

El cine como experiencia corporal

Cinema as a corporeal experience

Reseña de: Elsaesser, Thomas y Malte Hagener, *Introducción a la teoría del cine*, traducido por Valeria Camporesi, Madrid, UAM Ediciones, 2015, 256 pp.

DÉBORA MADRID BRITO
Universidad Autónoma de Madrid
debora.madrid@uam.es

Introducción a la teoría del cine, sin pretender ser un manual, termina pareciéndolo, o justamente lo contrario, intentando ser un libro de referencia, termina siendo una aportación novedosa. Se trata de una original propuesta por parte de Thomas Elsaesser y Malte Hagener, quienes realizan una interesante revisión de las distintas corrientes teóricas que se han aplicado al estudio del medio cinematográfico, al menos de aquellas afines o relacionadas con su propio enfoque en relación al cuerpo y la percepción sensorial de las películas, ya que parten del hecho de que todas las teorías del cine comienzan imaginando a un espectador ideal y su relación con las películas. Este repaso les permite adoptar ese título de *Introducción a la teoría del cine* (pese a que el libro supone también una nueva contribución teórica) ya que da lugar a que el lector se inicie en las aportaciones de los principales teóricos del cine y otras corrientes filosóficas vinculadas a este a lo largo de su historia.

Su propuesta se sitúa en un contexto transnacional y se dirige —a la vez que reinterpreta— a una comunidad de ideas conformada durante décadas por dos líneas de pensamiento que han sido dominantes en la teoría del cine, la francesa (Jean Epstein, André Bazin, Gilles Deleuze...) y la anglosajona (de Hugo Münsterberg a Noël Carroll); pero sin dejar de lado a otros autores influyentes como, por ejemplo, los alemanes (Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Bertolt Brecht). Al mismo tiempo, trata de superar la distinción o clasificación habitual en los estudios de teoría del cine que, según afirman los autores, diferencian básicamente entre teorías formalistas, que se centran en la artificialidad del cine y “conciben la película en términos de construcción y composición”, y las realistas, que destacan la “semi-transparencia”

Recibido: 8 de abril de 2016; Aceptado: 18 de mayo de 2016; Publicado: 28 de septiembre de 2016.

Revista Historia Autónoma, 9 (2016), pp. 219-222.

e-ISSN: 2254-8726; DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/rha2016.9>.



del medio y “ponen el acento en la capacidad que tiene el cine de presentar una visión (no mediatizada) de la realidad”.

Para ello proponen una forma diferente de organizar el recorrido, no basado en escuelas o movimientos estudiados por separado sino poniéndolos en relación con y en torno a una idea central que aglutine aportaciones de las distintas corrientes teóricas y que permita articular su repaso por la teoría del cine de un modo más orgánico. Esta idea central tiene que ver con el cuerpo y se formula a modo de preguntas: ¿cuál es la relación entre cine, percepción y cuerpo humano?, ¿cómo se relaciona la película con el espectador y el espectador con la película? Estas cuestiones parten de la premisa de que “el cuerpo del espectador en relación con la imagen en movimiento constituye una variable histórica clave cuyo significado se ha ignorado, en buena medida, porque la teoría y la historia del cine se han mantenido separadas”. De esta manera, el libro parece querer situarse también en un ámbito que no se queda solo en la teoría sino que penetra además en el de la historia del cine, disciplinas que sus autores entienden que deben ir de la mano.

La propuesta se organiza por medio de ocho grandes capítulos, cada uno de ellos configurado en torno a una metáfora que tiene que ver de algún modo con las distintas relaciones espacio-temporales que se establecen “entre los cuerpos y los objetos representados en una película y entre el filme y el espectador”. En este sentido cobra especial relevancia, y así lo destacan los autores, el concepto de *diégesis*, y la dinámica que conecta lo diegético con lo extradiegético durante la percepción de una película, el mundo de la pantalla, la percepción sensorial, al ambiente físico y el cuerpo del espectador. Así, estos distintos capítulos ponen en relación elementos fundamentales “y hasta ontológicos” del cine con las diferentes facultades perceptivas, afectivas y sensomotoras del cuerpo humano. A su vez, cada una de las metáforas es introducida a partir de un breve pero pertinente análisis de una secuencia o escena paradigmática de una película que ilustra su planteamiento.

El primero de los capítulos está dedicado a la composición como elemento esencial de la imagen fílmica a través del binomio “ventana y marco”. Se reflexiona en torno a la posición privilegiada del espectador, que observa el mundo fílmico construido artificial y coherentemente para sus ojos y se analizan las aportaciones de Bazin y Bordwell en este sentido, así como las de Eisenstein o Arheim acerca de la composición de la imagen dentro del encuadre. Se pone el acento en el sentido visual de la percepción del cine. El segundo capítulo, “El cine como puerta. Pantalla y umbral”, se ocupa del modo en que el espectador se involucra y dialoga con la narración en las películas, desde la manera en que entra en el espacio físico del cine hasta que queda completamente sumergido en la ficción del filme. El siguiente capítulo, titulado “El cine como espejo y rostro”, se centra en la referencia del medio cinematográfico a sí mismo (especialmente presente en el cine europeo de los años cincuenta, sesenta y setenta) y en las teorías psicoanalíticas aplicadas al cine (especialmente la influyente teoría de Lacan), colocando

al espectador en un acto de identificación cuando se enfrenta al visionado de una película, del mismo modo que ocurre al mirarnos en un espejo. En este apartado cobran especial relevancia las reflexiones en torno al uso del primer plano y los rostros.

El capítulo cuarto, "El cine como ojo. Observación y mirada", partiendo de los trabajos de Lacan y Foucault y de las teorías feministas de los años setenta, se plantea la cuestión de la mirada. No como el acto físico de la visión, sino como una posición espectral determinada frente a los temas e historias del cine, una mirada que puede estar determinada cultural, histórica y políticamente, pero también tecnológicamente, y que afecta no sólo al público, sino también a los realizadores de las películas. Le sigue el capítulo "El cine como piel y contacto", donde el sentido del tacto aparece como órgano fundamental de la percepción, que convierte el cine en una experiencia háptica y de encuentro físico con la película y los temas y personajes que esta propone. En esta misma línea de crítica a las interpretaciones puramente visuales del cine aparece también el oído, como elemento central en el capítulo sexto, "El cine como oído, la acústica y el espacio". Las reflexiones conectan este sentido con la construcción mental del espacio que rodea al espectador inmerso en la narración (en parte gracias a los avances en ingeniería acústica a partir de los años setenta), permitiéndole una orientación espacial que no consigue con la vista y que afecta, sin duda, a su percepción de la película. Así, la atención se desplaza del encuadre hacia otros elementos como la duración, la localización o la interacción. Estos capítulos son aportaciones imprescindibles en la concepción del espectador que vertebra el libro, "un espectador con cuerpo, enmarañado acústica, somática y afectivamente y desde el punto de vista sensoriomotor en la textura visual y el panorama sonoro de la película".

Todo esto es posible gracias a los procesos neuronales que ocurren en nuestro cerebro, como apuntan las teorías comentadas en el capítulo siete: "El cine como cerebro. La mente y el cuerpo". Se trata en él la manera en la que la imagen cinematográfica es capaz de conectar nuestros sentidos y nuestro sistema nervioso de tal forma que nuestras respuestas ante la pantalla (reacciones involuntarias) sugieren que es la película la que dirige el cuerpo del espectador, a modo de mente. El desenlace al que parecen llegar los autores tras este amplio repaso de las relaciones entre película y espectador es que, finalmente, ambos llegan a "ocuparse" el uno al otro durante la experiencia cinematográfica como si fueran una misma realidad.

Se añade un último capítulo sobre "El cine digital y la teoría del cine. El cuerpo digital". En él se propone un análisis de las consecuencias teóricas que supone el paso a la tecnología digital en el cine, para establecer cómo los planteamientos desarrollados en el resto de capítulos son igualmente válidos pese a las transformaciones esenciales de los medios digitales. Estamos, por tanto, ante un libro con vocación de ser una verdadera y completa aportación teórica que abarca todos los aspectos esenciales del cine y los analiza de forma original partiendo del cuerpo del espectador, y que se posiciona como una crítica a las interpretaciones puramente visuales del medio cinematográfico. Una traducción al español (de la mano de Valeria Camporesi)

más que necesaria de esta obra, que ya ha sido anteriormente traducida a numerosas lenguas, convirtiéndose en un referente global en la teoría del cine.