

Desmontando un saber y un hacer del cine

una introducción más (o menos) al cine

Este libro es una introducción al cine. Pero no es una introducción al uso. Acaba donde otras suelen empezar: el estilo y la factura de obras y autores, géneros y períodos concretos. Tal proceder obedece a que este ensayo examina los presupuestos indiscutidos —por demasiado obvios... o demasiado oscuros— de una cierta manera de pensar: esa que toma el *relato visual* y la *película comercial* como bases exclusivas y excluyentes del cine. Porque —aunque al final hablemos de relatos y de películas— el cine es un fenómeno más rico y complejo que ese empobrecido objeto de la cinefilia y la cinefagia más recalitrante.

Muchos cineastas han dicho muchas veces que el cine *aún no ha sido*, que no ha explorado ni cumplido todas sus posibilidades expresivas. Seguro que tal enunciado es cierto. La mezcla de las imágenes en movimiento y los sonidos en vaivén guarda muchas sorpresas, aunque ya no sea en latas de celuloide, en lienzos de tela y salas de oscuridad. Pero también es seguro que tal enunciado es erróneo: el cine *ya ha sido*... decenas, centenares, millares de veces. Aunque nuestros esquivos conceptos nos impidan hablar adecuadamente de aquello que una y otra vez sentimos frente a la pantalla y entre los altavoces de la sala.

Sea lo que sea, el cine se construye en el cruce de tres caminos aparentemente lejanos: (a) la historia de las formas fílmicas y las prácticas cinematográficas; (b) las teorías y los análisis de la imagen y el sonido; y (c) las tareas de la dirección y los oficios cinematográficos. Sin embargo, dada su complejidad textual y su porosidad social, los trayectos invocados son mucho más numerosos: de la historia del arte a la filosofía del lenguaje, pasando por las teorías de la comunicación y la economía de las industrias culturales, aunque por encima de todos esos acercamientos domina uno especialmente resistente a toda purga: la narratología o teoría de la narrativa.

El hilo conductor de este ensayo será entonces —sobre o contra todos esos acercamientos— el examen del LENGUAJE DEL CINE tal como se configura entre los dos extremos de su significado: entre el *glosario* especializado de términos y fórmulas (la jerga con la que hablamos del cine) y el *sistema* de códigos semiológicos y soportes tecnológicos (que definen las unidades y estructuras de la palabra, la imagen y el sonido fílmicos). Este ensayo propone

así una redescipción de ese lenguaje del cine tal como es entendido y operado en la praxis fílmica. Por un lado, respecto a las *contaminaciones* derivadas de ser un *objeto* para muchas *disciplinas* (mito este de la interdisciplinariedad que suele significar la carencia de una disciplina propia para el objeto considerado). Por otro, respecto a las *dominaciones* derivadas de estar sometido a un uso exclusivo y excluyente: el del relato visual y la película comercial.

la inversión del orden del discurso

Esta mínima explicación del objeto y las perspectivas desde las que se comprende el cine, permite entender dos extrañas características de este libro.

La primera es que no se mencionan los escritos y los autores de los que se toma el centenar largo de conceptos —erróneos, equívocos, certeros o ciertos— habituales en los estudios de cine, aunque siempre señalo cuándo un concepto esta tomado de la literatura cinematográfica y cuándo es una propuesta personal y aunque en ambos casos he procurado evitar el uso de la cursiva que se recomienda para los términos especializados pues son, a fin de cuentas, los términos de uso común en el campo cinematográfico. El motivo inicial para esta elisión de citas y referencias fue impedir el excesivo peso de estas en un libro cuyo vocabulario toda charla o escrito sobre cine comparte. Pero la razón última de tal renuncia es distanciarme —lo más posible— del ámbito cerrado de la discusión académica. Una de las peculiaridades de los estudios de cine es su, a veces, excesivo carácter metateórico. Su objeto parece ser no tanto la práctica que se *teoriza* como la propia teoría que se *practica*, en el obligado enlace de lo que está por decir (sobre un determinado objeto) con todo lo ya dicho (desde unas determinadas perspectivas). Por desgracia, esa necesaria reflexividad del conocimiento hace que gran parte de lo escrito en el campo académico tenga escaso eco en el mundo cotidiano, salvo de forma excesivamente lenta o deformada. En todo caso, espero que esta falta de citas y referencias quede compensada con la selectiva bibliografía de lo que debería leerse, o releerse, durante o después de lo aquí escrito y leído.

La segunda característica de este libro es estar organizado al revés de como —aparentemente— debiera ser. Vamos de lo grande a lo pequeño, de lo equívoco a lo certero. El texto acaba así cuando se inicia su tema: la praxis fílmica —el momento de la acción, tanto en *el hacer* de los creadores (el director o directora, junto a su equipo) como en *el ver* de los receptores (los espectadores)— que sigue al lenguaje del cine. El lector puede consolarse de esta

inversión del sumario pensando que podría ser mucho peor. Por ejemplo, en la forma del *puzle faltó de piezas* de buena parte de las introducciones al cine; no tanto por su mayor o menor brevedad como por la inmensidad de aquello que quieren abarcar... y, por tanto, la inmensidad de aquello que dejan al margen. Es como si, en el universo de la palabra, un manual de gramática y sintaxis lingüística quisiera dar cuenta de todas las posibilidades expresivas, técnicas y estilísticas, de la teoría e historia literaria. Confundiendo así, una y otra vez, las bases filmicas (semiológicas y tecnológicas) de un artefacto con las posibilidades y restricciones cinematográficas (textuales y sociales) de la historia y la praxis del cine.

un equívoco y resistente saber sobre el cine

La estructura invertida del sumario parte de la evidencia de que el lector ya sabe mucho, quizá demasiado. A estas alturas no se puede no saber algo sobre cine, ya sea por ser *el arte del siglo XX* o por ser *fruto y semilla* de buena parte de los viejos y nuevos medios: de la fantasmagoría a los videojuegos, pasando por la fotografía, la televisión y la hipermedia. Por desgracia, ese *saber cotidiano* ante la pantalla no es fruto de una enseñanza reflexiva y un aprendizaje meditado. Es, esencialmente, el lento y azaroso resultado de un *conocimiento experto* (de otros: los cineastas, los cinéfilos...) demasiado pegado a una idea muy restrictiva del cine.

De este modo, ese difuso pero extenso saber aficionado ligado a ese equívoco pero firme conocimiento experto hace que este libro parta de un problema escritural de muy difícil solución. A pesar de la convicción que uno tenga sobre la justeza de su crítica, es difícil corregir los *primeros principios* de un campo del saber y el hacer tan bien asentado. La mejor solución pareciera ser hacer borrón y cuenta nueva: ya sea proponiendo nuevos términos ajenos a los cotidianos, como se hizo en los densos *tratados* del esplendor semiológico, en torno a 1970; ya sea haciendo como si nadie hubiera utilizado antes los términos de uso común que pretenden redefinirse, como se hace en las breves *poéticas* de toda época, donde los cineastas dan su visión singular y original y, por ello, difícilmente generalizable y normalizable, sobre el cine.

El problema se agrava, sin embargo, cuando esos primeros principios son, a su vez, los *conocimientos previos* que comparten autor y lector, aquello que todo el mundo ya sabe. En el campo cinematográfico, los latiguillos de tertulia y los dogmas de laboratorio forman una macedonia inextricable. Resulta entonces casi imposible decir nada sin sacar en tromba toda la ba-

tería de correcciones que debieran solo irse dibujando muy lentamente a lo largo de un camino de conocimiento.

Sin duda, la raíz de esta doble dificultad (epistémica y didáctica) estriba en el carácter socializado (por extendido) y naturalizado (por interiorizado) del saber y el hacer que se discute: la historia, el lenguaje y la praxis del cine. Es imposible dudar de algo con tan firmes bases. Ahora bien, este es, a fin de cuentas, el sentido al que remiten dos términos con los que se suele caracterizar al *sistema institucional del cine*: ya como *dominante*, pues vence materialmente al resto de las opciones (aquellas que no tienen que ver con lo narrativo o lo lucrativo); ya como *hegemónico*, pues borra mentalmente cualquier otra alternativa (el cine-documento, el cine-poesía, el cine-ensayo...). Advirtamos, sin embargo, que siempre existen fugas y fisuras a tal dominio y hegemonía. Si no, yo no podría haber escrito este libro ni podría remitir a tantos otros buenos libros que le anteceden.

el extraño camino que nos lleva

Tras todo lo dicho, espero que se entienda el extraño ritmo de este ensayo: la lentitud con la que empieza y la celeridad con la que termina. De nada serviría proponer al comienzo algunas de las sorprendentes propuestas que se hacen a partir de la mitad de su trayecto; o, para ser exactos, al final de cada una de las tres partes que lo componen. En un extremo, de no empezar despacio, seguramente mucho de lo dicho se entendería como una alabanza particular de los «méritos» de un cierto cine —aquel más derivado hacia lo experimental o lo marginal— o como un reproche general a las «faltas» del resto, es decir, a la casi totalidad del cine tal como lo hemos entendido y operado durante un siglo. En el otro extremo, de no acabar deprisa, una vez llegado al objetivo y tema de este libro —las raíces del lenguaje del cine y la praxis filmica— todo lo dicho debería empezar a desplegarse en el análisis de obras y autores, estilos y períodos concretos, algo a lo que me he resistido en pro de una especie de cautela: la de esperar a saber la respuesta de otros a la propuesta que aquí se hace.

De este modo, el *buen fin* de este ensayo depende de ir aceptando —es decir: discutiendo, corrigiendo, asumiendo— cada una de las premisas y las conclusiones que se lanzan a lo largo de su desarrollo. Por ello, he procurado dotar de cierta autonomía a las tres partes y los veintitrés capítulos que lo conforman. Y aunque las ideas de algunos epígrafes proceden de algunos escritos previos ya publicados durante los últimos catorce años, el ensayo fue

diseñado, desde el principio, como un todo que desconocía el destino al que me dirigía, pero que siempre tenía borrosamente claro los caminos que debía andar. En cierto modo, creo que este ensayo cierra y centra una aventura iniciada en un libro que abría muchos más trayectos de los que, seguramente, yo sea capaz de recorrer: *La oscura naturaleza del cinematógrafo* (Valencia, la Mirada, 1996).

un resumen por capítulos

En la primera parte —UNA CIERTA IDEA DEL CINE— parto de un breve esbozo teórico sobre el encuadramiento más externo y genérico posible del cine como fenómeno comunicacional y hecho cultural. Ambos nos permitirán definir tanto el «sistema institucional del cine» como las «semiotecnias» en tanto oficios y tareas de un determinado campo de estudio y trabajo (capítulo 1). A partir de ese doble enclave general planteo —a través de un somero repaso de la historia del cine— el diferencial entre los dos extremos paradójicamente superpuestos del concepto cotidiano de *cine*: la «invención del cinematógrafo» de la imagen Lumière y el «descubrimiento del verdadero lenguaje del cine-cine» de la imagen Griffith, comprendida siempre bajo el mito de la transparencia (capítulo 2). Desmontar el axioma de la «intrínseca naturaleza narrativa» de las películas me lleva a una re-descripción de ese conglomerado ideológico, estético y económico, que se esconde bajo el latiguillo del cine como «un relato entre el arte y la industria»; falso dogma cuya ruptura implica un primer planteamiento sobre los grandes ámbitos expresivos de la cultura occidental: la palabra, la imagen, el sonido y el gesto (capítulo 3). La revisión de los discursos habituales sobre el cine acaba con una re-descripción del llamado «proceso cinematográfico» en el que habitualmente se nombran y ordenan —a través de las cuatro *puestas* (en guión, en escena, encuadro, en serie)— los oficios y las tareas según los cerrados objetivos del sistema institucional (capítulo 4).

Después de estos recorridos por el saber cotidiano sobre un hacer especializado, podemos empezar a replantear los agujeros de ese discurso dominante y hegemónico sobre el cine, empezando por el hueco que se instala entre la escenificación y la filmación como doble tarea del rodaje (capítulo 5) y siguiendo con un examen pormenorizado de cómo y por qué la transparencia fílmica —una cuestión de estilo, género y época— acabó transformándose en la base, aparentemente insoslayable, de todo lenguaje y praxis del cine (capítulo 6). Solo la aspereza de la imagen del cinematógrafo —como

una huella intangible y fugaz, una fotografía viviente tomada del mundo real y ofrecida al espectador en la pantalla— mantendrá siempre abierto el carácter construido (histórico, cultural e ideológico) de ese concepto del cine/cine como un relato visual y una película comercial (capítulo 7).

La segunda parte —EL CINE EN EL REINO DE LAS IMÁGENES— asume que ese discurso dominante y hegemónico del sistema institucional nos obliga a empezar desde abajo y por el principio, partiendo de los viejos debates sobre la especificidad y la heterogeneidad de la imagen-cine (capítulo 8). El sucinto repaso por los fundamentos de la percepción visual tiene así por objetivo entender cómo la palabra y la imagen son dos ámbitos textuales y sociales diferentes a partir de una divergencia entre sus expresiones significantes y a pesar —en contra de las formulaciones sobre la existencia de un «pensamiento visual»— de su convergencia en cuanto a los contenidos significados (capítulo 9). De este modo, el juego de divergencias y convergencias entre los diversos ámbitos expresivos —la palabra, la imagen, el sonido, el gesto— nos permite dar una definición específica y estricta de imagen tal como la requiere cualquier praxis imaginal posible (pictórica, fotográfica, fílmica, infográfica...): la producción semiotecnológica de una superficie icónico-plástica a partir de una experiencia psíquica (capítulo 10).

Tal definición de la imagen es explorada a través de dos grupos de taxonomías que parten tanto del carácter de producción semiotecnológica —allí donde suelen oponerse, simplificadoramente, imagen fija y en movimiento, imagen quirográfica y tecnográfica (capítulo 11)—, como del carácter de configuración icónico-plástica —allí donde suelen oponerse, igual de simplificadoramente, la figuración y la abstracción (capítulo 12)—. Estos repastos por el reino de la imagen nos permiten situar los principios estructurales de la imagen-cuadro —instituida en la pintura del siglo xv a partir de la adopción de la perspectiva cónica— y de la imagen-cine, especie que, perteneciendo a la misma familia, adquirirá nuevas cualidades (capítulo 13). Pues, sorprendentemente, el carácter de *analogon ex-machina* del cinematógrafo instala una sospecha en nuestra concepción de la imagen, al ser siempre entendida y operada como un *marco desnudo y vacío* que nos da acceso directo a los mundos/relatos más allá de la pantalla (capítulo 14).

La última parte —DEL LENGUAJE DEL CINE A LA PRAXIS FÍLMICA— es la lenta redescipción de los elementos básicos y la estructura general que conforman el lenguaje del cine. Comenzamos con una reflexión sobre la perversa escisión entre los «lenguajes» de la pintura y el cine; dos lenguajes

que, con sus evidentes diferencias, remiten necesariamente a una sola praxis imaginal: el encaje-encuadre de una superficie-escena en un marco respecto a un cuadro-diégesis (capítulo 15). Ahora bien, la sospecha de la imagen-cine como un *marco desnudo* me hace proponer una hipótesis arriesgada: que la imagen-cine se pone al servicio del cine-drama adquiriendo la forma de un metalenguaje donde el signo filmico (icónico-plástico) se ve anulado por un signo cinematográfico (escénico-narrativo): el mundo/relato construido por el cuadro-diégesis (capítulo 16). Abriendo esta estructura tetraplanar planteo entonces un doble esquema de los elementos y estructuras de la imagen-cine, tanto del encaje de las figuras-fondo sobre la superficie de la pantalla plástica (capítulo 17), como del encuadre de los objetos-entorno sobre la escena de ventana icónica (capítulos 18 y 19).

Es evidente que esta primera formalización de los elementos de la composición plástica y la articulación icónica de la imagen-cine se centra en cada imagen en pantalla, por lo que se impone un salto de la *unidad mínima* de la gramática al *discurso completo* de la sintaxis aunque solo sea para señalar las estructuras sobre las que se mantiene la configuración escénico-narrativa del cine-drama (capítulo 20). Comienza así la recta final de este ensayo, en el que, como no podría ser de otro modo, partimos de un planteamiento sobre todas las instancias que se esconden detrás del encuadre: del ojo y la cámara a la mirada, pasando por los puntos de vista, escucha y lectura que el relato impone a la película (capítulo 21). Retomamos entonces nuestra reflexión sobre la toma/campo —y el juego del dentro y fuera de toma/campo— como unidad específica del lenguaje y la praxis fílmica a partir de la construcción de una escena doblemente imaginaria (capítulo 22). Por último, partiendo de una reflexión sobre el marco, objeto y límite, y sobre los juegos del dentro y fuera de marco, podemos terminar con algunos planteamientos críticos sobre ese doble concepto del cuadro-diégesis como la totalidad presupuesta por el mundo/relato de la película, allí donde cabe volver a hablar del sentido y uso de los textos por parte de unos sujetos que se construyen en sus interacciones expresivas y sus relaciones comunicativas (capítulo 23).

disculpas y agradecimientos

Creo que queda clara la enormidad y complejidad de lo que se quiere plantear en este ensayo tan aparentemente circunscrito a un pequeño tema: el ser del lenguaje y la praxis del cine. De ahí la cortedad con la que se describen problemas que darían, por sí solos, para pequeños tratados; o la dolorosa

renuncia a tratar el sonido, pues la mínima justicia exigiría una extensión, como mínimo, igual a la dedicada a la imagen; o, por último, la ausencia de pequeños análisis que hubieran hecho más comprensibles —y, ¿por qué no decirlo?, verificables— todas las propuestas que se van lanzado. Pero, de alguna manera, al final tuve claro que solo la brevedad me permitía cumplir el objetivo básico de este trabajo: redescibir y redefinir el lenguaje del cine no como un «vocabulario técnico» de cineastas y cinéfilos sino como un verdadero lenguaje desde el que los sujetos entienden y operan en su historia y en su praxis.

Las tantas veces que a lo largo de una década me propuse la tarea de redactar este libro y las tantas veces que he emprendido y abandonado su escritura —frente a los alumnos en las aulas de escuelas y facultades y entre compañeros en las mesas de cafés, despachos y bibliotecas— me lleva a reconocer la deuda adquirida, de forma colectiva, con dieciocho promociones de licenciatura, grado y doctorado de las universidades de Sevilla, Europea de Madrid, Valladolid y Rey Juan Carlos, así como con los alumnos de la Escuela de Cine del Centro de Artes Escénicas Sarobe (Guipúzcoa) y de la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid y, muy especialmente, con los aventajados e inquietos alumnos de las ocho promociones de la Universidad de Mayores de la Universidad Rey Juan Carlos. Más allá de los nombres propios de colegas y amigos que suelo hacer figurar en los agradecimientos, este libro está dedicado a todos aquellos que se introdujeron conmigo en el mundo del lenguaje, la historia y la praxis del cine. Espero que no se hayan perdido... y que, si lo hicieron, sean capaces de encontrarse y encontrarme a través de este ensayo.