones. La posición es el lugar que ocupa cada agente dentro del campo en relación con el capital específico que está en juego. El capital específico supone cualquier bien que, por acumulación, permite la aparición de un mercado. La lucha de los agentes por alcanzar el capital específico determina su posición dentro del campo. Así, la jerarquía de las posiciones de los agentes dentro del campo depende de la posesión o no de dicho capital específico, la posesión en mayor o menor cantidad de ese capital específico, y la legitimación o no legitimación de la posesión de ese capital específico. Bourdieu complica aún más su definición de capital específico estableciendo una distinción entre un capital cultural (conocimiento, ciencia y arte) y un capital simbólico (prestigio, legitimidad, autoridad y reconocimiento), al margen del concepto marxista clásico de capital. Estableciendo un paralelismo bastante superfluo, el capital específico en el cine podría ser la narración (capital cultural) y la autoría del director (capital simbólico). Conseguir o no este capital específico convertiría a un agente (el operador de cámara del cine primitivo) en director/autor, lo que equivaldría a ganar una posición dentro de un supuesto campo cinematográfico.

En tercer lugar, junto al concepto de capital específico aparece el de interés específico, que en muchos textos de Bourdieu puede ser entendido como sinónimo de capital específico, aunque se diferencian en un matiz: mientras que el capital es el objetivo por el que luchar, el interés es la consecución de dicho objetivo o, lo que es lo mismo, las distintas formas de beneficios no materiales que alcanza el agente. Los intereses específicos son construcciones históricas que sólo existen en relación con un campo específico. El investigador debe presumir, dentro del campo que es objeto

---

gía que relaciona las diferencias históricas de las actividades sociales con la división social del trabajo. Los primeros trabajos en esta dirección se deben a Durkheim, que relacionó la automatización-diferenciación de las prácticas sociales (la economía, la política, la religión, la cultura, etc.) con el aumento progresivo de la aparición de divisiones sociales dentro del trabajo: si todo el mundo quiere alcanzar objetivos comunes es imposible que se alcancen dichos objetivos; mientras que, por el contrario, la automatización-diferenciación favorece el éxito, reduciendo la frustración y consiguiendo el anhelado éxito social. Para una mayor profundización sobre las teorías sociológicas relativas a la automatización-diferenciación de las prácticas sociales remito a LAHIRE, Bernard (2005). Campo, fuera de campo, contracampo. En: Lahire, Bernard (dir.). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, pp. 29-69.

<sup>9</sup> La errática y dispersa definición que Bourdieu ofrece del concepto “campo” en su obra sociológica nos ha obligado a ofrecer una definición propia, que sintetiza todas las alusiones de Bourdieu al respecto.

de su análisis, cuál es el interés que ayudaría a cada agente a reproducir o mejorar su posición, aumentando o reproduciendo el capital específico del campo. En el caso del cine, el interés específico es dar legitimidad artística al cine (Gutiérrez, 2002: 31-49).

La teoría de los campos de poder utiliza este concepto de campo, que acabamos de definir, para elaborar una metodología que describe el proceso de formación de un campo específico a través de dos fases:

1. Identificación y definición del campo como un campo de poder a partir del análisis de su estructura (agentes, posiciones, capital específico e intereses específicos).
2. El proceso de configuración del campo definido anteriormente:
  - La liberación de los creadores de la tutela de los otros campos de poder.
  - La aparición de instancias específicas de selección y consagración.
  - La formación de un público en expansión que se diversifica.

Lo interesante del modelo de análisis de Bourdieu es que vincula la génesis de un campo con su grado de autonomía en relación a los demás campos de poder. Sólo cuando se alcanza este grado de autonomía, a la que Bourdieu denomina autonomía relativa, podemos hablar de la aparición de un campo autónomo de poder. Por ejemplo, en el caso del campo intelectual, éste adquiere su autonomía relativa cuando es capaz de crear sus propias leyes y legitimarse con intromisiones de otros campos de poder (religioso, económico o político). La independencia de un campo es una dependencia hacia sus leyes internas de funcionamiento. Dichas leyes, siempre en el caso del campo intelectual, le protegen de las intromisiones de otros campos de poder (Bourdieu, 1983: 136-139).

## *2.2. La teoría de los campos de poder y el concepto de cine*

El método utilizado por Bourdieu para identificar los campos de poder puede aplicarse al caso concreto del cine. La teoría de los campos de poder puede ilustrarnos sobre la construcción histórica y teórica del concepto cine. El concepto de campo reúne en su seno el significado institucional de toda definición del cine, tanto si proviene del propio cine, como es el caso del cine-institución de Metz, como si proviene del lado del arte, como nos sugiere el concepto de círculo de Dickie. Todos estos términos están, al fin y al cabo, remitiendo a una construcción social de un objeto, el cine. Es precisamente la sociología de la creación intelectual de Bourdieu la que nos ofrece, con total claridad, el método para comprender la construcción del concepto de cine.

Trasladar la teoría de los campos de poder al de un hipotético “campo cinematográfico” puede ilustrar mejor lo que aquí proponemos. La liberación de los creadores de la tutela de los otros campos de poder supone que el artista tiene la necesidad de desvincularse de lo vulgar. Las obras se juzgarán de acuerdo a su pureza artística.

La autonomía de la intención creadora supone caer en el elitismo y el sectarismo. La relación entre agentes creadores e instancias específicas que seleccionan y consagran crea un campo sectario y autónomo con respecto a los otros campos de poder. El creador buscará, dentro de este proceso de autonomía de su obra, sus marcas de distinción (maneras, estilos, especialidades). En el caso del cine, el operador de cámara se desvincula de su adscripción a lo vulgar (el cine de atracciones primitivo) con una obra más elitista, que es reconocida por las instituciones del cine como arte<sup>10</sup>.

Para que se de esta circunstancia el campo cinematográfico necesita unas instancias específicas que seleccionen y consagren. Volviendo a Bourdieu, en su estudio sobre la emergencia del campo literario francés entre 1830 y 1850 analiza la aparición de una “nueva crítica”, que logra legitimar el campo literario a través de las instituciones. Esta nueva crítica haría justicia al creador, erigiéndose como una interpretación de experto y actuando como portavoz del público cultivado. El discurso crítico no procede de la reflexión que el artista hace sobre su obra, sino de una definición social de la obra. La crítica consigue que la obra adquiera un sentido público. Así, el discurso crítico aparece como mediador entre el agente creador y el público. La lectura que la crítica elabora sobre una obra depende de la institución a la que pertenezca (Bourdieu, 1995). Nótese cómo el concepto de instancias específicas que consagran y seleccionan está directamente relacionado con el de “círculo del arte” de George Dickie. Pero, mientras que el concepto de campo de Bourdieu si explica la formación de las instituciones, Dickie parte de un “mercado del arte” que no necesita ninguna explicación sobre su origen.

El nuevo director de cine, que ha conseguido crear arte a partir de las imágenes al adoptar la narración como capital específico, no puede darse a conocer sin las instancias que consagran y seleccionan (críticos, teóricos, historiadores, academias, filmotecas, revistas, universidades, etcétera). El cine quedará incluido dentro del campo del arte cuando las instancias que seleccionan y consagran destaquen sus valores pictóricos y literarios, identificando el cine con la séptima de las artes (Dall’Asta, 1998: 268-310).

Por último, la definición de un campo cinematográfico no sería posible sin la aparición de un público nuevo capaz de apreciar lo que el director le ofrece y de entender la jerga especializada de las instituciones. Las salas cinematográficas (nickelodeon) permiten la afluencia de un público en masa, mientras que la proliferación de instituciones crea un público cinéfilo, que admite los nuevos postulados críticos sobre el cinematógrafo, ayudando al cine a configurar su propio campo<sup>11</sup>.

El campo cinematográfico nace al quedar atrapado dentro del campo del arte, lo que explicaría su condición de inferioridad con respecto a otros campos de poder. Si su nacimiento se produce con la adopción de una posición que proviene de otro campo (el director/creador anhela ser un artista burgués con un éxito social de iguales proporciones al del escritor), no debe resultar extraño entonces que el intelectual del

---

<sup>10</sup> Hay que tener en cuenta que, para Bourdieu, el cine era un campo en vías de legitimación porque carecía de una institución capaz de transmitir, difundir y legitimar las obras consagradas. Ni que decir tiene que dicha institución existe, tal y como hemos expuesto a propósito de la institución-cine de Metz. Cfr. BOURDIEU, Pierre (1971).

<sup>11</sup> Los análisis de Bourdieu sobre el nuevo público son apenas meras alusiones. Esta es la razón de que nosotros ofrezcamos una aproximación tan escueta sobre dicho fenómeno social.

cine tome prestados de otros discursos las teorías que le permitan legitimar el cine (Metz y Burch). Por esta razón, recurrir a la teoría institucional del arte no permite analizar la construcción teórica e histórica del concepto cine, sino ampliarla hacia el campo del arte, compartiendo con ello la apreciación de Bourdieu cuando afirma que el cine es un campo en vías de legitimación.

No obstante, esta breve aplicación del concepto de “campo” al terreno del cine permite constatar la existencia de un campo cinematográfico, así como la inexistencia de un estudio historiográfico que utilice el concepto de campo en la investigación cinematográfica. A través del campo podemos entender cómo y por qué se construyen los términos que intentan definir el cine desde la teoría y la historia (institución-cine, MRI y círculo). En suma, el concepto de “campo” ofrece un método de análisis para comprender la formación del concepto de cine.

## Referencias bibliográficas

- ALONSO GARCÍA, Luis (1995). Hacia una historia de los textos. **En:** PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.). *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, p. 254.
- ALONSO GARCÍA, Luis: (2007). Nota española sobre el “cine primitivo”. **En:** *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº26, pp. 29-32.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- BOURDIEU, Pierre (1971). Campo intelectual y proyecto creador. **En:** POUILLON Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BURCH, Noël (2004). *Praxis del cine*. (1ª ed. 1970). Madrid: Editorial Fundamentos.
- BURCH, Noël (2006). *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. (1ª ed. 1987). Madrid: Cátedra.
- CASETTI, Francesco (2000). *Teorías del cine*. (1ª ed. 1993). Madrid: Cátedra, pp. 127-152.
- DALL’ASTA, Mónica (1998). El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas. **En:** TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (coord.). *Historia general del cine, vol. III*. Madrid: Cátedra, pp. 268-310.
- DANTO, Arthur C (2002). *La transfiguración del lugar común*. (1ª ed. en inglés 1981). Barcelona: Paidós

- DICKIE, George (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. (1ª ed. en inglés 1997). Barcelona: Paidós.
- FISHER, David Hackett (2002). Las falacias del historiador. **En:** *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación*, nº7, p. 296
- GAUDREAUULT, André (2007). Del “cine primitivo” a la “cinematografía-atracción”. En *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº26, pp. 10-28
- GUASCH, Anna María (edit.) (2003). *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Madrid: El Serbal, pp. 224-225.
- GUTIÉRREZ, Alicia B. (2002). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*, Madrid: Tierra de nadie.
- JARVIE, Ian Charles (1974). *Sociología del cine*. Madrid: Guadarrama.
- LAHIRE, Bernard (2005). Campo, fuera de campo, contracampo. **En:** Lahire, Bernard (dir.). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, pp. 29-69.
- METZ, Christian (2001). *El significante imaginario*. (Ed. original 1977). Barcelona: Paidós.
- PAECH, Anne y PAECH, Joachim (2002). *Gente en el cine. Cine y literatura hablan de cine*. (1ª ed. en alemán 2000). Madrid: Cátedra
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1999). Estética analítica. **En:** BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. 2*. Madrid: Visor Dis, pp. 92-104
- SHINER, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.