

culta su utilidad como herramienta de trabajo perfecta. Me refiero a que los índices, tanto en uno como en otro caso, son incompletos: en Gubern/Hammond no se consignan todas las referencias de todos los nombres citados en sus páginas y en Martín sólo se consignan los que tienen que ver con el contenido estricto del libro, carencias que en mi opinión limitan la información y contrastan con la exhaustividad del resto del libro. A destacar la ordenación cronológica de la bibliografía en Martín y las acertadas imágenes de reclamo en las respectivas cubiertas: dos muñecos antitéticos —el fumador de pipa contra el cazador—, dos que son el mismo pero con dos caras diferentes, como el contenido de cada uno.

Javier Herrera

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

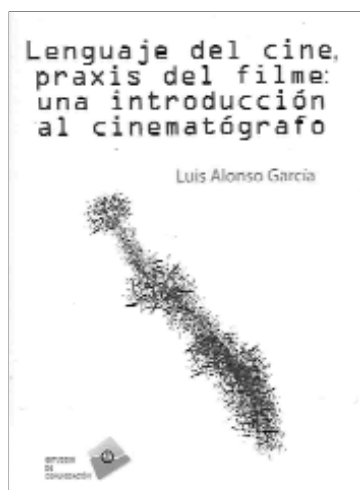
Luis Alonso García

Madrid

Plaza y Valdés, 2010

232 páginas

14,50 €



El libro *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo* de Luis Alonso se

sitúa en el poco visitado territorio de lo que algunos denominan filmología, y desde esta infrecuente posición contempla los ámbitos de la teoría y la práctica cinematográficas para lanzar sobre los mismos una acerba mirada crítica que pretende dismantelar los fundamentos en los que ambos se asientan. Podríamos decir que es una posición epistemológica que ha sido ocupada antes, y de alguna forma también inaugurada, por Deleuze, aunque el francés lo hiciera con intenciones totalmente distintas a las que expresa Alonso en su estudio. Deleuze pretendía analizar el cine filosóficamente para comprender cómo actúan en el mismo distintas categorías del pensamiento, mientras que Luis Alonso se propone desposeer al fenómeno cinematográfico de cualquier viso de pensamiento o de elemento retórico para dejarlo en una desnudez esencial que lo asimilaría a un procedimiento que sería a la vez artificial, construido, pero también fundamentalmente ligado a una ecología de lo visible y lo audible. El autor se propone con ello realizar la paradójica fundamentación de lo que podríamos denominar una ontología de la estética audiovisual. Y emprende su tarea con un tono que mezcla el rigor académico con la indignación del moralista. Hay en el estilo y las intenciones de Alonso un poco de la severidad de Wittgenstein, y el trato que el autor da a las versiones institucionales del cine y de la imagen tiene las características puritanas a través de las que el filósofo mandó callar a la filosofía, aunque éste fuera mucho más parco a la hora de desarrollar su tarea.

Para empezar, Alonso abjura de toda veleidad narrativa y considera que el cinematógrafo es, esencialmente, fotografía en movimiento o, en sus propias palabras, «artefacto semiotecnológico» que las circunstancias históricas han convertido en «dispositivo sociopsicológico» al servicio del sistema institucional (p. 149). La condición narrativa habría sido, pues, un añadido posterior por medio del que la industria cinematográfica, ajena a la esencia fílmica,

habría pervertido la verdadera originalidad del medio. Subrayemos de pasada que, con esta operación, Alonso contradice de alguna manera su voluntad de recuperar la pureza original del cine. En primer lugar, al referirse a la idea de la fotografía en movimiento (*fotografía viviente*), no hace sino retrotraerse a un lugar común de la historia del cine, según el cual las producciones de los Lumière habrían sido las más genuinamente cinematográficas, frente a los films de Méliès en los que se advertiría el pecado original del decadente desarrollo posterior. Nada nuevo, por lo tanto, puesto que no otra cosa que fotografías en movimiento consideraban ingenuamente los Lumière y su público que eran las películas que filmaban y proyectaban: una colección de vistas. Pero, además, al considerar esa íntima unión entre la fotografía y el movimiento, Alonso retrocede hacia una concepción naturalista de la imagen que él, por otro lado, pretende criticar. Si el cine no fuera más que fotografía en movimiento, no haría otra cosa que perfeccionar la operación fotográfica que se presentaría así con una serie de carencias —la del movimiento, la del sonido, la del color, etc.— que el desarrollo de la tecnología se encargaría de ir subsanando. Sin embargo, el autor insiste en que lo que él denomina imagen-cine es sólo un tipo de imagen entre muchos y que su advenimiento no supone en absoluto la culminación de ningún proceso teleológico. Pero las presiones de la concepción teleológica de la historia no son fáciles de evitar y sus demandas condicionan de tanto en tanto la prolija reflexión del autor, a pesar de los esfuerzos de éste por soslayarlas.

En la primera parte del libro, Alonso se propone desmontar la idea clásica del cine, lo que él denomina cine-cine, a favor de una concepción del mismo que lo contempla como «un espectáculo de imágenes y sonidos» y no «un relato de palabras y palabras sobre cuerpos en el escenario» (p. 136). No es extraño, pues, que el autor insista en la relación cine y pintura más que en la de cine y teatro. El marco se sitúa, según él, por

encima de la escena en las raíces del fenómeno cinematográfico y de esta manera en la segunda parte del libro, dedica sus esfuerzos a describir la imagen «como una configuración icónico-plástica sobre una superficie marco» (p. 136). Pero esta reducción de la imagen-cine a una simple superficie-marco no está exenta de tensiones, como el mismo autor reconoce cuando se enfrenta a la inevitable proliferación de marcos, o «quiebra de la planareidad de la superficie imaginale» (p. 138), que supone la operación cinematográfica. En ese momento prefiere reducir esta vía al absurdo de un supuesto marco vacío que, a modo del escenario teatral, debería ser colmado «con representaciones que ocurren en otra parte» (p. 138), antes que reconocer que no por construir mundos escenográficos complejos el cine deja de ser una imagen, o una operación artística, si es que aceptamos la radical oposición que Alonso establece entre operaciones artísticas y comunicativas. Es decir, la imagen-cine es cine genuino ante todo porque es imagen-cuadro y lo que lo aparta de esta presencia estética imaginaria es «la falsa realidad de los mundos/relatos contruidos por las ficciones y fantasías cinematográficas de ayer y de hoy» (p. 134). La atracción del realismo que genera la institución cinematográfica alejaría al hecho fílmico del juego esencial de formas y sonidos inconcretos, que no necesariamente abstractos, que en verdad lo constituirían. No puede evitarse la sensación de que este ingente ejercicio racional destinado a delimitar la especificidad perdida del cinematógrafo tiene una finalidad parecida a la que, a mediados del siglo anterior, perseguía en pintura el crítico Clement Greenberg cuando, para defender el expresionismo abstracto, promulgaba la necesidad de una acción pictórica basada en los elementos esenciales del medio. Es decir, una operación básicamente modernista que, de forma inesperada y paradójica, Alonso parece querer filtrar, por momentos, a través del idealismo de Bazin, ya que no se refiere a un juego de abstracciones, sino a la puesta en movimiento de lo figurativo.

La tercera parte del estudio se dedica a la doble operación de desconstruir y a la vez justificar el lenguaje fílmico, entendido como un dispositivo complejo que se asienta sobre esa idea del marco vacío esperando ser llenado, es decir, lo que el autor denomina el cine-drama en su enfrentamiento con el cine-pintura.

Es difícil no polemizar con el autor, puesto que su estudio es muy categórico y no admite demasiados matices, más allá de las contradicciones en las que inevitablemente incurre un pensamiento tan estricto como el suyo. No se puede estar más de acuerdo en su defensa de la autonomía de la imagen frente a la preeminencia que las teorías miméticas otorgan al referente, es decir, ese «carácter plástico de la imagen-cine (que) es omitido, una y otra vez, en las formalizaciones del lenguaje cinematográfico» (p. 152). Pero, en cambio, hay que considerar reduccionista su concepción esencial del lenguaje (los sistemas lingüísticos) como eje vertebrador de todo pensamiento posible, lo que lleva al autor a decretar la imposibilidad de un pensamiento visual. No cabe duda de que no se puede hablar de una imagen sin utilizar palabras, es decir, sin acudir al pensamiento racional fundamentado en la lengua, pero ello no implica que el pensamiento no pueda avanzar fuera de estos derroteros, mediante articulaciones visuales, por más que deba recurrirse siempre al lenguaje para explicar o comunicar esos avances. Sin embargo, lo que se expresa no es producto solamente del lenguaje sino de una intrincada simbiosis entre imagen y lenguaje enzarzadas en un juego de privilegios. Esta perspectiva, que en el cinematógrafo ya es primordial por el hecho de que el movimiento añade complejidad cognitiva y epistemológica a la imagen, se convierte en factor fundamental de las nuevas tecnologías. En realidad, ésta es una conclusión a la que conduce lógicamente el argumento por el que el autor pretende desligar el cine del relato.

Por otro lado, la concepción que Alonso tiene de la tecnología no es menos reduccionista. En su

intento por sobrepasar el modernismo sin caer en la posmodernidad, Alonso contradice los conceptos más contemporáneos de las ciencias cognitivas y de la antropología al pretender que la fotografía no supuso un salto cualitativo que separa las formas anteriores del arte, de baja intensidad tecnológica, y las posteriores en las que la incidencia de la tecnología aumenta significativamente. Es más, su idea de que «toda praxis comunicacional exige el uso de las tecnologías sean estas corporales (la mano, la boca), herramientas (el pincel o el lápiz) o maquinales (la cámara o el micrófono)» (p. 103) es un poco arriesgada, ya que una condensación de este tipo, tan general y abusiva, del concepto de tecnología no sólo nos impide comprender la verdadera función de la misma en la sociedad y el arte contemporáneos, sino que va en contra de estudios tan concluyentes como los que han desarrollado André Leroi-Gurhan, Bernard Stiegler o Roger Bartra, todos los cuales consideran que el cerebro expande su capacidad mental precisamente a través del aumento de complejidad de las técnicas. Es más, afirmar categóricamente, como hace el autor, que no existe ningún tipo de determinismo tecnológico, que no hay otro determinismo que el ideológico, implica olvidarse de la genealogía de los aparatos y de la íntima conexión de su estructura precisamente con las ideas y las ideologías. Es curioso que Alonso denuncie el mito, y el timo, de la transparencia cuando se refiere a la imagen y, sin embargo, se apunte al mismo mito, y posiblemente al mismo timo, cuando habla de la tecnología.

El formidable estudio de Luis Alonso avanza inexorablemente por el territorio de la imagen como una trilladora por un campo de trigo, separando el grano de la paja y dejando tras de sí una serie de conceptos bien empaquetados. Quizá sea esta particular voluntad taxonómica y axiomática del método de Alonso, no exenta de mérito, lo más discutible de la empresa, sobre todo si ésta se contempla desde la óptica de un pensamiento complejo y de carácter más reflexivo, que no tiene por qué ser mejor pero que, en todo caso,

existe. Se tiene la impresión, una vez terminado el texto y con el cosmos audiovisual perfectamente catalogado, que hay que volver a empezar desordenándolo todo para que ese mundo respire y pueda seguir viviendo. Ello no implica que el discurso no sea útil, ni mucho menos, ya que la posibilidad de un conocimiento exhaustivo de lo viviente no disminuye ni un ápice por el hecho de haberse procedido a nombrar las cosas vivas.

Debe celebrarse que un autor genere el debate en un ámbito como el de los estudios fílmicos que, en nuestro país, acostumbra a no alterarse demasiado. Además este estudio, profundo y ambicioso, viene a sumarse a las anteriores obras del mismo autor, no menos originales y enjundiosas, para formar un conjunto que palía un vacío teórico que es especialmente significativo por estos lares.

Josep M. Català

INTRUSOS EN EL PARAÍSO. LOS CINEASTAS EXTRANJEROS EN EL CINE CUBANO DE LOS SESENTA

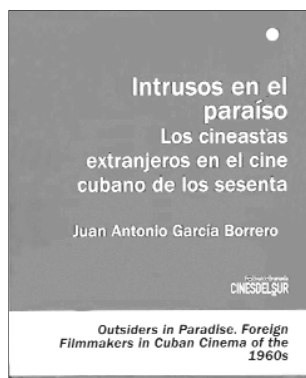
Juan Antonio García Borrero

Granada

Cines del Sur / Fundación El legado andalusí,
2009

410 páginas

24,03 €



El cine cubano como lo conocemos hoy nació al calor de la Revolución, con la temprana creación

de un instituto estatal de cine para dirigir la industria cinematográfica. El ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) se creó en los tres meses que siguieron a la toma del poder en el primer decreto en materia cultural de la Revolución. El momento coincidió con el periodo de emergencia de una nueva ola en el cine europeo, un cine «moderno» cuyas raíces se encontraban en las aspiraciones humanistas del neorealismo italiano, hacia el que los jóvenes cineastas cubanos se sintieron fuertemente atraídos. A lo largo de los pocos años siguientes, el ICAIC acogió las visitas de diversas figuras como Gérard Philipe, Andrej Wajda, Tony Richardson y Peter Brook, mientras muchos otros viajaban a la isla para realizar películas, entre ellos Chris Marker, Agnès Varda y Joris Ivens. Cesare Zavattini fue uno de los primeros apoyos, quien prestó su escritura de guiones y otros conocimientos. Mikhail Kalatozov (con Yevgeny Yevtuschenko como guionista) realizó la después célebre *Soy Cuba* (1964). Y hubo más: el ruso Roman Karmen, el español Jomi García Ascot, el francés Armand Gatti, el checo Vladimír Čech, el danés Theodor Christensen; por no mencionar la larga lista de latinoamericanos.

En *Intrusos en el paraíso*, Juan Antonio García Borrero recupera estos momentos enterrados. Explorando en la revista *Cine Cubano* y muchas otras fuentes, relata las historias de estos visitantes prestando atención a quién dijo qué, qué ideas traían y se llevaban, qué impacto dejaban entre los cubanos. Su intención, sabiamente lograda en una monografía atractiva, inteligente, bellamente ilustrada y breve, es detectar las expectativas que contribuyeron a la creación del cine cubano y su transformación de la imagen pública de Cuba. Está menos interesado en el resultado de los films hechos por los extranjeros que en el impacto que los visitantes tuvieron en los directores emergentes del ICAIC, su relación con la sed de experimentación vanguardista y modernidad que el cine cubano manifestó en la década de los años sesenta.

La cronología histórica es crucial para entender los matices, pero García Borrero aporta