

LENGUAJE DEL CINE, PRAXIS DEL FILME: UNA INTRODUCCIÓN AL CINEMATÓGRAFO

Luis ALONSO GARCÍA

(Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010, 227 págs.)

Con más de un siglo a sus espaldas, el mundo del cine ha ocupado gran número de reflexiones y llenado multitud de estanterías en bibliotecas: desde historias del cine hasta elaboradas teorías estéticas del «séptimo arte». Pero la pretensión del presente ensayo no es tratar de ir «más allá» de estas teorías, sino «venir más acá», pues sólo así se nos podrá abrir un horizonte de posibilidades, que —a juicio del autor— ha sido «eliminado» por el sistema institucional del cine.

Para comenzar este viaje invertido (este «venir más acá»), el autor tratará de responder a la pregunta básica y general «¿qué es el cine?». Para ello denunciará consideraciones tradicionales del cine tales como la escisión entre lo semiológico y lo tecnológico o la definición unívoca que se hace del cine a través de compartimentos herméticos y estancos como su lenguaje, su aparejo o su uso. Sin embargo —tal como el propio autor pone de manifiesto—, cuestionar elementos tan básicos y arraigados en la concepción que tenemos del cine no significa que se pretenda cambiar lo que tradicional y culturalmente se ha entendido como cine; el propósito es disolver confusiones

—sobre lo que entendemos por «cine»— con el fin de desarrollar nuevas y más ricas posibilidades para una futura praxis fílmica.

Sin embargo, encontrar nuevos discursos y praxis que nos permitan escapar de esa visión tan hegemónica del cine exige volver a sus orígenes para comprender, no sólo la evolución de los elementos que caracterizan a esa imagen del cine institucional, sino también por qué le ha sido necesario excluir —al cine institucional— algunos elementos constitutivos del propio cine.

Fue a partir de David Wark Griffith cuando se comenzó a desarrollar el relato institucional del cine; con él se separó la invención tecnológica de la creación semiológica, y desde entonces la praxis del cine ha sido reducida a la de un relato visual canonizado que ha convertido en modelo único al cine clásico. Sin embargo, semejante reduccionismo no se corresponde con la realidad, pues —tal y como apunta el autor— «los verdaderos cines clásicos fueron constantemente renovados y reformulados». No existió, por tanto, un solo cine clásico, sino muchos, igual que no hay un solo modelo de ver, pensar, estudiar y hacer cine.

Sometido el cine a las exigencias del relato visual se comprende la necesidad —por parte del cine institucional— de borrar todo discurso cinematográfico en pro de la narración; es lo que conocemos como transparencia fílmica: un mito que el autor se encarga de cuestionar y reinterpretar: «Ésta es la paradoja de nuestro campo... y el tema-problema de este libro. Estamos condenados a hablar del cine desde una *lengua* que no es la suya, sino la de un soporte literario, el del cine-novela que, en realidad, no es más que un *estilo* atribuido equivocadamente a los cines clásicos». En definitiva, hemos creído que el lenguaje de este tipo de cine es el único posible; no sólo eso, lo hemos asumido como si fuera su lenguaje natural, cuando en realidad no es más que el producto de un sistema institucional. De ahí, la necesidad de volver al origen, no al narrativo (de Griffith), sino al *artefacto semiotecnológico* que nos dará la *especificidad* y *esencialidad de lo fílmico*; en palabras del autor: «Pero, ¿acaso no es evidente que hablar de cine no puede ser resumir sus historias o valorar los diversos oficios que lo componen? ¿Que hacer y hablar de el cine es —o no es nada— entrar en aquello que lo define: el trabajo de la creación y la recepción sobre las imágenes y los sonidos?»

No obstante, alcanzar la *especificidad* y *esencialidad de lo fílmico* requiere no sólo volver al *artefacto semiotecnológico* y estudiar la creación y recepción de imágenes y sonidos, sino que será preciso también entender por

qué lo narrativo se ha impuesto de un modo tan rotundo que nos ha llevado a creer que su lenguaje era el único posible dentro del cine. Por tanto, el autor aborda el problema desde una doble óptica: la vuelta al *artefacto semiotecnológico* (que nos descubrirá el carácter heterogéneo de lo fílmico); y el análisis de las causas que han permitido que se impusiera el lenguaje narrativo dentro del cine. El siguiente paso será re-describir un lenguaje del cine que exprese adecuadamente toda su heterogeneidad, pues sólo así puede el autor alcanzar su objetivo último: abrir la posibilidad a nuevas praxis fílmicas.

Algunos de los motivos aducidos por el autor, para explicar por qué lo narrativo está tan arraigado en el cine, se encuentran en un orden que está mucho «más acá» de lo que nos podríamos imaginar: en nuestro propio sistema perceptivo. Es sorprendente (o quizá no tanto) el paralelismo que hay entre el modo que tenemos de construir imágenes a través de la vista en la «vida real» y cómo lo hace la narración tradicional del cine: la mente busca una «unidad continua» que se conoce como «constancia perceptiva» y que sólo es posible en la medida en que existe una «constancia cognitiva» (vemos a través de lo que sabemos); el cine canónico hace lo propio: borrar los «huecos» que impiden que la historia se cuente a sí misma; en ambos casos se produce un proceso de «borrado»; se cogen atajos. Ahora bien, si en términos perceptivos reconstruimos el mundo, ¿cómo no lo vamos a hacer a través de una cámara? Y si reconstruimos el mundo a través de la cámara, ¿no es más que evidente la inexistencia de esa pretendida naturalidad del lenguaje del cine institucional? No sólo no es natural, sino que —como apunta el autor— es pobre e insuficiente

Vemos, por tanto, cómo el carácter narrativo del cine y los imperativos lingüísticos que de él se derivan no son lo definitorio del cine, sino que —como ya se ha apuntado— es la creación y recepción de imágenes y sonidos lo que define al cine. De ahí, que el objetivo del autor sea encontrar una definición de imagen que sirva para cualquier praxis comunicacional; que no se agote en la definición de «imagen real» que da el cine institucional, ya que ésta es incapaz de recoger todo el posible elenco de imágenes que puede tener el cine. Una definición tal debe recoger los cuatro atractores expresivos (verbal, visual, aural, referencial): «la imagen es una producción semiotécnica que informa y modela una superficie icónico-plástica a partir de una experiencia psíquica».

Según afirma el autor, la imagen tal como la entiende el cine institucional es sólo un tipo de imagen, que «proviene de la llamada *imagen perspectivofigurativa*: la *proyección geométrica* de una *escena* de la realidad sobre la su-

perficie de un soporte, según la *perspectiva cónica* instaurada en el siglo xv de la pintura occidental. Quizás habría que decir que la *imagen-cine* es una especie entre otras especies de un género, una familia, un orden, una clase... del Reino de las imágenes».

Entendemos así un motivo más que nos lleva a interpretar el lenguaje del cine institucional como si fuera natural: la tradición del canon perspectivocónico y antropométrico sobre la que se encabalga ese lenguaje «natural» del cine. Sin embargo, el autor pone de relieve cómo esa pretendida objetividad y naturalidad que predica la tradición perspectivocónica no existe: «La relación de la imagen camaral con la imagen retinal sólo es un punto de partida para una elaborada construcción semiotecnológica que, por su misma esencia artificial y cultural, siempre hace de la imagen algo necesariamente distinto al mundo». Precisamente, porque la imagen es siempre artificial y cultural el autor propone crear, no tanto una «ontología» de la imagen, como una descripción fenomenológica: «lo que lo fotográfico, lo cinematográfico o lo audiovisual *llegan a ser* por la posibilidades y las condiciones que una época otorga o rechaza».

Dicha fenomenología parte de las diferencias entre la imagen pictórica, fotográfica y fílmica. Mientras que la primera produce en quien la ve la sensación «como sí, pero ya sé que no (es verdad)»; la segunda produce la sensación de «ya lo sé (que no es verdad) pero aún así (¡lo parece tanto!)». Lo fílmico, por su parte, da un paso más allá, pues mientras que la imagen fotográfica es un «haber estado allí», lo fílmico es un «estar ahí». De nuevo nos encontramos con un motivo más por el que el lenguaje del cine institucional monopoliza la praxis y la recepción fílmica: «hay representaciones que provocan ilusión (novela, teatro, pintura realistas...), pero el cine provoca una «cuasi-alucinación» que hace que la «superficie-marco de la representación» desaparezca por el «encuadre-escena de lo representado». La consecuencia vuelve a ser el empobrecimiento de la heterogeneidad de la imagen fílmica: «el sujeto se ve reducido a ser un descarnado ojo que sigue las evoluciones de la cámara».

El problema de esta concepción no sólo afecta a los espectadores, sino a los propios cineastas, lo que provoca una reducción de la praxis, tal y como demuestra su visión del «raccord»: «todo se somete a él a fin de que el borrado de la factura y el discurso se ponga al servicio del subrayado del argumento y la historia». La desvirtuación de la imagen como composición plástica es tan extrema que los propios manuales de cine tratan la *parte plástica* como un elemento secundario: «un *plus* que una película puede o no poseer,

pues lo que importa es la exacta articulación icónico/semántica al servicio de la una configuración escénico-narrativa que haga comprensible el drama que la película narra».

El intento de superar esta concepción tan pobre de lo plástico es lo que lleva al autor a analizar, en la última parte del ensayo, las distintas capas que configuran la composición plástica, desde las bases o condiciones materiales del soporte hasta la interacción estructural entre la superficie y el marco, pasando por los agentes plásticos que componen las figuras sobre el fondo. Sólo teniendo en cuenta estos elementos, el director puede hacer que «la película sea, amén de un *buen relato*, una *pantalla densa* donde el sentido producido por los diversos elementos previos, escénicos o narrativos, adquieren fuerza a través de su configuración icónico-plástica, allí donde una buena imagen fílmica siempre muestra más de lo que dice o, si se quiere, *expresa* mucho más de lo que *comunica*, porque usa los instrumentos que le brinda una configuración icónico-plástica que siempre desborda lo que uno pueda decir, con palabras, de las imágenes». Y desarrollar el cine bajo estos agentes plásticos no significa —tal y como apunta el autor— hablar de un cine recluso en los museos, sino que tales agentes deben ir «más allá»: integrarse en todo tipo de cine.

Este viaje de ida y vuelta que hace el ensayo permite profundizar en muchos elementos del cine que los círculos académicos de la Comunicación Audiovisual cuestionan poco o de un modo superficial. Con rigor, precisión y profundidad Luis Alonso García intenta disolver muchos de los prejuicios con los que operamos en la creación y recepción del cine para proponer un lenguaje del cine más rico, que permita nuevas maneras de ver, pensar y hacer cine.

Daniel Acle Vicente