

LEER EL CINE. LA TEORÍA LITERARIA EN LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA

José Antonio Pérez Bowie.

Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, 216 pp.

Pérez Bowie pone un título completamente denotativo a su trabajo: *La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008). Y es que efectivamente se trata, como él mismo lo señala, de un libro elaborado con palabras ajenas, tan sólo superpuestas por un discurso conductor. Pretende ser el mapa que dibuja un territorio y, en ese sentido, peca a ratos de excesivamente clasificador y superficial. Si lograra profundizar con sus propias consideraciones algunos de los muchos puntos que deja abiertos entre títulos y subtítulos perdería su esfuerzo sistematizador pero, sin lugar a dudas, ganaría en aquella creatividad e impronta personal que entraña todo trabajo crítico.

El autor pasa revista por distintos aspectos que perfectamente podrían constituir el programa de un curso sobre teoría cinematográfica para alumnos de literatura. Así es como su libro está muy próximo a lo que podríamos convenir como un manual. Se refiere, entre otras cosas, a la distinción entre un cine clásico y otro moderno; identificado con el paso desde un arte que meramente se agotaba en su vertiente narrativa (influencia de la novela realista) a uno que logra ir explorando en sus propias posibilidades de realización. Es el paso que dieron las vanguardias al liberar al arte de su compromiso con las formas vivas, como dijera Ortega y Gasset, y darle la posibilidad de definirse a partir de él mismo. Cine trascendente que transita hacia su inmanencia, nos aclara Eric Rohmer. El cambio viene dado por la posibilidad de reconstruir el espacio, a través del juego con los planos y el tiempo, con nuevas técnicas de montaje. Movimiento como los de la *Nueva Ola Francesa* demuestran la capacidad de transfigurar estilísticamente la realidad al evidenciar la deformación de los mecanismos identificadores, la ruptura de todo flujo y una explícita intransitividad narrativa.

El trasfondo del cambio pasa por el reconocimiento de un arte que con las vanguardias artísticas europeas logra hacerse consciente de su autonomía, la cual no debe ser entendida como una desvinculación con la realidad, ni como un desconocimiento de otras artes que, por cierto, se hacen presentes en la complejidad implicada en una realización cinemato-

gráfica. La autonomía, más bien, se relaciona con la capacidad de producir extrañamiento, como señalaran los formalistas rusos de principio de siglo, a partir de la materialidad del lenguaje utilizado que, en este caso, posee una vida semiótica desbordante. El cine soporta una gran cantidad de signos, los cuales multiplican sus posibilidades para ajustarse a la realidad; he ahí su gran valor. Y es que la mimesis ya no puede ser entendida como se lo hacía tradicionalmente, en tanto imitación uno a uno de la realidad, sino que como una forma de coordinar la realidad a las leyes de un discurso. Ciertamente, nadie podría poner en duda la complejidad de dicho discurso. Es por esto que la diferenciación entre un cine de prosa y otro poético sería poco pertinente. Al aclarar este punto, el autor logra tomar un vuelo más propio. Deja de ceñirse al carácter expositivo de su trabajo para permitirse asumir algunas posturas propias.

Pérez Bowie se apoya en Christian Metz, con quien además introduce epigráficamente la mayoría de sus capítulos, para problematizar la distinción entre un cine de prosa y otro poético. Si se tomase a la poesía en su sentido más lato, como interioridad en la superficie de toda exterioridad, toda obra de cine podría ser calificada de poética. Por otro lado, la noción de “prosa” no tendría equivalentes en el cine, pues ella alude a esa “falta de poesía” que caracteriza a toda lengua vulgar; sin embargo éste, y toda experiencia estética en general, nunca está al servicio de lograr una comunicación cotidiana. El carácter poético sería por tanto propio del cine, independiente de qué manera se estructure la narración.

En definitiva el cine, más que materializar un sinnúmero de sistemas lógicos supuestos por esta nueva forma de representación, muestra su singularidad a través del cruce entre los valores racionales y emocionales de la vida. El autor cita a Tarkovsky para hacernos ver esa “fuerza interior que haría explotar el material del que está hecho una imagen”. Una explosión precisamente sustentada en la vida propia que ha tomado el cine respecto a la realidad, a la vez que paradójicamente multiplica las formas para dar cuenta de ella. El cine logra registrar lo cotidiano, lo contingente y lo azaroso dada la inmediatez que posee la imagen. Es esta inmediatez la que teóricos como Kracauer o Bazin, identificados por el autor como teóricos del llamado realismo poético, subrayan: la facultad del cine para reproducir mecánicamente las apariencias fenoménicas.

La breve discusión aquí planteada corresponde a puntos que el autor, demasiado analíticamente, secciona en su libro. Es por eso que otros temas considerados —los márgenes y transgresiones de la ficción asociado al cine

documental y experimental, la intertextualidad en el cine, su recepción, la adaptación y la discusión en torno al canon— quedan muchas veces en el aire. Es probable que la pregunta por el canon sea de gran utilidad para comprender esta tendencia revisionista de la teoría cinematográfica, y a explicar con ello la ausencia de teóricos que problematicen el cine desde los ámbitos de la literatura. La posible causa, que explica la carencia de una canonicidad dinámica, es el desfase existente entre la teoría y la práctica creativa. El cine no ha logrado posicionarse con soltura en el ámbito académico, a pesar de ser un discurso social y una vertiente importante del desarrollo artístico. Pérez Bowie no desconoce el alto grado de celeridad con que se ha progresado en este sentido (particularmente en universidades francesas), pero es inevitable que como lectores no nos quede la interrogante por la situación vivida en América Latina. Se trataría de una forma menos normativista de hacer teoría pues, como lo señala el autor, corresponde a un espacio que no quisiera contaminarse de ese afán academicista de los teóricos literarios, quienes muchas veces necesitan validar sus discursos sin asumir su posición de servicio frente al arte que describen. El lenguaje cinematográfico, en cambio, tomando las palabras de Metz, “no aspira a dominar los filmes sino a estudiarlos; ya no finge precederlos, sino que confiesa seguirlos”. Probablemente ese sea el acto de humildad realizado por Pérez Bowie en esta instancia.

Constanza Ternicier