

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
De otras teorías para otras prácticas

Autor/es:
Alonso García, Luis

Citar como:
Alonso García, L. (2001). De otras teorías para otras prácticas. La madriguera.
(44):81-81.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42029>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



DE OTRAS TEORÍAS PARA OTRAS PRÁCTICAS

El Cine o el Hombre Imaginario. Ensayo de antropología

Edgar Morin

Barcelona, Paidós, 2001

**LIBROS EN LA
MADRIGUERA**

El Cine o el Hombre Imaginario es un texto canónico de la literatura cinematográfica. Pero esta clasicidad hace que su valor quede enterrado en su historicidad, en la continua comparación del ya viejo *cinematógrafo* de los orígenes y el ahora ya viejo *cine* de su tiempo. A pesar de su carácter de época es un texto necesario en la teoría del cine hoy, tan moderno como *¿Qué es el Cine?* (Bazin, 1945) y mucho más actual que *El Cine como Arte* (Arnheim, 1933). De ahí la extrañeza de su escasa relevancia en *Teorías del Cine* (Stam, 2000) aunque otros manuales (Montiel, 1992; Casetti, 1993) describen acertadamente su lugar en la historia de las ideas.

El objetivo de Morin es hacer un ensayo de antropología a partir del examen de una tecnología. Lo que el cine es depende de "la extraña simbiosis" entre las condiciones técnicas del aparato y los condicionamientos psíquicos del espectador: "un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film; un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador" (:94). Es, por tanto, una fuente ineludible de reflexiones posteriores. Quizás por eso, Casetti le cataloga en el primario y despreciado "paradigma ontológico" anterior a los más científicos paradigmas "metodológico" o "fenomenológico" (Bazin, Metz y Bellour serían las tres figuras respectivas ejemplares). Es en los años 60 cuando la teoría del cine alcanza un "estatuto científico" y mucho de lo anterior (y posterior) carece de los criterios de "cientificidad" que asumimos bajo dicho epígrafe. El problema es no dar al término "cientificidad" más valor del que tiene. Muchas "teorías científicas" son inútiles, cuando no absurdas, del mismo modo que muchas "teorías poéticas" son eficaces y exactas en su descripción y valoración de un objeto, aunque deba uno cui-



darse de generalizar sus conclusiones.

Pero el fallo de Morin no es la "búsqueda ontologista" de una determinada "esencia". La definición de una esencia para el objeto es el primer paso en la construcción de una disciplina. Si hay o debe haber una teoría del cine, es evidente que es porque se ha decidido de antemano que el *cine* tiene una determinada especificidad. Dicha búsqueda no tiene que terminar en una propuesta normativa, como tiente a Mitry (1963-65), y puede quedarse en la proposición descriptiva de una práctica. En realidad, se trata de asumir el carácter histórico de toda formulación teórica. Y es esta asunción la que en cierto modo falla en *El Cine o el Hombre Imaginario*, al establecer la diferencia entre cinematógrafo (espectáculo) y cine (lenguaje) como dos periodos cronológicos y no como dos conceptos topológicos del fenómeno filmico. Al final, parece que Morin encara un discurso caduco sobre un objeto ya fenecido cuando se trataba de asumir que debajo del cine siempre está el cinematógrafo,

que debajo de determinada o posible "lectura" lingüística o narrativa siempre estaría la alucinada visión de una extraña simbiosis entre el registro de huellas (fotográficas) y la presencia de fantasmas (móviles y proyectados): *La conjunción de la realidad del movimiento y de la apariencia de las formas lleva consigo la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva. Las formas proporcionan su armadura objetiva al movimiento, y el movimiento da cuerpo a las formas* (p. 109). En definitiva, que bajo el dispositivo productor de ficciones en lo que se convirtió históricamente el cine, siempre late un artefacto productor de fantasmas llamado cinematógrafo. ¿No es éste el punto de partida para otra teoría de otra historia del cine? Pues bien, es Morin quien dio su primera atinada descripción. De ahí que merezca la pena volver a un texto que desborda "la historia de las ideas" en la que suele ser encerrado:

Luis Alonso García